

# Hitlers Gesicht

Claudia  
Schmölders

Eine  
physiognomische  
Biographie

C.H.Beck

Keines der Bilder Hitlers aus der Frühzeit läßt auch nur im mindesten erahnen, was eines Tages von diesem Gesicht abgelesen werden wird. Vom Erlöser des deutschen Volkes bis zum maßlosen Mörder – sämtliche Rollen werden an Hitlers Gesicht lebendig und von den Zeitgenossen bewundert oder mit wachsendem Erschrecken beobachtet. Zwischen Fotos und Gemälden, Karikaturen und Plastiken, Augenzeugenberichten und Bildern des Entsetzens bewegt sich die vorliegende physiognomische Biographie, deren Objekt auch visuell zu den unheimlichsten gehört, die in der deutschen Geschichte bisher aufgetreten sind.

Hitler lebte auf einer dauernden Bühne. Vielleicht kein anderer Machthaber des 20. Jahrhunderts hatte ein so allgegenwärtiges visuelles Echo wie er. Auf der Schwelle zum Medienzeitalter und dieses aktiv befördernd, hat er seine Anhänger und die es werden sollten in einer in Deutschland bis dahin unerhörten Weise körperlich bedrängt, im Bild, aber auch mit der Stimme und Auge in Auge. Eine Figur, in der eine halbe Nation zwischen 1919 und 1938 reine Zukunft zu lesen glaubte.

Doch Bilder sind trügerisch. Fast keine Photographie, die heute biographisch verwendet wird, verrät etwas von dem, was dieser Mann an Verhängnisvollem gedacht und ausgeführt hat und was doch in der physiognomischen Wahrnehmung der Zeit unmittelbar gespiegelt wurde: von der Satire ebenso wie von der Karikatur.

Eine physiognomische Biographie bietet anderes als eine Bild- oder Mediengeschichte. Der Physiognomiker orientiert sich am lebendigen Original, also vor allem an Augen- und Ohrenzeugenberichten. Wie diese modelliert und überliefert wurden, welche Vor-

*Fortsetzung hintere Klappe*

---

*Umschlaggestaltung:* Fritz Lütke, München  
*Umschlagabbildung:* Klaus Richter: Adolf Hitler 1941 und IR-Reflektogramm des Gemäldes. Stadtmuseum Berlin

Verlag C. H. Beck München

und Nachgeschichte sie haben, welche Bilder sie ihrerseits erzeugten, erzählt das vorliegende Buch als Beitrag zur Analyse einer immer noch rätselhaften Faszinationsgeschichte.



*Claudia Schmolders*, Dr. phil., ist Privatdozentin für Kulturwissenschaften an der Humboldt Universität zu Berlin. Sie veröffentlichte zahlreiche Arbeiten zur Physiognomik, darunter die Einführung *Das Vorurteil im Leibe* (1995), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik* (1997) sowie zusammen mit Sander Gilman den Tagungsband *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte* (2000).

Verlag C. H. Beck München  
[www.beck.de](http://www.beck.de)

Claudia Schmölders

# Hitlers Gesicht

**Eine physiognomische Biographie**



Verlag C.H.Beck München

Mit 80 Abbildungen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Schmölders, Claudia:  
Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie / Claudia Schmölders.  
München: Beck, 2000  
ISBN 3-406-46611-7

ISBN 3 406 46611 7

© Verlag C.H. Beck oHG, München 2000  
Gesamtherstellung: Kösel, Kempten  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)  
Printed in Germany

*www.beck.de*

Eingelesen mit ABBYY Fine Reader 16

# Inhalt

## Einleitung

### Vorbilder 1913-1918

1. Von Verdienst und Ahnenstolz. Das Projekt einer Nationalen Porträtgalerie 11 – 2. Fotografiertes Volk. Porträtgalerien «von unten» 17 – 3. Grösse im Blick: Wilhelm II., Stefan George, Ernst Haeckel 24 – 4. «Wallensteins Antlitz». Eine Führer-Erzählung 35 – 5. Über Physiognomik und Scham 39

### Suchbilder 1918-1923

1. Der unsichtbare Redner 45 – 2. Phonetische Dressuren in feineren Kreisen 50 – 3. «Wie sieht Hitler aus?» 54 – 4. Gesicht und Raum. Faziale Literatur 65 – 5. Das Gesicht des Ostens. Arnold Zweig 73 – 6. Beschämende Erscheinung. Graf Kessler über Matthias Erzberger 78 – Exkurs über Miene und Schädel 84

### Inbilder 1923-1929

1. Erste Porträts. Totenmasken: Ein Weimarer Kult 86 – 2. Heiliges Hundegesicht. Hitler, sakralisiert 92 – 3. Normgesicht, wissenschaftlich ermittelt 103 – Exkurs über Abstraktion und Einfühlung 111 – 4. Das Gesicht der Würde. Helmuth Plessner 114

### «Selbstbilder» 1929-1939

1. «Das Antlitz des Führers» 122 – 2. Das Sehen von Gestalten. Ernst Jünger und die Zukunft 133 – 3. Gesicht und Geschäft. Hoffmann, Hitler, Riefenstahl 144 – 4. «Entartete Kunst» 150 – 5. Über das Selbstbild 162

**Schreckbilder 1939-1945**

1. «Hitlerfresse». Karikatur und Satire 171 – 2. Die Stimme des Bösen. Charlie Chaplin und Theodor Haecker 186 – 3. Gesichter zum Tode. Klaus Richters Hitlerporträt 193 – 4. «Der Führer ist sehr krumm geworden.» Krankenphysiognomik 207 – Exkurs über Speers letztes Führerfoto 212

**Bilder des Entsetzens 1945-1949**

Anmerkungen 230  
Danksagung 242  
Quellen- und Literaturverzeichnis 243  
Bildnachweis 257  
Namenregister 259

## Einleitung

Im Jahre 1973 veröffentlichte Walter Kempowski die Ergebnisse einer kleinen Umfrage unter rund zweihundert Bundesbürgern: «Haben Sie Hitler gesehen?» Wie zu erwarten, fielen die Antworten gemischt aus. Teils erinnerte man sich noch an die Begeisterung, teils noch an den Hass, teils aber auch an die völlige Gleichgültigkeit, mit der man Hitler wahrgenommen hatte. In vielen Fällen waren es Kindererlebnisse, als solche nicht kritisch, sondern oft Teil der Erinnerung an rituellen Prunk, an propagandistisches Getöse. Nur wenige Antworten bezogen sich unmittelbar auf Hitlers physische Erscheinung. Wer zur Zeit der Umfrage älter als 35 war, reagierte noch immer auf deren Zumutung. «Er hatte ganz grosse, tiefblaue, ganz dunkelblaue Augen, solche Augen muss auch Friedrich der Grosse gehabt haben», hiess es einerseits; «Die Frauen drehten das Weisse aus den Augen raus und sanken wie nasse Lappen hin. Wie geschlachtete Kälber lagen sie da, seufzten schwer. Freude und Erfüllung», schrieb ein anderer, und ein dritter: «Ich war negativ erschüttert, ich hatte noch nie ein so nichtssagendes Gesicht gesehen, ich versteh auch heute noch nicht (...) Ich meine manchmal, das war ein Loch, in das man was hineingekippt hat.»

Sollte man sich überhaupt an Hitlers physische Erscheinung erinnern? Die neuere Welle von Filmen lässt auf ein ungeheures Bedürfnis schliessen. Nachdem noch die grossen Biographien der letzten Jahrzehnte – von der Hitlerbiographie Joachim Fests angefangen bis zu Ian Kershaw – in den deutschen Ausgaben ohne Porträt des Diktators auf dem Umschlag erschienen, scheint dieses Tabu, nicht zuletzt durch die Spielfilme aus den USA, gebrochen. Schon wird Hitlers Gesicht wieder im politischen Alltag benutzt: sei es als Schreckbild, sei es als lächerliche Karikatur; letzteres sogar häufiger. Viel mehr als auf die Biographik trifft auf die visuelle Erinnerung zu, was Joachim Fest an neueren Tendenzen tadelt: sie trügen dem Bösen an dieser Gestalt keine Rechnung mehr, sie unterschätzten es. Aber lässt sich das Böse an Hitler wirklich visualisieren? Gibt es ein erkennbares «Gesicht des Bösen» – und wenn nicht «des», so doch «dieses» bösen Menschen? Hitlers hassgefüllte Zeitgenossen schienen daran zu glauben. Sie sprachen von der «Exkrementalvisage», von der «rohen Maske», von der



«Maske der Gorgo», vom «panoptikalen Basiliskenblick» und schliesslich vom blanken «Nichts».

Heutzutage, da nicht nur die Unterhaltung, sondern vor allem die Wissenschaft geradezu obsessiv auf Anschauung aus ist, müsste man diesen Formulierungen eigentlich zustimmen. Sie machen das Böse offenbar dingfest. Schon wieder wollen uns wissenschaftliche Untersuchungen weismachen, dass man binnen einer Viertelsekunde visueller Anschauung über den Charakter eines Menschen Bescheid wissen könne. Nun gab es aber nicht nur gehässige Aussagen über Hitlers Gesicht, sondern im Gegenteil unerhört faszinierte. Offenbar liegt hier eine symbolische Falle. Würde Hitlers Gesicht nach den zitierten Eindrücken wirklich das Böse seines Herzens anzeigen – was hätten dann die mörderischen Verfemungen des jüdischen Gesichts in Film und Fotografie und Karikatur zwischen 1918 und 1945 gezeigt? Liefe man nicht Gefahr, die visuelle Verteufelung von damals zu sanktionieren? Die neueren Filme und Fernseh-Serien über «Hitlers willige Vollstrecker» umgehen die Falle mit eigenen Mitteln. Sie übernehmen in der Regel die Nachrichtentechnik: Interviews mit Augenzeugen ergänzen historische Aufnahmen der handelnden Personen und der Schauplätze, die ihrerseits von einem Sprecher kommentiert werden. So viel unmittelbare Anschauung von Leid und Katastrophe konnte bisher keine Biographie liefern.

Das biographisch zumeist verwendete «stille Bild», also die Fotografie, wirkt dagegen völlig abgehoben, beinahe unaufdringlich, so dramatisch der Inhalt auch immer sei. Dass «stille Bilder» jedoch einer eigenen Übersetzung bedürfen, um wirklich als historisches Dokument zu sprechen, hat erst jüngst die Wehrmachtsausstellung wieder gezeigt. Man muss lernen und wissen, wie die Bilder zustande kommen, welches ihre Hintergründe sind, wie sie verwendet wurden. Ohne Sprache ist das Bild nicht verständlich. So zeigt keines der bekannten Hitlerfotos diesen Mann in einer irgend verräterischen Haltung etwa neben einem Toten oder gar in einem KZ oder in einem wirklich sadistischen Akt. Nicht einmal mit dem Gewehr in der Hand, nur ab und zu mit der Hundepeitsche sieht man ihn oder, natürlich immer wieder, als Redner in einer frenetischen Pose. Nur die Karikatur dieser Zeit, aber fast keine dieser Fotografien verrät etwas von dem, was dieser Mann an Verhängnisvollem gedacht, geplant und ausgeführt hat. Alle diesbezüglichen Äusserungen seiner Foto-Biographen und -Deuter sind Projektionen; nahezu jedes Foto, das als klarer Beleg für Hitlers «Schizophrenie» oder «Wolfsnatur» geführt wird, lässt sich ohne Kenntnis

der Geschichte auch ganz anders interpretieren. An keinem Gesicht lässt sich also zugleich das Bedürfnis nach und die Ohnmacht von physiognomischer Deutung besser aufzeigen als an diesem, in dem eine halbe Nation zwischen 1919 und 1938 reine Zukunft lesen wollte, darunter die gebildetsten Deutschen. «Wie soll ein so ungebildeter Mensch wie Hitler Deutschland regieren?» fragte der Philosoph Jaspers im Jahre 1933 den Philosophen Heidegger. «Bildung ist ganz gleichgültig, sehen Sie nur seine wunderbaren Hände an», soll Heidegger geantwortet haben.

An dieser Stelle setzt das vorliegende Buch ein. Es kehrt die Verhältnisse der Biographik um. Statt die Elemente der visuellen Anschauung als Illustration zu verwenden, nimmt es diese als Ausgangspunkt. Es erzählt Hitlers Geschichte von seinem Einzug in München bis zu seinem Ende in Berlin aus der Perspektive des Zeitgenossen, der Hitler als lebendige Erscheinung erlebte, bevor er wirklich wusste, welche Geschichte sich hier vor seinen Augen abspielte; es erzählt aus der Sicht der «hörigen» Betrachter, die Hitler in seinen fotografischen und filmischen, später auch malerischen Inszenierungen als nationales Inbild verehrten; und schliesslich und vor allem erzählt es aus der Perspektive jener Parawissenschaft, die zwischen 1918 und 1945 die körperliche Wahrnehmungslehre in Deutschland insgesamt beherrscht hat: der Physiognomik. Physiognomische Biographie ist immer auch Biographie der Physiognomik. Berichtet wird von den theoretischen Bedingungen der physischen Wahrnehmung, auch der akustischen, die eine derartige Faszinationsgeschichte in Gang setzen konnte und schliesslich in Hassgeschichte mündete. Die Voraussetzungen dafür sind günstig. Denn keine Epoche hat sich so ausgiebig mit Fragen der physischen Erscheinung und Wirkung befasst wie die Zeit zwischen 1918 und 1945; keine hat sich, orientierungslos wie sie war, so sehr im Spiegel betrachtet wie diese. Und kein anderer Diktator hat sich seinen Wählern derart körperlich aufgedrängt wie Hitler mit seiner immer virtuoser gehandhabten visuellen Propaganda, mit seiner Stimme, mit seinem Blick von Angesicht zu Angesicht. «Vom ersten Augenblick an fesselten mich die Augen. Sie waren klar und gross, ruhig und selbstbewusst auf mich gerichtet. Aber der Blick kam nicht aus dem Augapfel, er kam viel tiefer her, ich hatte das Gefühl, wie aus der Unendlichkeit. Man konnte nicht aus ihnen lesen. Aber sie sprachen, wollten sprechen. Sie fragten nicht, sondern sie redeten.» So Otto Wagener, einer von vielen, die Hitlers Blick erlagen.

Die Verschiebung der Politik auf die unmittelbar körperliche Ebene, ein-

geleitet durch die Kriegserklärung vom 1. August mit den schrecklichsten Folgen, wurde in der Weimarer Republik bekanntlich von der völkischen Seite rabiatisch durchgesetzt. Widersprüche auf Versammlungen wurden mit Schlägereien ausgetragen, eigene Schlägertrupps wie militärische Formationen (SA) wurden gegründet, unliebsame Gegner kurzerhand ermordet. Neben dieser kruden Körperlichkeit, die Hitler immer wieder als einen «Mann der Tat und nicht der Tinte» grausam auswies, gab es aber auch eine gebildete Strömung, die ihrerseits anfangs physische Wahrnehmung eigens philosophisch zu veredeln. Sie lieferte die intellektuelle Begleitmusik zur technischen Revolution in den Medien, Fotografie, Film, Illustrierte und Radio. Phänomenologie und Gestaltlehre, eine tiefsinnige Akustik, vor allem aber eine breite «Weltanschauungsphysiognomik» (Peter Sloterdijk) begleiteten Hitlers Aufstieg parallel zu den Fortschritten der Propaganda. Wenn es ein Beispiel für das geben sollte, was der Hitler-Biograph Ian Kershaw die «entgegen arbeitende Gesellschaft» genannt hat, so die Interpreten dieser Richtung. Schon seit dem 18. Jahrhundert gab es in Deutschland eine regelrechte Schulung in physischer Lektüre, in Wissenschaft und Kunst, Literatur und Politik. Eine Schulung, die so nur in Deutschland forciert wurde. Etwa zur selben Zeit, da Hitler nach München kam, wurde sie, dem Anfang des «kurzen Jahrhunderts» (Eric Hobsbawm) entsprechend, modernisiert: als physiognomisch gelenkte Blicke auf den «grossen Mann» und auf das «deutsche Volk» mit dem verrückten Ziel, sie als ein und dasselbe zu begreifen.

Mit dieser Perspektive rückt nicht nur Hitlers unbestrittenes Charisma in ein neues Licht, sondern gleichzeitig damit der physische Antisemitismus. Zwar haben ihn die Rassentheorien des 19. Jahrhunderts langwierig aufgebaut, zwar haben nazistische Biologie und Propaganda die Bevölkerung kontinuierlich dressiert. Doch die gehässige Betrachtung der jüdischen Physiognomie in Zeitschriften und Postkarten, Filmen und Plakaten zwischen 1922 und 1945 bezog zweifellos ihr Format aus der Betrachtung des idealisierten *deutschen* Gesichts in all seinen Facetten. Die hier kultivierte Inbrunst gab dem gehässigen Blick auf den «Gegentypus» (Erich Jaensch) das Mass. Das eine ist nicht ohne das andere denkbar. Dennoch hat die Forschung der letzten Jahre den Blick viel gründlicher auf das verfemte jüdische Gesicht gerichtet als auf das sinnlos geschönte deutsche und das weniger hässliche als hassenswerte Hitlers. Doch gehört beides in den Kanon unserer Erinnerung.

## Vorbilder 1913-1918

### 1. Von Verdienst und Ahnenstolz. Das Projekt einer Nationalen Porträtgalerie

Am 25. Mai 1913 verlässt Adolf Hitler Wien, um nach München zu übersiedeln.<sup>1</sup> Seit einigen Tagen ist er im Besitz seiner väterlichen Erbschaft (819 Kronen, 98 Heller), und so kann er sich neu einkleiden, als adretter junger Mann beim Schneidermeister Popp vorstellig werden und in der Schleissheimer Str. 34 ein Zimmer beziehen. Zusammen mit ihm kommt der vier Jahre jüngere Freund Rudolf Häusler, ein Drogist, der sich gern von Hitler belehren lässt, wenn dieser nicht allzu doktrinär auftritt. Der Start in München wird aber schwierig; bald haben beide kein Geld mehr, Hitler muss wieder, wie schon in Wien, Postkarten malen und von Häusler verkaufen lassen. Aber daneben liest er ungeheuer viel und doziert Tag und Nacht. Vermutlich hat er in diesem Jahr auch den neuen Roman von Bernhard Kellermann *Der Tunnel* gelesen, von dem er später sagen wird, er habe darin das Vorbild des Volksredners für sich entdeckt. Für den jungen Häusler wird das gemeinsame Leben bald unerträglich, denn Hitler benutzt ihn als Publikum für nächtelange Monologe. Häusler zieht aus. 1914 wird Hitler von den k.u.k. Behörden in München entdeckt; man bestellt ihn zur sofortigen Musterung nach Linz. Hitler bittet um Musterung in Salzburg, wo man ihn für dienstuntauglich erklärt. Am 3. August meldet er sich als Freiwilliger zur deutschen Armee; «bereit, für mein (!) Volk und das dieses verkörpernde Reich zu sterben.»<sup>2</sup>

Eines der ersten Fotos, das wir von Hitler haben, genauer: das dritte nach dem bekannten Baby- und dem Klassenfoto, zeigt ihn auf dem Odeonsplatz in München in der Menge, am 1. August 1914, mit erregten Augen beim Anhören der Kriegserklärung. Das Foto stammte von Heinrich Hoffmann, dem späteren «Leibfotografen» und sogenannten «Reichsbildberichterstat-ter», nach dessen eigener Auskunft es im Laufe der Jahre zu einem «der begehrtesten Bilder» wurde.<sup>3</sup> (Abb. 1) Die Fotos aus der Zeit des Krieges stammen aus Fournes (April 1915), darauf Hitler mit zwei Meldegängern



1. Das erste Hitlerfoto von Heinrich Hoffmann, dem späteren «Leibfotografen», aufgenommen im August 1914 anlässlich der Kriegserklärung. Hitler steht in der begeisterten Menge auf dem Münchner Odeonsplatz. Nur diese Begeisterung lässt sich am Gesicht ablesen, nichts sonst.

namens Schmidt und Bachmann und seinem Hund Foxl zu sehen ist; ein weiteres vom Mai 1916 aus derselben Gegend, er sitzt in einer Soldatengruppe rechts aussen: ernst, mit ungestutztem Schnurrbart. Schliesslich relativ bekannt wurde das Foto aus dem Lazarett in Pasewalk, wo sich Hitler mit seiner Senfgasvergiftung 1918 aufhielt und wo er die Schmach der Niederlage erlebte – der Auslöser seines Entschlusses, «Politiker zu werden». (Abb. 2) Andere Fotos aus dieser Zeit sind entweder technisch nicht zu gebrauchen oder zeigen ähnliche Situationen.

Nichts an diesem Gesicht und an dieser Erscheinung wäre irgendwie sonderbar unangenehm oder auffällig schön zu nennen. Vom eher pausbäckigen Zehnjährigen mit abstehenden Ohren über den schon mageren Halbwüchsigen der Schülerzeichnung bis hin zum noch mehr abgemagerten Gefreiten mit dunklen Augen deutet nichts in diesen Bildern auf denk-



1. Hitler als Soldat – und die spätere Ehrenbüste von Ferdinand Liebermann, aufgestellt in Pasewalk, wo Hitler im Lazarett die deutsche Niederlage erlebte. Die zärtliche Gebärde, mit der er hier einen andern erwachsenen Menschen umarmt, findet sich auf keinem andern bekannten Bild. Womöglich verdankt sie sich überhaupt der Aufforderung des Fotografen.

würdige Taten, überragende Intelligenz oder dramatisches physisches Missgeschick. Die Augenfarbe ist laut Passeintrag blau; die berühmte Schnurrbart-Bürste trägt er schon am 1. August 1914. Der Jugendfreund August Kubizek beschreibt ihn als schwächig, blass und ernst und immer korrekt in Anzug und Benehmen. Aber Kubizek weiss auch, wie sehr sich Hitlers Gesicht im Eifer der Rede beleben kann. Das weiss inzwischen auch Häusler. Doch keiner von beiden weiss, auf welche Zuschauer dieses sprechende Gesicht in den kommenden Jahren treffen wird und was diese wiederum an ihm ablesen.

Im selben Jahr 1913, als Hitler nach München kam, überreichte der Generaldirektor der Nationalgalerie in Berlin, Ludwig Justi, dem deutschen Kaiser eine kleine Programmschrift mit dem Titel: «Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung» – geschrieben zum Zwecke der Begründung einer nationalen Porträtgalerie nach englischem Vorbild. Seit 1856 die Londoner National Portrait Gallery eröffnet worden war, vor allem aber seit der Reichsgründung, genügte der deutschen Regierung die Büsten-sammlung vorzüglicher Männerköpfe der «Walhalla» von 1842 (Abb. 3) unweit von Regensburg mit ihren 100 Köpfen nicht mehr. 1872 mahnte Kaiser Wilhelm I. persönlich bei seinem Kulturminister eine Porträtgalerie an, «um der Nation ihre grossen Männer und deren Wirksamkeit gegenwärtig zu erhalten»;<sup>4</sup> der Kronprinz plädierte dafür seit 1878. Doch erst 1913 konnte, in Gegenwart des Kaisers, in neun Räumen von Schinkels Bauakademie die Bildnis-Sammlung eingeweiht werden. Der Krieg änderte freilich ab 1918 ihre ideellen Bedingungen. Mit einem revidierten Kanon memorierbarer Deutscher wurde die neugeordnete Bildnis-Sammlung 1929 wiedereröffnet: nun also aus demokratischem Geist bestückt und mit Männern aus Kunst und Wissenschaft weit eher als mit militärischen Grössen repräsentativ. Grundsätzlich sollten Neuzugänge nach den Vorgaben des Ordens «Pour le mérite» rekrutiert werden.

Fast interessanter als diese Institutionsgeschichte war aber Justis ideelle Begründung von 1913. Nach den «alten Prinzipien des Porträtsammelns» habe man traditionell zwischen «Bildnisreihen des Ahnenstolzes» und «Bildnisreihen zur Ehrung eines Verdienstes» unterschieden; vor allem an letztere müsste die neue Galerie für bürgerliche Interessen künftig anschliessen. Sie müsste sich doppelt von der bisherigen Praxis unterscheiden. Weder dürfe sie, wie im 19. Jahrhundert, gewaltige Monumente er-



## 1. Das Projekt einer Nationalen Porträtgalerie



2. Das Pantheon deutscher Vorbilder, die sogenannte «Walhalla», erbaut von Leo von Klenze, wurde 1842 eröffnet. Sie erhielt 1913 ihr malerisches Pendant in Gestalt der Nationalen Bildnissammlung in der Berliner Bauakademie. Zu den Begründungen des damaligen Direktors der Nationalgalerie, Ludwig Justi, gehörte die Beobachtung, dass die hochgestellten Denkmale meist keinen Blick in das Gesicht erlauben.



richten, wie etwa für Bismarck, auf denen sich aber kein Gesicht erkennen lasse, noch dürften, wie bisher, Porträts der – damals – neuen Medien angehäuft werden. Nach einer rasanten bildtechnischen Entwicklung stehe man heute vor einer «wahren Sintflut von graphischen Porträts», ohne doch über eine «öffentliche nationale Bildnisgalerie von entsprechender Bedeutung»<sup>5</sup> zu verfügen. Nun gelte es, «Ahnenstolz» und «Ehrung des Verdienstes» zusammenzuführen, also familiäre Sammlungen der Fürstenhäuser mit Porträts von sogenannten «Grossen Deutschen» zu vereinen; in einer Sammlung ausdrücklich von Gemälden.

Unübersehbar war für Justi ein treibendes Motiv die Abwehr der immer präsenteren Fotografie. Deren Siegeszug seit Mitte des 19. Jahrhunderts war freilich unaufhaltsam. Nicht nur konnte sich bald jeder Mensch porträtieren lassen, auch die Bildbände, die Familienalben und Sammelbände, lauter kleine Porträt-Galerien in Buchform, erreichten immer breitere Akzeptanz.<sup>6</sup> Justi sah dies vor dem Ersten Weltkrieg offenbar mit Schrecken. Durch das Aufkommen des Dritten Standes, durch die Entwicklung von Lithographie und Fotografie, sei zwar eine wahre Flut von Porträtsammlungen entstanden; über die grössten aber verfüge ausgerechnet die Zeitung und die Polizei. «Wie die vornehme Gesinnung des anciens régimes zum nüchternen Kalkül der ‚Jetztzeit‘, so verhält sich die alte fürstliche Ehrengalerie zum modernen staatlichen Verbrecheralbum.»<sup>7</sup>

Doch nicht die nüchterne «Jetztzeit», sondern die nationale Emphase des Vorweltkriegsjahres, die Hitler in München damals erlebte, begründete nun das Projekt. «Die Nation ehrt dankbar ihre grossen Männer und zugleich setzt sie sich selbst ein Monument ihres Alters, ihrer Kontinuität und ihrer Grösse».<sup>8</sup> So nennt Justi in einer überschlägigen Rechnung zwar noch ca. 30 Herrscherbildnisse und 30 Militärs, dann aber 100 Wissenschaftler, 100 hohe Staatsbeamte, 100 Architekten, Bildhauer und Maler; 50 Dichter (!), 20 Musiker, ebenso viele Theaterleute und hundert sonstige. «Von den hervorragenden Frauen», heisst es zum Schluss der Denkschrift, «soweit sie sich nicht in Künstlerberufen ausgezeichnet haben, wird man nur wenige einzureihen haben, da sich ihre für die Nation so wichtige Leistung bisher meist in der Stille der Häuslichkeit abgespielt hat.»<sup>9</sup> Insgesamt etwa 1200 Bildnisse – diese Anzahl Bilder zeigte die englische Galerie. Nicht annähernd so viele Porträts aber waren in Reichweite des Museums. Nach Auskunft von Paul Ortwin Rave, nach 1945 Direktor der Nationalgalerie,

sah der Kaiser bei der Eröffnung im Juni 1913 nur rund anderthalbhundert Bildnisse, also etwa gleich viele Männer und Frauen «von Verdienst» wie in der Walhalla als Büste standen oder namentlich eingraviert waren; und diese Zahl blieb offenbar auch bei der zweiten, nun also demokratischen Version der Galerie 1929 erhalten.<sup>10</sup> Sie enthielt nun, ergänzend zu schon vorhandenen Beständen, weitere Bildnisse von Dorothea Schlegel geb. Mendelssohn, David Friedländer, Schadow und Herder, Goethe, Caspar David Friedrich, Fritz Reuter und anderen.<sup>11</sup> Statt nationalistischem Pathos galt die zeitlose Begründung: «Bildniszüge interessieren die meisten Menschen mehr als abstrakte Vorstellungen, diese haften daher im Gedächtnis leichter, wenn sie sich mit Bildniszügen verbinden.»<sup>12</sup>

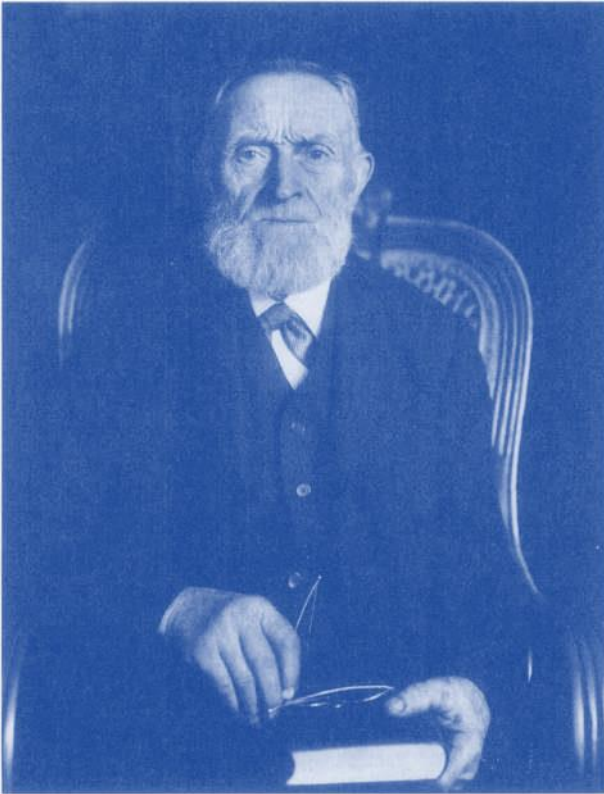
## 2. Fotografiertes Volk. Porträtgalerien «von unten»

Auf untergründige Weise wurde die 1913 höchst unzureichend verwirklichte Idee einer Nationalen Porträtgalerie ein treibendes Motiv im Aufbau des «Führerbildes». Nicht nur wollte Hitler selber in die ehrwürdige Ahnenreihe Eingang finden: ab 1937 wurden anlässlich der jährlichen Grossen Deutschen Kunstausstellung in München regelmässig neue Hitler-Porträts gezeigt. Der ganze NS-Heldenkult, beginnend mit der Ehrung der Gefallenen von Langemarck am 10. November 1919, hob einen neuen «Ordre pour le mérite» ins Bewusstsein, gegründet auf patriotische Opferbereitschaft und Todeslust, ungeachtet aller persönlichen Verdienste.<sup>13</sup> Gleichzeitig wurde zwischen 1918 und 1933 das Denken in Ahnenreihen überhaupt zu einem Werkzeug des völkisch konnotierten Klassenkampfes, zum Kernstück des Rassismus.

Während also Justi, sozial «von oben», seine wenigen Bilder zusammenraffte, um eine der englischen einigermaßen ebenbürtige Galerie zustande zu bringen, waren schon ganz andere Kräfte am Werk, um das Gewünschte nach Art einer Porträtgalerie «von unten» herzustellen: mit anderer Technik und anderen Vorstellungen von «Verdienst und Ahnenstolz». Die Fotografie übernahm nun eine Schlüsselrolle. Seit 1910 erstellten die Fotografen eigene national gedachte Bildersäle, so August Sander, der Kölner Fotograf, dessen erste Aufnahmen zu seiner bekannten Soziographie der deutschen Gesellschaft schon um 1910 datieren. Sanders Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* sollte nach seinen Plänen zwölf Mappen mit je 45

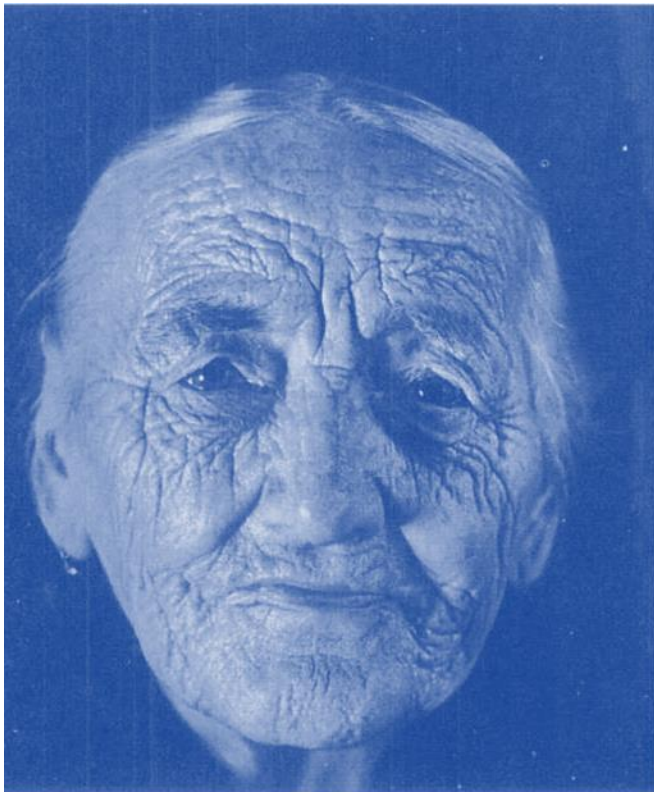
Bildern, also mehr als 500 Bilder umfassen. Das gewaltige Projekt eines fotografischen Atlanten deutscher Zeitgenossen konnte bis auf einen, allerdings berühmten Auswahlband von 1929 namens *Antlitz der Zeit*, nicht veröffentlicht werden; die NS-Machthaber verhinderten es.<sup>14</sup> Die Bilder zeigen Juden ebenso wie Bauern und Handwerker, Maler und Bildhauer, Professoren und Künstler, Zigeuner, alte Männer und Frauen. Zwar belässt Sander ihnen die sozialen Markierungen von Haltung, Kleidung und Umgebung, also eine ständische Identifizierung und Würde ganz eigener Art; aber er nimmt ihnen die Namen. (Abb.4) Etwa ab 1925 hat Sander jedes Bild mit einer Profession unterschrieben: Hirte, Bauer, Professor, Musiker, Schriftsteller, Bildhauerin, und so die Figuren in Typen verwandelt; eine problematische Verwandlung freilich, da sie die Hauptleistung der Fotografie, die genaue Identifizierung, sprachlich negiert. Und waren diese Professoren, Musiker, Näherinnen, Bauern und Bildhauer denn wirklich Professoren, Musiker, Näherinnen, Bauern und Bildhauer «von Verdienst»? Nur wer die Abgebildeten kannte, hätte dies beurteilen können. So blieb es beim «Verdienst» von visueller Erscheinung und Beruf – einer soziographischen Oberfläche.

Auch Sanders fotografierende Zeitgenossen haben Menschen klassifiziert und typisiert und aus nationaler Emphase schliesslich vom Bild als historischer Quelle abrücken wollen, so besonders Erna Lendvai-Dirksen, die ebenfalls etwa ab 1910 erste Vorstudien zum «Deutschen Volksgesicht» schuf, ab 1932 in einer ganzen Serie von landschaftlich geordneten Bildbänden sichtbar. Ihre nahsichtigen Porträts wirkten nicht nur inspiriert von der filmischen Grossaufnahme, sondern auch von der Malerei. (Abb. 5) Gesicht und Körper waren landschaftlich und regional weit eher gezeichnet als durch sozial markierende Bekleidung oder Haltung. «Nicht gross und nah genug kann ich die Gesichter vor mir haben, um in ihrer Landschaft zu lesen», schrieb sie in einer Selbstdarstellung 1937.<sup>15</sup> Was mit dem längst auch von anderen Fotografen<sup>16</sup> präsentierten namenlosen Gesicht im Bild, ja mit den namenlosen Gesichtern in ganzen Bildnisreihen dem bildungsbürgerlichen Fundus zugesellt wurde, war dennoch eine bestimmte Idee des Ahnenstolzes, der im Gesicht eher Heimat und Alter, Arbeit und Leiden denn eine besondere Leistung sah oder gar einen Landesherren und -besitzer. Vor allem der Bauer wurde derart repräsentativ; «die monumentale Einfältigkeit des Volksmenschen»,<sup>17</sup> so Lendvai-Dirksen, ersparte dem Fotografen die vielen Gesichter des Stadtmenschen, von denen um 1910 auch Rilke irritiert war.<sup>18</sup>



4. Nicht einzelne Berühmtheiten, sondern die ganze deutsche Gesellschaft wollte der Fotograf August Sander in seinem schon seit 1910 angelegten Werk repräsentieren. Jeder Stand erhielt eine eigene «Mappe» mit Fotografien anonym bleibender Personen. Stummfilmartige Nahaufnahmen blieben die Ausnahme.

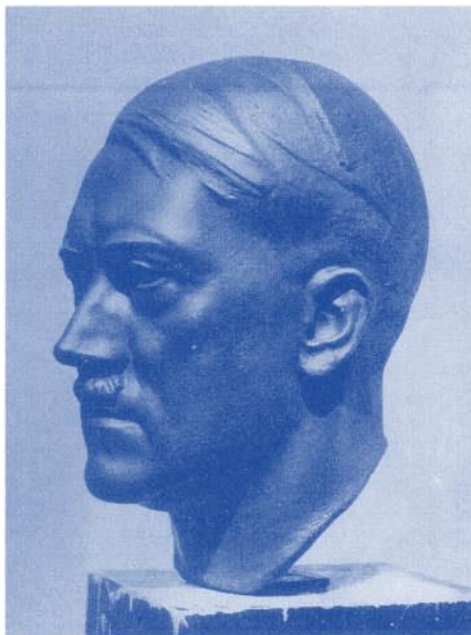
Es war jedenfalls diese kleinbürgerliche Wende zum «Adel» des Körperbaus, zum volklichen Naturgesicht, dem Ur-Bild des Rassengesichtes, die im Jahre 1933 zur Schliessung der Berliner Bauakademie führte und zum Ende der Nationalen Bildnissammlung, die bekanntlich in Deutschland bis heute nicht existiert oder nur in den Magazinen der Museen.<sup>19</sup> Nur einmal noch, 1936, kam es zu einem der merkwürdigsten Kompromisse zwischen NS-Körperkult und grossbürgerlichem Ahnenstolz. Gemeint ist die grosse Bildnisausstellung anlässlich der Olympiade im Berliner Kronprinzenpalais. Mit 460 Gemälden und Bronzen übertraf sie zwar die alten Bestände der Bildnissammlung um ein Vielfaches, aber der gegebene Anlass, die



5. Wie August Sander, so arbeitete auch Erna Lendvai-Dircksen an einer Gesamtaufnahme des deutschen Volkes; mit Vorliebe aus nächster Nähe wie im Stummfilm. Sie galt später als Repräsentantin der völkischen Fotografie.

reine Körperleistung der Sportler, stellte doch Würde und Verdienst der hier gezeigten, namentlich genannten, meist hochgeistigen deutschen Ahnen in Frage, wenn nicht geradezu in Abrede. Und natürlich gab es darunter keine jüdischen Deutschen mehr. Mit der Hitlerbüste von Ferdinand Liebermann, welche die Volksausgabe des Katalogs als Frontispiz zierte, (Abb. 6) trat vielmehr der Meister der Entwürdigung ins Bild. Ein Jahr später, in seiner Geheimrede vom 23. November 1937 in Sonthofen, skizzierte Hitler seine Vorstellung von «Verdienst und Ahnenstolz» und deutscher Größe kurzerhand:

«In unserer Walhalla kann jeder einzelne Deutsche Platz finden, der in unserer Vergangenheit mitgewirkt hat, die Voraussetzungen zu schaffen, auf denen wir nun heute stehen. Wenn wir unsere Geschichte so



6. Noch eine Büste von Ferdinand Liebermann, den Hitler besonders schätzte. Sie stand im Eingang der Ausstellung «Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit», die 1936 anlässlich der Olympiade im Berliner Kronprinzenpalais ausgerichtet wurde, und die als letzte Version einer «Nationalen Porträtgalerie» gelten konnte.

ganz gross auffassen, aus unserer grauesten Vorzeit bis heute, sind wir das reichste Volk Europas. Und wenn wir dann in grösster Toleranz alle unsere grossen deutschen Heroen aufmarschieren lassen, alle unsere grossen Führer der Vergangenheit, alle unsere grossen germanischen und deutschen Kaiser, – ausnahmslos, wie sie auch waren →»<sup>20</sup>

dann zwingt deutsches Selbstbewusstsein die Welt in die Knie. Aber sind hier wirklich tatkräftige Verdienste gemeint? Welcher Reichtum wird hier beschworen? Hitler hat die Idee einer Walhalla konsequent weiter verfolgen lassen. Ihre charakteristischen Umrisse gewann sie freilich erst mit dem Kriege, nachdem sich jede Idee von Verdienst in militärisch-ökonomische Formeln verwandelt hatte. 1942, wieder in einer Geheimrede vor dem Offiziersnachwuchs der deutschen Wehrmacht, war aus den grossen Führern reines Kapital geworden, eine gespenstische Walhalla des Volksvermögens:

«Wenn wir aber nun das Nationalvermögen eines Volkes insgesamt betrachten, gibt es keinen Zweifel darüber, dass das grösste Nationalvermögen eines Volkes die Summe seiner bedeutendsten Köpfe darstellt. Denn das wahre Nationalvermögen sind die unzähligen Erfinder und Denker, sind die Dichter ebenso wie die grossen Staatsmänner und Feldherren. Alles andere kann man am Ende ersetzen.»<sup>21</sup>

Bis zu dieser reinen Quantifizierung der Grössenidee dauerte es freilich noch eine ganze Weile.

Das um 1914 noch unausgesprochene Projekt einer nationalen «Porträtgalerie von unten», orientiert eher an Körperbau und Gesichtsausdruck denn an Sozialstatus oder Geschichte, stand in Wahrheit um diese Zeit bereits in einer langen Tradition von Körper- und Gesichtswahrnehmung: im Bann der sogenannten Physiognomik, einer frühen Version der heute so genannten «physischen Anthropologie». So arbeitete parallel zum Fotografen Sander seit etwa 1916 der Mediziner Willy Hellpach – 1924 als Reichstagspräsident der Sozialdemokraten aufgestellt – an einer *Deutschen Physiognomik*, die allerdings erst 1942 erschien. Doch schon 1901, schrieb er, sei ihm zum erstenmal die Idee «aufgeblitzt», ob das verschiedene Aussehen der Deutschen «vorzüglich ein *gesichtlich* verschiedenes, und ob es durch Stammesverschiedenheit verursacht sei». Wie schon um 1860 der italienische Begründer der Kriminalanthropologie Cesare Lombroso, so nutzte auch Hellpach Jahre später den Krieg und die eigene Position als Militärarzt, um «immerfort Soldaten der verschiedensten Kontingente zu sehen und miteinander zu vergleichen».<sup>22</sup> Hellpachs Erkenntnisse aus diesen Vergleichen blieben detailgenau, von nationalistischem Pathos verschont; von Werner Sombarts Diktum, Physiognomien müsse man schauen, nicht nur sehen und zergliedern, hielt er nichts. Die physische Bestandsaufnahme eines Volkes von West nach Ost und Nord nach Süd gipfelte in den zwanziger Jahren zunächst in den Rasselehren von Hans F. K. Günther, dem Verfasser eines Buches über den «heldischen Gedanken» (1920) und später massgeblichen Rassentheoretiker des Dritten Reiches;<sup>23</sup> hier wurde Ahnenstolz nur noch nach Blut- und Körpermerkmalen praktiziert, Beruf und Habitus des Menschen dagegen aus der Wertetafel getilgt.

An dieser Art von Tilgung, ja Entwertung, hat die Physiognomik freilich seit ihren Anfängen mitgearbeitet. Ihr meistgenannter neuzeitlicher Prophet, Johann Caspar Lavater (1741-1801), Pfarrer aus Zürich, hat seine un-

zähligen Gesichtsdeutungen meist an der Suche nach auserwählten Günstlingen Gottes, wenn nicht nach Gottes Sohn selber, ausgerichtet.<sup>24</sup> Mit seinem vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe* (1775-1778) hat er zudem dem Projekt einer «Nationalen Porträtgalerie von unten» auf unglaubliche Weise vorgearbeitet, medial und psychologisch. Die eindringliche Gesichts- und Körperwahrnehmung des Physiognomikers wurde unter seinen Händen zum ideellen Vorläufer der Fotografie, und dies in mehrfacher Hinsicht. Zum einen konnte der physiognomische Blick alles einschliessen, was die traditionelle Bildniskunst vermeiden musste, wollte sie ihrem Auftrag nach Gedenken und Verehren nachkommen; er konnte, ja musste den Geisteskranken ebenso wie den Verbrecher, die Missgeburt ebenso wie das Tier, den greisen Alten ebenso wie die hässliche Hexe studieren. Nicht ohne Vorurteile natürlich – doch ohne Wahrnehmungszensur. Zum andern achtete Lavater, ganz ähnlich wie später der Film und die neusachliche Fotografie im Kunstgriff der Nahaufnahme, bereits obsessiv auf das Detail: auf vereinzelte Augen, Nasen, Stirnen, Beine, Zehen und so fort. Vor allem aber konnte die Physiognomik der Fotografie den Anspruch auf Evidenz vererben. Gerade die naive, die sträflich kurzschliessende Diagnose des Physiognomikers, der das angewachsene Ohrläppchen für den *Erweis* verbrecherischer Anlagen hält – eben für evident –, kann als Vorläufer der medizinischen wie der kriminalistischen Fotografie gelten; zusammen mit seiner Beschreibung als verbaler Steckbrief oder «portrait parlé», wie es um 1890 in der Pariser Polizeibehörde unter Bertillon genannt wird.<sup>25</sup>

Die physiognomische Hoffnung, wonach das Aussere vom Verdienst (oder Verbrechen) des Inneren spricht, hat zwischen 1780 und 1914 denkwürdig Karriere gemacht. Lavater hatte europaweiten Erfolg, sehr zum Ärger seiner Kontrahenten, die fast alle aus dem Lager der Aufklärung stammten: in Frankreich Diderot und D'Alembert, in Deutschland Kant, Hegel und Lichtenberg, ja sogar Goethe, der doch zunächst dem Projekt zugearbeitet hatte. Doch im Rücken der philosophischen Aufklärung eroberte die Physiognomik die Naturwissenschaften und ihr juristisches Umfeld; zunächst im Namen von Anthropologie und Phrenologie,<sup>26</sup> dann der Psychiatrie,<sup>27</sup> schliesslich der Polizeiwissenschaft und seit der Jahrhundertwende mehr und mehr im Auftrag der Rassenkunde. Parallel zu dieser Karriere steigerte sich die literarische Akzeptanz physiognomischer Wahrnehmung, gestaltet worden etwa in Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Do-*



rian Gray, aber auch in zahlreichen Romanen des 19. Jahrhunderts, als kompositorisches Mittel, wenn nicht erzählerischer Selbstzweck. Als Marcel Proust sein Jahrhundertwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* begann, gab es schon eine regelrechte Philosophie des Antlitzes, die erst spät als Philosophie der Liebe erkannt wurde<sup>28</sup> – und keineswegs als Technik der Identifikation wie bei den Polizisten unter den Anthropologen der Zeit.

### 3. Grösse im Blick: Wilhelm II., Stefan George, Ernst Haeckel

Um 1914 herrschte die physiognomische Perspektive in breiten Kreisen der Gebildeten, und wo sie nicht herrschte, drang sie ein. Im selben Jahr 1913, da Hitler nach München kam und Ludwig Justi endlich die Nationale Bildnissammlung in Schinkels Bauakademie im Beisein des Kaisers eröffnen konnte, schenkte die europäische Filmindustrie dem Herrscher einen reich illustrierten Band mit dem Titel *Der Deutsche Kaiser im Film*. Es war ein Geschenk zum 25. Regierungsjahr Wilhelms II., und es erinnerte daran, dass dieser Kaiser keineswegs gegen die neuen Medien eingestellt war, weder gegen den Film noch gegen die Fotografie; eher im Gegenteil. Wie seine königlichen Verwandten in England lernte Wilhelm II. das Medium der Fotografie schon sehr früh schätzen und schuf sich mit der Zeit eine Galerie seiner selbst.<sup>29</sup> Nach neuesten Kenntnissen hat er mehr als dreissig Hoffotografen beschäftigt; sie durften ihn auf Reisen begleiten und alles fotografieren, nur die Kontrolle und Auswahl lag in Händen des Hofes. Ab 1893 gab es Bildpostkarten; die «Neue Photographische Gesellschaft» vertrieb Gruppenbilder der kaiserlichen Familie in einer Auflage von hunderttausend Stück, nicht gerechnet die Raubkopien. Mit den 90er Jahren wanderten die Bilder auch in die Illustrierten. Bald wurden auch Reproduktionen auf allem möglichen Nippes machbar und zeigen das Bild des Kaisers zwar populär, aber doch auch lächerlich. Im Ersten Weltkrieg verteilte das Kaiserhaus Fotos an die Soldaten, die sie mit religiöser Inbrunst bei sich trugen. Wie seine Grossmutter, Queen Victoria, erhob auch Kaiser Wilhelm das Verschenken von Fotografien zu einer rangstufenden Belohnungsgeste.

Eine der so verschenkten und mit einer Inschrift versehenen Fotografien sollte ihm zum Verhängnis werden. Ende der 80er Jahre sah der Historiker Ludwig Quidde in Rom ein Bild des Prinzen Wilhelm mit der Aufschrift

«oderint dum metuant» – mögen sie mich hassen, wenn sie mich nur fürchten. (Abb. 7) «Das war bekanntlich das Lieblingswort des Caligula. Jahre später habe ich dann erfahren, dass Prinz Wilhelm Photographien mit dieser Aufschrift in grösserer Zahl verschenkt hat.»<sup>30</sup> Ludwig Quidde kam diese Nachricht wie gerufen. Seit 1889 arbeitete er an einer Satire gegen den Kaiser in Gestalt eines historischen Porträts des römischen Cäsar Caligula. Wie an diesem, fand Quidde am Kaiser alarmierende Zeichen geistiger Abnormität. Als seine Schrift 1894 erschien, erregte sie ungeheures Aufsehen und wurde mehrfach nachgedruckt.<sup>31</sup> Dass Hitler von ihr Kenntnis bekam, ist sicher.

Auch wenn Quidde die Erscheinung des Caligula nur mit wenigen Worten physiognomisch gezeichnet hatte, regte sein Pamphlet medizinische Kreise an. 1914 veröffentlichte der Psychiater Ernst Müller den ersten von drei Bänden über das *Cäsarenporträt* auf Münzen und Bildnisstatuen der römischen Zeit. Das unbeholfene, kunsthistorisch kenntnislose Buch mit vielen schlechten Illustrationen stammt aus der Welt der Krankenphysiognomik. Auf welchem Stande sie um diese Zeit war, jedenfalls in der Provinz, lässt das einfältige Vorwort des Autors, damals Oberarzt in den Heilstätten Waldbröl bei Köln, erkennen. Er wolle die Cäsaren wie Patienten behandeln, die er routinemässig einer physiognomischen Evaluation unterziehe. Am Kaiserbild der Münzen las er Caligulas Degeneration ab: «Sein kränkelder Körper, der den Stempel der Entartung an sich trug, erinnert an die Julier und an seinen Oheim Claudius; er war am Körper stark behaart, dickbäuchig, dünnbeinig, epileptisch gewesen und litt an Schlaflosigkeit. Der Kaiser war geistig minderwertig.»<sup>32</sup> Nichts davon konnte man an Kaiser Wilhelm II. ablesen, folglich auch keine Geistes-Krankheit. Trotzdem schrieb Müller nach Wilhelms Abdankung ein psychiatrisches Gutachten, darin er ihn einen «hochgezüchteten Degenerierten» nannte, gefährdet von «Psychopathie und Nervenschwäche». Müllers Buch erschien 1928 und stand bereits im Bann der Rasselehren von Hans F.K. Günther.<sup>33</sup>

Natürlich blieb die Degenerationsthese bis 1918 weitgehend unter der Schwelle öffentlicher Wahrnehmung. Das Bild des Kaisers wurde vielmehr bestimmt von der Bildpolitik des Hofes, von massenhaft verbreiteten Fotografien, von zahlreichen Gemälden und nicht zuletzt vom Film. Wilhelm II. gilt heute geradezu als erste deutsche Star-Figur, präsent in über hundert Wochenschauen. Der Herausgeber des Bandes *Der Deutsche Kaiser im Film* von 1913 deklarierte ihn gar als die «interessanteste Persönlichkeit»,



7. Wilhelm II., hier auf einer Fotografie vor der Thronbesteigung, war ein grosser Anhänger der neuen visuellen Medien. Er liess sich zahllos fotografieren und galt als Star der frühen Wochenschau.

auf die je das Objektiv des Kinematographen gerichtet war».<sup>34</sup> Allgegenwärtig im deutschen Volk hat man ihn genannt, ständig beschäftigt mit dem eigenen Charisma, das ihn zum nationalen Symbol der Deutschen erhob. Dass diese Bildpolitik gerade durch ihre Konzessionen an die massenmediale Verwertung dieses Charisma wieder auflöste, gehörte zu den vielleicht tragischen Zügen des Regimes. Je familiärer der Kaiser im Volk wurde, desto martialischer trat er politisch auf.<sup>35</sup>

Was es bei aller Visualisierung vom Kaiser offenbar aber fast oder überhaupt nicht gab, war eine «Nahaufnahme» oder selbst eine wirklich sympathetische Beschreibung seiner Person und Physiognomie. Abgesehen von den frühen und immer besorgten Beschreibungen im Elternhaus, als er mit seinem geburtsgeschädigten Arm den ganzen Hof in Aufregung hielt, wollte offenbar niemand, weder der ausserordentlich populäre Biograph Emil Ludwig, noch der grosse Physiognomiker unter den Journalisten, Theodor Wolff, den Kaiser näherer Betrachtung würdigen.<sup>36</sup> Möglicherweise hat dies die kaiserliche Bildpolitik selber verhindert. Harry Graf

Kessler, erbitterter Gegner, attestierte der kaiserlichen Erscheinung heimlich in seinem Tagebuch 1896 eine Mischung von «Bestialität», «Brutalität» und «friseurhafter» Haartracht – als hätte er Hitler beschreiben wollen.<sup>37</sup> Ganz anders der junge Alfred Kerr, der den Kaiser 1897 einmal eine halbe Stunde aus der Nähe sah:

«Wenn man sein Ausseres auf gut berlinisch kennzeichnen sollte, dann müsste man sagen: ‚Es liegt etwas drin.‘ Bei aller Gutmütigkeit, die sein zum Plaudern hergeneigter Kopf oft zeigt, ist das hervorragendste Merkmal dieser Züge eine selbstwillige Entschlossenheit. Er sieht aus wie einer, der, wenn Not am Manne ist, nicht viel Federlesens macht. Niemand wird ihn für unbedeutend halten. Sehr sympathisch ist ein von Zeit zu Zeit auftauchender sorglicher Zug, fast ein hausväterlicher Zug. Man begreift, alles in allem, die enthusiastischen Urteile, welche von vielen Ausländern, die ihn sahen, sofort über ihn gefällt wurden. Das Schicksal gebe ihm gute Ratgeber (... )»<sup>38</sup>

Sämtliche Motive, die der Kaiser freiwillig oder unfreiwillig zur visuellen Wahrnehmung seiner Person versammelte, wiederholten sich in der Geschichte der Hitlerwahrnehmung: die ungeheure Zahl von Fotografien und Bildbänden, die immer ästhetischer stilisierte Filmarbeit, die vielen Gemälde. Die immer perfekter inszenierte mediale Propaganda «am Leitfaden des Leibes» (Nietzsche) nutzte die Spannung zwischen Nähe und Ferne, Vertrautheit und machtgeschützter Distanz. Ende der zwanziger Jahre traten dann auch zu Hitler rein physiognomische Diagnosen auf den Plan, zuerst als Rassenporträt, später als wirklich medizinische Befunde. Wie dicht das Kaiserbild in all dies verwoben blieb, verriet Hitlers Geheimrede von 1937 vor dem «Führernachwuchs». Hier zeichnete er das völkische Selbstidol mit eben jenen Worten des Caligula, mit denen der junge Kaiser seine Umwelt schockiert hatte: «Wir wollen unser Volk ganz nach vorne führen! Ob sie uns lieben, das ist uns einerlei, wenn sie uns nur respektieren! Ob sie uns hassen, ist uns einerlei, wenn sie uns nur fürchten!»<sup>39</sup>

Was die Wahrnehmung Hitlers von der des Kaisers aber grundsätzlich unterschied, lag auf einem anderen Feld. Es hatte weniger mit den visuellen Künsten als mit der Sprache zu tun, und weniger mit der imperatorischen Pose als mit dem Blick von Angesicht zu Angesicht. Denn Lavaters Hauptwerk, die *Physiognomischen Fragmente*, bestanden ja nicht nur aus Bil-

dem. Nicht umsonst sind sie sowohl der «Menschenkenntnis» gewidmet als auch der «Menschenliebe». Inspiriert von einer religiösen Leidenschaft zum Menschenkörper, sofern er Gotteswerk war, und begeistert vom Angesicht seiner Freunde, kommentierte Lavater dort, wo er liebte, mit oft seitenlangen Beschreibungen, verbalen Grossaufnahmen *avant la lettre*. Sie gelten heute als unbeholfene Prosa, begriffsarm und überspannt – so etwa über Goethe:

«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».<sup>40</sup>

doch haben sie in der Literatur der Folgezeit europaweit Schule gemacht: von Balzac bis hin zu Marcel Proust, von Edgar Allan Poe zu Oscar Wilde, von Nathaniel Hawthorne bis zu Melville, von Heinrich Heine über Fontane bis hin zu Thomas und Heinrich Mann. Während Lavaters *visuelle* Physiognomik eher eine Tradition der «Porträts von unten» stiftete, also die Aufmerksamkeit auf Kranke und Verbrecher lenkte, errichtete die sprachliche Physiognomik eine Tradition der permanenten Andacht «nach oben», der Versenkung ins Gesicht des Andern, sofern er ihrer würdig war. Das entsprach rhetorischer Tradition; denn seit der Antike war es üblich, ja unerlässlich, bei Lobreden auf Personen «von Verdienst und Ahnenstolz» auch physische Details zu würdigen.

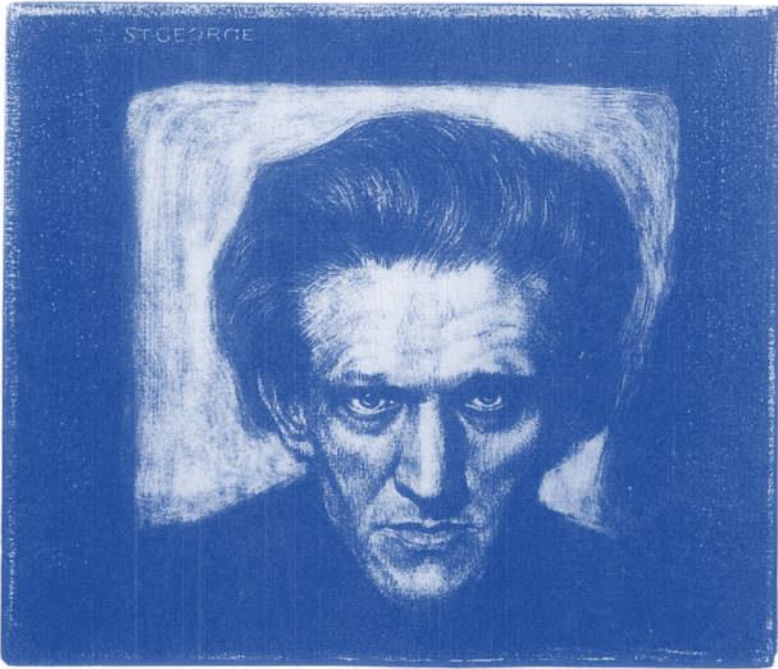
In den *Physiognomischen Fragmenten* dominierte dergestalt sprachlich nicht Wissenschaft, sondern eine lebensweltlich verankerte Rollenprosa; und dies auch dort, wo es um Typen, ja um ganze Völkerschaften ging. Denn dass es neben den vielen einzelnen Personen «von Verdienst und Ahnenstolz» auch Bildnisreihen von ganzen Völkern nach diesem Schema geben müsse, stand ausser Frage; die zeitgenössische Anthropologie warf ihre Schatten. Nicht immer kamen die Deutschen dabei sehr gut weg. So fand Goethe in ihren Gesichtern «die Züge regellos durch- und ineinander [laufen], oft ohne irgendeinen Charakter anzudeuten»,<sup>41</sup> aber schon der romantische Überlieferer der Physiognomik, Carl Gustav Carus, will 1853

«nicht verkennen, dass jener grosse Schädelbau, welcher durch seine hohe und breite Wölbung im ganzen, und namentlich des Vorderhauptes, wesentlich eine starke Ausbildung des Gehirns bedingt, und, insofern er mit der gesamten Körperbildung in bestimmter Proportion sich befindet, eben dadurch das Material einer reichen Geistesentwicklung darbietet, offenbar mehr als unter den andern Stämmen Europas (und das heisst doch eigentlich der kultivierten Welt überhaupt) BEI DEN DEUTSCHEN zu Hause ist..»<sup>42</sup>

Dieses phrenologische Selbstbewusstsein muss dann freilich im Lauf der Jahrzehnte gelitten haben; jedenfalls beklagt Hugo von Hofmannsthal in seinen *Briefen des Zurückgekehrten* von 1908 wieder, wie Goethe, in diesen deutschen Gesichtern «ein ewiges Kommen und Wegfliegen wie in einem Taubenschlag, von Stark und Schwach, von Nächstbestem und Weitergeholttem, von Gemeinem und Höherem, eine (...) Unruhe von Möglichkeiten.»<sup>43</sup> Zu diesen Möglichkeiten zählte natürlich auch die Hässlichkeit. George Grosz soll schon vor dem Ersten Weltkrieg ein dreibändiges Werk über die «Hässlichkeit der Deutschen» geplant haben; das Projekt eines Dandys. Stefan Zweig schrieb 1907 ein Trauerspiel über den hässlichen Thersites der Antike; ein Projekt gegen das Heldentum.

Die deutsche Unruhe und Unsicherheit aufzuheben, ja in leidenschaftliche Verehrung zu verwandeln, vermochte damals in den engeren Geistes-Zirkeln kein anderer als Stefan George, der «heimliche Kaiser» der Literatur. (Abb. 8) Seit der Jahrhundertwende Mittelpunkt einer fast kunstreligiösen Sekte, trug George mit einer bis dahin unerhörten Intensität physiognomische Valeurs in die poetische Szene. Kein deutscher Dichter ist damals so oft beschrieben und fotografiert worden wie George, und keiner hat seinerseits andere so intim und leidenschaftlich fotografiert wie er und zudem so kultisch die Poesie an die menschliche Stimme gebunden. Eine Sammlung von mehr als 200 Porträts hat einer der ersten Jünger, Robert Boehringer, nach dem Zweiten Weltkrieg zusammengestellt und emphatisch kommentiert.<sup>44</sup> Und das folgende, deutlich verliebte, gleichsam «homofaziale» Wortbild von Edgar Salin aus dem Jahre 1913 kann für viele stehen:<sup>45</sup>

«Von den tiefliegenden Augen ging der Blick zu der zugleich zierlichen und kräftigen Nase, – zu den Lippen, den fest gepressten; leicht stand die Unterlippe vor, gab dem Mund die herbe Entschlossenheit und leitete



8. Karl Bauer, der Zeichner dieses George-Porträts, hat viele deutsche Grössen porträtiert. George erscheint in den Fotografien seiner Zeit als charismatisch inszenierter Kopf noch bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts.

abwärts zum Kinn, in dessen mächtigem Vorsprung der Anspruch und das Recht des Herrschers gesammelt schien. Wie schön und gross geformt war das Ohr, – es deuchte uns weiter entfernt von Auge und Nase als bei anderen Menschen, so als sei jeder Teil dieses Kopfes für sich und im Ganzen vollkommen. Der Blick folgte dem Haar zur Stirn, die hart und gewaltig über dem Haupt thronte, – sie war fast ohne Furchen, die geistige Stirn eines Denkers und war zugleich, an der Seite leicht gebuckelt und über dem Auge leicht gewulstet, die willensgeladene Stirn eines Täters, – sie war steinern und wie von einem harten Meissel geformt und sie war im Zusammenklang mit dem reichen, gewellten Haar, in dessen Braun sich die ersten weissen Strähnen mischten, von jener anmutigen Würde überflutet, für die sich uns das Wort Charis unentziehbar auf drängte.»<sup>46</sup>

Stefan Breuer hat dem Georgekreis vor einigen Jahren eine sozialpsychologische Studie gewidmet. Das Grössenselbst, die narzisstische Verschmelzung mit einem Ich-Ideal, ermuntert, wenn nicht erzwungen vom «Priesterkönig» und «Seher», dominiert die Szene. Ohne die strenge Zucht der literarischen Ansprüche, ohne die breite und weitläufige Bildung, die George zu einem Kreis ungewöhnlich kluger junger Männer verhalf, hätte er eine fatale Rolle spielen können. Es ist umstritten, ob er sie nicht wirklich spielte – schliesslich kultivierte er die Idee des «geheimen Deutschland», des «geistigen Reiches», dessen Untergang im Ersten Weltkrieg er fürchtete<sup>47</sup> und dessen Wiederaufbau er am Horizont erhoffte, wengleich später ablehnte. Der nationale Enthusiasmus seines «Staates» (Breuer) aus Dichtern und Denkern war kaum zu überbieten; aber wie wenig militant und realpolitisch er war, zeigt das physiognomische Herrscherbildnis, so wie Salin es gezeichnet hat. George ist hier ein Mann «von Verdienst und Ahnenstolz» zugleich. Kein Bild, vielmehr die physische Erscheinung selber, überbracht im Wort, soll es uns sagen: die Nase, der Mund, das Kinn, betrachtet von einem ehrfürchtigen Augenzeugen. Ein Sprachbild, inszeniert am Leitfaden des Leibes, aus grösster Nähe und Verführbarkeit. So bietet die gemeisselte Stirn – ein Topos der damaligen Gesichtsprosa – «überflutet» von «einer anmutigen Würde» – kein realpolitisches Herrscherbildnis, sondern einen androgynen Götterkopf, gemischt aus männlicher Würde und weiblicher Anmut; ein Schädel, der gleichwohl unvermittelt auch die Züge eines dämonischen Asketen, ja, fatalerweise eines «Täters» trug. Mit dieser leibhaftigen und unerhörten Attraktion konnten damals weder die seit Jahrzehnten kursierenden Bildnisreihen von «Goethes äusserer Gestalt» (Ernst Beutler, 1914) konkurrieren, noch auch der immer wieder beschworene mächtige Schädel eines Gerhart Hauptmann. Doch bildeten alle drei Idole zusammen damals regelrecht Bollwerke gegen jenen dramatisch erlebten Gesichtsverlust, den die Gebildeten damals überall konstatierten und beklagten: mit dem Aufkommen des Vierten Standes, mit dem Anwachsen der Grossstädte und vor allem mit den neuen Lichtbildtechniken. Von der Furcht vor diesen Entwicklungen schien der Kult des «Charakterkopfes» damals untergründig inspiriert: die Suche nach dem «Gesicht der Grösse» steigerte sich mit Beginn des Krieges proportional zur Grösse des Gesichts in Film und Fotografie, zu den Techniken der Grossaufnahme, die ihrerseits als Text schon längst vorhanden war.

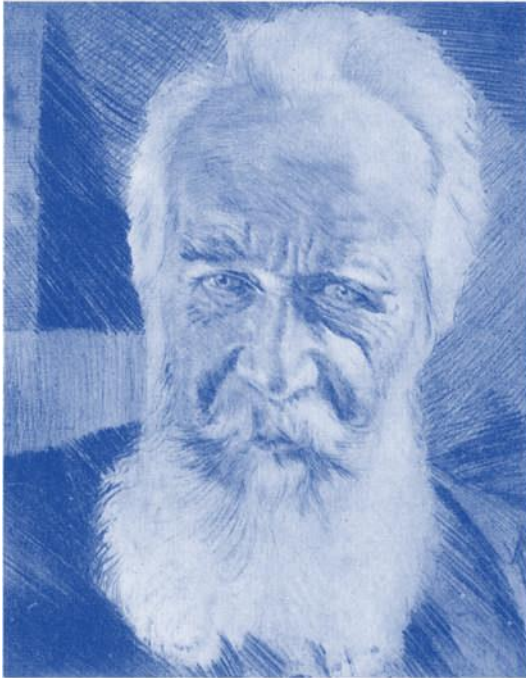


Säkulare Gesichtsandacht nach Lavater herrschte nicht nur im literarischen sondern auch im naturwissenschaftlichen Sektor. Unangefochtener «Kaiser» war hier seit Mitte des 19. Jahrhunderts der deutsche Vertreter des Darwinismus und Begründer der monistischen Religion, Ernst Haeckel. (Abb. 9) Als 1914 der Naturforscher und eingefleischte Haeckelianer Wilhelm Bölsche seinem weltbekannten Lehrer zum 80. Geburtstag gratulierte, lieferte er, am Leitfaden des Kopfes, eine leibliche Hagiographie des Mannes von Verdienst:

«Wenn man in Haeckels Antlitz von der stolzen Feste mit ihrem Wolken Schnee, der heute den obersten ‚Wirbel‘ dieses allezeit aufrechten Rückgrats krönt, mit dem Blick herabsteigt zu dem feinen, immer etwas diskret in der Tiefe gehaltenen, freundlich fragenden Auge, zu den feinen Fältchen, die es wie eine ganz zarte, fast kindliche und doch so beredte Runenschrift allerintimsten Seelenlebens umspielen, – wenn das immer bereite jungfrohe Lächeln jeden Winkel da unten noch einmal neu aufhellt und endlich selbst bis in die rosigen Schläfenwinkel der ernsten Stirn unter dem Altersschnee zuckt: – dann empfindet man den Zauber des Gemüts, des Herzens, der auch hier immer wieder alle Spalten und Lavaströme dieses alten Faustus und seiner Titanennatur zusammenschmiedet und ausgeglüht hat zu einer echten Kunstform schlicht edeln Menschentums auch im Friedenskämpfe des Lebens, – im Kampf um den Frieden.»<sup>48</sup>

Die überbordende Gesichtsprosa verrät einen bemerkenswerten Umschwung in der Wahrnehmung der Bildnisse «von oben». Kerr über den Kaiser, Salin über George und hier nun Bölsche über Haeckel, den Fürsten des Geistes – sie alle liefern ja kunstgeschichtlich gesprochen «Herrscherbildnisse» ab, wenn auch verbalisiert. Doch durch die Beschränkung auf das Angesicht wie bei einer filmischen Grossaufnahme fehlt diesem Herrscherbild die Statur des Körpers, also Kleidung und Pose. Es fehlt mithin die Ferne der Repräsentanz oder auch die Repräsentanz der Ferne; es fehlt die eigentliche Höhe des Bildnisses «von oben», wie sie die Fotografien des Kaisers grundsätzlich einhielten. Bei aller Verehrung, die aus Bölsches Worten spricht – und sei sie auch rhetorisch überzogen –, hört man hier den Ton des familiär gewordenen Kollegen, nicht den eines Studenten oder Wissenschafts-Politikers. So kommt es in Lavaters Gefolge zu einer ausdrücklichen, an fromme Gebräuche erinnernde Gesichtsandacht im Umgang mit den grossen Männern, mit einer bemerkenswerten psychologischen Konsequenz. Da diese Herrscherbildnisse vom Physiognomiker ja

### 3. Wilhelm II., Stefan George, Ernst Haeckel



9. Ernst Haeckel, der weltberühmte Begründer des sogenannten Monismus, erhielt zum 80. Geburtstag im Jahre 1914 von seinem Sohn Walther einen ganzen Bildband zu seiner Person: «Ernst Haeckel im Bilde. Eine physiognomische Studie.»

nicht gemalt, sondern hymnisch beschrieben werden, sind sie kraft ihrer Erscheinung immer schon Wort vom Geist des Betrachters und Geist vom Auge des Bewunderers. So nähert sich das verbale Herrscherbildnis unversehens einem Selbstbildnis, genauer: einem Grössenselbst-Bildnis.<sup>49</sup>

Auf welche Kehrseite der physiognomischen Wahrnehmung man damit zusteuerte, blieb damals noch im Dunkeln. Natürlich gab es aggressive Karikatur in Wort und Bild, aber doch eher im Bild als im Wort. Gleichwohl besaßen Gesichts-Hagiographen wie Bölsche längst auch schon ihr Gegenstück, wie etwa aus der Feder des leidenschaftlichen Satirikers Oskar Panizza. Dessen Erzählung *Der operierte Jud* – bereits 1893 geschrieben und 1914 erneut aufgelegt –, zeichnete das Porträt eines Juden, lange vor der Gründung des *Stürmer* durch Julius Streicher, dem grausamsten Propagandisten des Antisemitismus zwischen 1923 und 1945:

«Das Antlitz Itzel Faitels war von höchstem Interesse. Leider hat es Lavater nicht gesehen. Ein Gazellenauge von kirschenähnlich gedämpfter Leuchtkraft schwamm in den breiten Flächen einer sammetglatten, leicht gelbgefärbten Stirn- und Wangenhaut. Itzigs Nase hatte jene hohepriesterliche Form, wie sie Kaulbach in seiner ‚Zerstörung Jerusalems‘ der vordersten und markantesten Figur seines Bildes verliehen hat. Zwar waren die Augenbrauen zusammengewachsen, aber Faitel Stern versicherte mir, das sei sehr beliebt. Auch wusste er, dass Leute mit solchen Augenbrauen einmal ersaufen sollten; aber er paralyisierte das, indem er versicherte, er gehe niemals aufs Wasser. Die Lippen waren fleischig, die Zähne von reinstem Kristall; zwischen ihnen kam eine bläulichrote, fette Zunge oft zur Unzeit heraus. Kinn und Oberlippe waren völlig bartlos, denn Faitel Stern war noch sehr jung. Erwähne ich noch von meines Freundes Untergestell so viel, dass er Säbelbeine hatte, deren Schwung jedoch nicht exzessiv war, so glaube ich Itzigs Silhouette einigermaßen gezeichnet zu haben. Auf die geringelten, zahllosen schwarzen Sechserlöckchen seines Haupthaars komme ich später noch zu reden.»<sup>50</sup>

Faitel Itzig ist die Hauptfigur in einer der bittersten Satiren auf die jüdischen Assimilationsversuche um die Jahrhundertwende. Der Ostjude Itzig ändert nicht nur, wie viele andere, seinen Namen, um in der christlichen Welt sein Glück zu machen, er lässt sich auch den Körper vollständig operieren. Alles nützt aber nichts, im entscheidenden Moment kehrt seine alte Figur wieder zurück und bringt alles zu Fall.

Panizzas Satire bündelte eine Reihe von Motiven, die der physiognomischen Obsession ihre Richtung ins Unmenschliche weisen sollten. Nicht nur das Bild des «Fremden», sondern dessen verzweifelte Assimilationsversuche mitsamt ihrem Scheitern brechen hier in den deutschnationalen Taumel ein und stören das selbstbezügliche Idyll. Dass sich beides – dieses Idyll ebenso wie die Hölle daneben – auf demselben biopsychologischen Plafond abbilden lässt, eben der Physiognomik, zeigt nur die unerhörte und immer tiefer greifende Verstrickung beider Aspekte.

#### 4. «Wallensteins Antlitz». Eine Führer-Erzählung

Ein Schlüsseltext zur Dialektik und Tradition des physiognomischen Grössenselbstbildes stammt von dem Autor Walter Flex, berühmt geworden mit dem Roman *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1916) und berühmt geblieben noch nach dem Zweiten Weltkrieg. 1918 erschien von ihm postum eine Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Wallensteins Antlitz. Gesichte und Geschichten aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges*. Die Titelgeschichte des bis 1960 immer wieder aufgelegten Buches<sup>51</sup> handelt von einem kleinen Jungen, der seinem völlig brutalisierten Vater im Krieges dienstbar ist, dann aber plötzlich Wallenstein begegnet. Hier, so will der Erzähler suggerieren, erblickt er zum ersten Mal ein Menschengesicht – und errötet vor Scham über sein bisheriges Tun. Wallenstein ist gerührt und nimmt den Jungen zu sich, der ihm schliesslich auch das Leben rettet, allerdings um den Preis des eigenen. Von Wallenstein, dem Heerführer, wird Hitler noch in den Tischgesprächen 1942 mit grosser Bewunderung sprechen.<sup>52</sup> Gleichviel, ob er die Erzählung kannte oder nicht: ihre Motive gehören ins Zentrum der sich nazistisch immer mehr verstrickenden deutschen Bildungsgeschichte.

Walter Flex, geboren 1887, war ein Autor der Jugendbewegung, die 1913 auf dem Hohen Meissner ihre Gründungsversammlung abgehalten hatte. Als Freiwilliger meldete er sich zum Kriegsdienst; 1917 fiel er als Offizier bei einem Erkundungsritt. Im Wanderer-Roman hat er seinem Freund Ernst Wurche ein Denkmal gesetzt – als dem geborenen Führer. So tritt auch Wallenstein in der Erzählung auf, nun aber im physiognomischen Grossformat:

«Was den Jungen erschütterte, war nichts als der durch Wochen und Monde entbehrte Anblick eines Menschenantlitzes. Ihm war zumute – ich brauche seine eigenen Worte – wie Adam, als er nach seinem Sündenfall das Angesicht des Herrn sah. Er hatte den vollen Vorgeschmack der Scham, die die Seele durchfriert, wenn sie am jüngsten Tage nackt vor Gott steht. Ihm war, als fühlte er zum ersten Male nach soviel tauben und toten Jahrhunderten die eigene Seele und zugleich die furchtbare Notwendigkeit ihres unwiederbringlichen Verlusts. Wiedergeburt und Gericht in einem erschütternden Augenblick. Was war Leben und Tod vor dieser Scham, die Leib und Seele verzehrte und ihm, der das Erröten

kaum aus den Kindertagen kannte, alles Blut rot über Hals und Antlitz goss?»<sup>53</sup>

Ein solcher Blick ins Gesicht eines gottväterlichen Führers, nicht etwa eines Herrschers, wäre ohne Lavater nicht denkbar – und übergeht ihn doch zugleich. Das Motiv einer überwältigenden Scham-Empfindung des Menschen vor Gott wird vom Erzähler nämlich von einer zweiten Lektüre des Gesichts konterkariert. Der Offizier mit dem sprechenden Namen «Mohr vom Wald» erlebt den Heerführer ganz anders:

«Mohr vom Wald glaubte in dieser Stunde Wallensteins Antlitz zum ersten Male zu sehen. (...) Dass er das nie so gesehen hatte: dieses kampfzerwühlte, starrlebendige Antlitz war wie die gestaltenreiche Erde, die klare Stirn, die über starken Brauen und leicht gehöhlten Schläfen mit edlem Schwung ansetzte und in einer grossen und erhabenen Linie emporstieg, war wie der klare Himmel über ihr, und Stirn und Antlitz, Himmel und Erde, alle Grösse und Kühnheit irdischer und überirdischer Kraft schmolz in der tiefen Glut seiner herrischen schwarzen Augen zu einer unlöslichen, wunderbaren Einheit zusammen.»<sup>54</sup>

Die beiden Blicke, die Flex auf Wallensteins Gesicht richten lässt, beleuchten wie mit einem Brennspiegel den Mentalitäts-Konflikt, da es um Wahrung von Recht und Sitte oder deren Überholung durch Naturgesetze geht. Bewegt sich der Junge noch im Feld von Scham und Frömmigkeit, ja Opfer, so der erwachsene «Mohr» bereits im freien Feld der Natur. Ohne Gott, ohne Sittengesetz sieht er Wallensteins Stirn klar «wie der klare Himmel über ihr» und den Betrachter nur gebannt «von der tiefen Glut seiner herrischen schwarzen Augen».

Genauso kosmologisch sah auch Wilhelm Bölsche seinen Haeckel:

«Wir kennen das gewaltige Wort des alten Kant: von den beiden obersten Herrlichkeiten unserer ganzen erkennbaren Welt: dem Sternenhimmel, der sich allmählich leuchtend über diese Erde spannt – und dem Sittengesetz in des Menschen Brust. Es kommt aber noch ein Drittes hinzu – und dieses Dritte ist zugleich die vollendetste Kunstform der Natur auf Erden: das ist das menschliche Antlitz in seiner formschönen, geistes- und gemütsverklärten Edelgestalt. Wenn man sich erinnert, dass jede sittliche Tat auch einmal im Blick eines menschlichen Auges ge- glänzt hat und dass jene Sterne da oben in all ihrer Pracht von Milch-

strassen und Nebelflecken nur von solchen Augen denkend erfasst werden, so möchte man zweifeln, ob hier von den drei Werten nicht vielleicht sogar der höchste liege. Und gewiss ist, dass dieses Antlitz zugleich wieder das letzte und entscheidende Objekt auch all unserer wirklichen Kunst von je gewesen ist und immer bleiben wird, so dass nirgendwo dunkle Naturschöne und helles Idealschaffen des Menschenbewusstseins zuletzt so einig in der Sache selbst zusammenfliessen wie hier.»<sup>55</sup>

Wie Bölsche hier Kants Sittengesetz – der bestirnte Himmel über mir und das sittliche Gesetz in mir – in einem einzigen Symbol, dem menschlichen Gesicht und seiner Stirn zusammenfasst, verrät sich ein fataler Fluchtpunkt von Lavaters Gesichtsandacht unter den Händen der Wissenschaft. Inspiriert vom romantischen Schädelkult eines Carl Gustav Carus kann für Bölsche aus einem «bestirnten Himmel» nichts anderes als im Lautsinn eine Stirn werden:

«Nicht leicht aber wird man ein prachtvolleres Beispiel für die vollendete Schönheitsform dieses menschlichen Schädels auf der Normalhöhe seiner Kraft ohne Grenzüberschreitung, für dieses ‚Geheim Gefäss, Orakelsprüche spendend‘, wie Goethe es genannt hat, finden, als auf den hier mitgeteilten Bildern bei Betrachtung von Haeckels gewaltiger Stirn. Im Schönheitssinne sich noch völlig harmonisch in das übrige, ebenfalls ausserordentlich starke Profil eingliedernd, erscheint sie doch fast in der ganzen Bilderkette als die unverkennbare Leuchtstelle, die recht eigentliche Sonne des ganzen Gesichts, vor der sogar die Augen merklich zurücktreten. Immer, wenn ich Haeckel in so vielen Jahren wiedergesehen habe, wenn er vor mir auftauchte aus Walddämmerung oder aus dem Halbdunkel seines Jenenser Arbeitszimmers plötzlich ins Licht hinein, ist mir dieses Erlebnis unzertrennbar von ihm gewesen: – der zunächst einsam, wie losgelöst auf mich zuschreitenden Stirn.»<sup>56</sup>

Gewiss hat der Naturalismus solcher Sätze einen doppelten, wenn nicht dreifachen Boden. In ihnen hallt ein spätes Echo auf die astrologische Verknüpfung von Menschenstirn und planetarischer Bedeutung nach; die heidnische Aura von Lavaters Physiognomik. Die Stirn ist als Gestirn zu sehen, weil Sterne unser Schicksal auf die Stirne schreiben; eben nicht symbolisch, sondern ganz konkret. Zugleich ist die Metapher vom Gesicht als

Landschaft aber eine der beliebtesten Vorstellungen der Gesichtsprosa überhaupt – und nicht nur der Prosa, sondern auch der Malerei. Landschaften werden seit der Renaissance als Gesichter gemalt; nach einem manieristischen Kodex, der zugleich die visuelle wie auch die sprachliche Satire inspiriert; das naturalistische, eigentlich heidnische Gegenstück zur ikonischen Andacht vor dem Antlitz Christi, wie Max Picard am Ende der dreissiger Jahre schreiben wird.

Um den Kollaps symbolischer Funktionen geht es auch in der Wallenstein-Erzählung. Sie handelt von Überwältigung durch Charisma, vom Eintritt des sittlichen Subjekts in einen amoralischen Raum von befremdlich zwischenmenschlicher Nähe. Inszeniert wird dieser Eintritt als mimisches Drama; was als blutrote Scham beginnt, endet als blutüberströmtes Gesicht, so als könne auch die mimische Andeutung nur in reine Oberflächen-Semantik münden. Der Erzähler lässt den Jungen für diesen Führer sterben.

Figur und Name des «Führers» waren damals freilich ein Kernstück der deutschen Jugendbewegung. Auch und gerade im Zeichen einer fortschrittlichen Pädagogik, mit den immer vermuteten und später von der Hitler-Jugend denunzierten homoerotischen Vorzeichen, war dieser Führer stets auch ein Verführer zu neuer, menschlicherer Existenz, fern von den alten Vätern. Atemlos notierte Goebbels im Juli 1924, noch als Schriftsteller, in sein Tagebuch: «Der heutige Kampf um das Gesicht Deutschlands ist der uralte Kampf zwischen Vater und Sohn. Verzweiflung! Verzweiflung!»<sup>57</sup> Aus dieser Verzweiflung sollte ihn dann Hitler als Führer geradezu schockartig erlösen; Goebbels blieb einer seiner fanatischsten Bewunderer.

Die Erzählung von «Wallensteins Antlitz» wirbt für diese Idee des Führers in des Wortes emphatischer Bedeutung, Jahre bevor es einen politischen «Führer» namens Adolf Hitler gab, und etabliert das Motiv einer angesichtlichen Treue bis in den Tod lange vor dem Auftritt des Protagonisten. Denn nicht nur stammt Walter Flex' Geschichte schon aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, sie bezieht sich auch auf eine viel ältere Vorlage aus dem klassischen Fundus der deutschen Literatur. Die Verführung durchs Gesicht hat kein anderer als Schiller in seiner *Wallenstein*-Tragödie vorgegeben, als zentral bedeutsames, wenn auch entzaubertes Motiv; Schiller war kein Lavaterfreund. Wallensteins Liebling Max Piccolomini – das Vorbild für den Knaben in Flex' Erzählung – versucht sich von seinem Führer zu lösen: «Nein! wende nicht dein Angesicht zu mir, Es war mir immer eines Gottes Antlitz» (II, 2) heisst es in *Wallensteins Tod* – und

der Heerführer ahnt, dass ihm diese Macht auch vor den eigenen Truppen entgleitet: «Sie sollen Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören – Sind es nicht *meine* Truppen? Bin ich nicht Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter? Lass sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen, Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.» (III, 20) Ihm scheint sie nicht, doch Walter Flex kehrt die Verhältnisse um. Sein Max, der wilde Knabe, stirbt für einen Führer von geradezu kosmisch gesteigerter angesichtlicher Macht.

Als Figur ist Wallenstein in der Zeit zwischen 1913 und 1920 mehrfach, nicht nur von Flex, gestaltet worden. Ricarda Huch widmete dem Heerführer eine Charakterstudie (1915), und Alfred Döblin schrieb einen grossen Roman (1920). Schiller hatte die Vermessungs-Linien vorgezeichnet; denn Wallensteins Ausbruch: «Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr wie ich wollte?» leitet jene Tragödie ein, die zwischen Gedankenspiel und buchstäblicher Ausführung entsteht, wenn der Denkende nicht mehr spielt. Ein Sonderfall dieser Tragödie, aber noch nicht erkennbar als Tragödie, sollte der Umgang mit Metaphern im Umkreis der völkischen Bewegung werden. Denn nicht zuletzt mit der rabiaten Austreibung von Gedankenspielen vermochte Hitler etwas als bildungsbürgerliche Schwäche auszugeben, dessen Verlust schon Schillers Wallenstein untergangssüchtig begrüsst.

## 5. Über Physiognomik und Scham

Die Erzählung von *Wallensteins Antlitz* zeigt ein physiognomisches Rasonement in den Händen eines Schriftstellers. Nicht zufällig handelt sie von jenem Aspekt der Gesichtsdressur, die sich mit mimischen Valeurs und der Situation des *gegenseitigen* Anschauens befasst. Physiognomik, von Blick und Gegenblick her gedacht, ist immer auch sprachlich verfasst, bleibt immer im Dialog. Dass dabei das Thema der Scham in den Vordergrund rückt, ist kein Zufall. Schon vor 1914 schrieb der Kultursoziologe Georg Simmel über den dialogischen Grund der menschlichen Scham:

«Man kann nicht durch das Auge nehmen, ohne zugleich zu geben. Das Auge entschleiert dem Andern die Seele, die ihn zu entschleiern sucht. Indem dies ersichtlich nur bei unmittelbarem Blick von Auge in Auge stattfindet, ist hier die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen hergestellt.



Hieraus wird erst ganz verständlich, weshalb die Beschämung uns zu Boden blicken, den Blick des Andern vermeiden lässt. Sicher nicht nur, weil uns so mindestens sinnlich festzustellen erspart bleibt, dass und wie uns der Andre in solch peinlicher und verwirrender Lage anblickt; sondern der tiefere Grund ist der, dass das Senken meines Blicks dem Andern etwas von seiner Möglichkeit raubt, mich festzustellen. Der Blick in das Auge des Andern dient nicht nur mir, um jenen zu erkennen; auf der Linie, die beide Augen verbindet, trägt er die eigne Persönlichkeit, die eigne Stimmung, den eigenen Impuls zum Andern hin.»<sup>58</sup>

Dass der frontale Blick auf ein einzelnes lebendes Gesicht in aller Regel mit einem Gegenblick erwidert und also dem setting der Scham unterworfen wird, dieser Gedanke läuft freilich dem herrschenden physiognomischen Furor der Naturwissenschaft völlig zuwider. Seit und mit Lavater hat nämlich neben der literarischen Aufwertung des Gesichts und der Gesichtsandacht eine ganz entgegengesetzte Psychologie der naturalistischen Entschämung grossen Stils Einzug gehalten, vor allem in die Wissenschaft, und unaufhörlich gesteigert von der Entwicklung der Lichtbildtechnik. Das eigentümliche Starren in ein fremdes und nacktes Gesicht oder auf einen fremden und nackten Körper wurde zu einer der auffälligsten Attitüden des anthropologischen Interesses ab 1800, halb szientifisch, halb voyeuristisch und in wachsendem Masse den Gegenblick abwehrend; damit der ideale Ausgangspunkt für Karikatur und Propaganda. Der vom Bild her konzipierte physiognomische Blick bleibt ungerührt selbst dort, wo er mit neugieriger Einfühlung praktiziert wird: sei es in der Psychiatrie mit ihren wachsenden Sammlungen von Gesichtsabbildungen Geisteskranker oder Hysterischer,<sup>59</sup> oder in der Filmkunst mit ihren Grossaufnahmen und selbst in der exzessiven Gesichtsprosa im Gefolge Lavaters, die keine Pore mehr unbesprochen liess.

Vor allem diese wissenschaftliche Perspektive hat im Laufe des 19. Jahrhunderts das physiognomische Feld grundsätzlich umgebaut. Erstreckte es sich traditionell auf das lebendige Ensemble von Gesicht und Körper, Stimme und Geruch, Bewegung und Kleidung, so reduziert die Analyse von Gesicht und schierem Körperbau das Feld auf einen Bruchteil, wenn auch vielleicht auf den wichtigsten. Der objektivierende Blick fordert grundsätzlich das «nackte Gesicht» oder «das wahre», auch wo es

mimisch agiert. Nietzsches bekanntes Wort aus *Jenseits von Gut und Böse*: «Alles, was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Hass auf Bild und Gleichnis» – war unzeitgemäss.<sup>60</sup> Zeitgemäss waren die leidenschaftlichen Anstrengungen, dem Menschen die Maske vom Gesicht zu reissen, auf ein «wahres Gesicht» blicken zu wollen, Lebenslügen zu tilgen und womöglich insgesamt, mit grosser Gebärde, die theatralische Verfassung der Gesellschaft abzuschaffen, neusachlich und angeblich human zugleich. Edward Timms hat dies in seiner grossen Biographie über Karl Kraus herausgearbeitet,<sup>61</sup> auch dessen Nähe zu Kunststrichern der Zeit wie Adolf Loos, dem das Ornament in der Kunst als Verbrechen galt wie einst Lombroso das zu breite Kinn.

Für die Neuordnung des physiognomischen Feldes stand somit am Ende des Ersten Weltkrieges eine merkwürdige Konkurrenz zwischen dem wissenschaftlich-künstlichen und dem lebendigen Gesicht im Raum. Wo alle Masken verschwunden sind, alle Lügen entlarvt, alle Wahrheit der Wissenschaft zugänglich, hat man die sprachsoziale Konstruktion des Gesichts, so wie sie Georg Simmel skizzierte, aufgegeben. Diese spielt nicht nur im dialogischen Rhythmus von Blick und Gegenblick; das Wortfeld des Gesichts selber, sein Bedeutungshorizont, bezeichnet eine völlig eigene, vor allem in der Dichtung genutzte und bewahrte Gefühllichkeit. Es ist im wesentlichen eine Gefühllichkeit der sogenannten «primären» oder Nahgesellschaft; so wenn die Rede «Von Angesicht zu Angesicht» geht, oder wenn jemandem «ins Gesicht gelacht, gelogen, gesprungen» wird, oder aber wenn jemand das «Gesicht wahren» will oder im Gegenteil «das Gesicht verliert». Alle diese hoch affektiven Kommunikate im Zeichen des Gesichts – Aufrichtigkeit, Intimität, Aggression, Scham – schwinden aber aus dem Bewusstsein, wenn mit «Gesicht» nur noch einsinnige Tatbestände des Objekts assoziiert werden. In der Sprache der Soziologie wird so das Gesicht aus der «Gemeinschaft» in die soziale Formation der «Gesellschaft» überführt,<sup>62</sup> mit dem Flaneur, dem Kinogänger und dem Wissenschaftler als den Protagonisten des neuen angesichtlichen Interesses und mit einer deutlichen Verschiebung fort von der Sprache und hin zum Bild.

Wie weit diese Überführung gediehen ist oder wie wenig weit, zeigt sich im politischen Feld. Die Redewendung «das Gesicht wahren oder verlieren» hat sich erst seit Jahrhundertbeginn in Europa eingebürgert. Nach linguistischer Auskunft stammte sie aus dem Krieg gegen den Boxeraufstand

Ende des 19. Jahrhunderts, war also chinesischen Ursprungs. Zum erstenmal auf deutsch wurde die Formel von einer Zeitung gebraucht, die einem betrunkenen Stadtverordneten bescheinigte, er habe dennoch sein Gesicht gewahrt. Hochpolitisch wurde das Wort mit der sogenannten «Daily Telegraph»-Affäre des Kaisers, der sich unbesonnen über das deutschenglische Verhältnis geäußert hatte. Erst eine spätere öffentliche Erklärung konnte verhindern, dass Deutschland vor aller Welt «das Gesicht verlor», wie die Zeitungen schrieben. Der Linguist Storfer, der diese Herkunft 1935 rekapitulierte, beschrieb den angeblich chinesischen Wortgebrauch: «Die Wirklichkeit hat für den Sohn der Mitte weniger Wert als der Schein. Wenn nur dieser gewahrt wird, ist alles gut. Gibt einer das Gesicht auf, so ist es gleichsam sittlicher Selbstmord, der oft zum wirklichen führt. (...) Ist der Schein gewahrt, so betrachten alle Beteiligten, auch jene, die sich wissentlich durch den Schein täuschen liessen, die Sache als vollkommen erledigt.»<sup>63</sup>

Nichts könnte undeutscher sein als dieser Ehrbegriff, gelesen vor einem Erzählmotiv wie «Wallensteins Antlitz» oder einem Gesichtskult wie dem Georgeschén. Beide verleugnen ja gerade mit Vehemenz jeden simulatorischen Anteil, jeden Hauch von Schauspielerei. Trotzdem war es zunächst einmal dieses «verlorene Gesicht» der Deutschen, das Hitler nach 1918, da ihm nach seinen eigenen Worten «die Scham der Empörung und der Schande in der Stirn» brannte,<sup>64</sup> wiedergewinnen und schliesslich sogar selbst repräsentieren sollte und wollte. Das Thema der «Nationalen Bildnissammlung»: eine Nation mit Ahnenstolz und Verdienst zu repräsentieren, wuchs ihm ebenso zu wie die Intensität jener Gesichtsandacht, mit der ein Stefan George sinnsuchende Jünger an sich binden konnte. Schliesslich vernetzten sich diese Themen mit der Entwicklung der Medien, mit den «Gesichtsverlusten», die man seit Entstehung der Fotografie für das «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» befürchtete. Die verlorene Aura des Menschengesichts gab es nicht erst zu Beginn der dreissiger Jahre zu betauern.

«... umso mehr brannte mir die Scham der Empörung und der Schande in der Stirn»: – die sozialpsychologische Forschung der letzten Jahre kennt die ausserordentliche Rolle der Schamempfindungen nach dem Trauma der Niederlage und des Versailler Vertrages.<sup>65</sup> Vom Ersatz der alten Schuld durch eine Schamkultur ist die Rede und von der starken Rückbindung der letzteren an die visuelle Sphäre. Andererseits stammen natürlich die we-

sentlichen Elemente der «Schamkultur», also die Sorge um das äussere Ansehen, den Ehrverlust und die Angst vor der Lächerlichkeit, aus älteren feudalen Gesellschaften und aristokratischen Jahrhunderten als die protestantische Schuldkultur. Helmut Lethen hat in einer vielbeachteten Arbeit die Ablösung der alten Schuld- durch eine neue Schamkultur in der Weimarer Republik beobachten wollen. Das ist mit Vorsicht zu konstatieren. Zwar beurteilt sich die Gesellschaft nach 1918 womöglich wirklich mehr denn je nach ihrer äusseren Fassung; aber es ist doch inzwischen eine wissenschaftlich (durch Medizin und Rassenkunde) wie technisch (durch Film und Fotografie) aufgedrängte Wendung nach aussen: dem amerikanischen Soziologen David Riesman zufolge ist es eben der Übergang von einer innen- in eine «aussengeleitete» Gesellschaft. Aber doch eben nur der Übergang. Wie sich unter diesen Umständen die Idee der Scham, als eines Gesichtsverlustes, artikuliert und in der physiognomischen Obsession der Zeit kompenziert, muss sich zeigen.

In jedem Falle müssen aus dieser Perspektive all jene Theorien neu überdacht werden, die Hitler mit dem Problem der Scham konfrontiert haben. Der Gedanke, es könne eine individualbiographische, ja womöglich kindheitsfixierte Begründung für die gesamte Laufbahn des Diktators geben, ist von der Forschung nicht akzeptiert worden.<sup>66</sup> Gleichwohl bleiben die Thesen der Psychoanalyse, vor allem die Theorie von Helm Stierlin, bedenkenswert.<sup>67</sup> Dass Hitler den Tod seiner Mutter nie habe verwinden können, dass er unbewusst deren jüdischen Arzt dafür verantwortlich machte, konnte zwar nicht bestätigt werden; Hitler hat im Gegenteil den Arzt später recht gut behandelt, wenn auch nicht wirklich geschützt. Wichtiger sind die nachvollziehbaren Momente der Erniedrigung in seinem Leben: die Abweisung durch die Kunst-Akademie, die Abhängigkeit von andern Männern, die seine Bilder und Postkarten verkaufen mussten, überhaupt die Situation im Männerheim, und schliesslich die undurchsichtigen Niederlagen im Umgang mit dem andern Geschlecht. Diese drei- bis vierfach begründeten Minderwertigkeitsgefühle waren als Scham-Potential zu aktivieren; und die These ist einer Untersuchung wert, dass Hitler im Moment des allgemeinen nationalen «Gesichtsverlusts» durch die Niederlage inneren Anschluss an eine Gesellschaft fand, die physiognomische Fragen seit mehr als hundert Jahren auf allen möglichen Ebenen diskutierte. Eine Gesellschaft, die im Banne Lavaters das Gesicht immer weniger mit den Augen der Ehre betrachtete, sondern immer mehr mit denen der Wissenschaft,

und sich so der symbolischen Basis beraubte, die eine Naturalisierung, ein Wörtlichnehmen der Metapher hätte verhindern können. Es war aber diese Tendenz zur Buchstäblichkeit, die den biologischen Rassismus überhaupt derart akzeptabel hat werden lassen, wie er es wurde: als Wiedergewinnung eines angeblich «verlorenen Gesichts» im konkreten biologischen Sinne.<sup>68</sup>

## Suchbilder 1918-1923

### 1. Der unsichtbare Redner

Die Jahre 1917 bis 1918, bevor Hitler mit einer Senfgasvergiftung ins Lazarett nach Pasewalk kam, gelten heute als prägende Phase seiner ideologischen Entwicklung.<sup>1</sup> Die Erfahrung des Krieges, die Nachrichten über die Revolution, das Ende der deutschen Monarchien, vor allem aber der Vertrag von Versailles bescherten dem angeblich erblindeten Gefreiten die als visionär empfundene Berufung: «Ich aber beschloss, nun Politiker zu werden.» Was immer er später an Berichten über diese Phase selber geliefert hat, ob mündlich oder schriftlich, wie in *Mein Kampf*, ob vor Gericht oder vor Freunden, stimmt in dem einen Punkt überein, dass er damals mit traumatischer Wut sein Gegenbild gefunden hatte, den Feind, damals noch in zweierlei Gestalt: als Marxist und als Jude.

Am 19. November 1918, acht Tage nach dem Waffenstillstand, den der Zentrumsabgeordnete Erzberger unterzeichnet hatte, kehrte Hitler nach München zurück; doch wegen mangelnder Berufsaussichten blieb er bis zum März 1920 im Sold der Reichswehr. Was er zwischen November 1918 und Mai 1919 wirklich tat, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, dass er zusammen mit vierzehn anderen Soldaten seines Regiments Wachpflichten im Kriegsgefangenenlager Traunstein übernahm, hauptsächlich als Torwächter.<sup>2</sup> Das Lager wurde von Soldatenräten geführt, und Kershaw bestätigt die umstrittene These, dass Hitler nicht nur als Vertrauensmann seiner Kompanie galt, sondern auch Aufklärungsmaterial der sozialistischen Räteregierung weitergab und schliesslich sogar «Ersatz-Bataillons-Rat» wurde. Diese «linke» Phase hat er später wohlweislich verschwiegen. Seine Parteinahme für die Sozialdemokraten und erwiesenermassen gegen die Bolschewisten ermöglichte ihm jedoch Anfang Juni 1919 den Eintritt in die antimarxistischen Kurse des Hauptmanns Mayr, der am 30. Mai das Kommando über die Aufklärungs- und Propagandaabteilung übernommen hatte. Hier, bei einer Politischen Bildungswoche an der Münchner Universität, machte Hitler zum ersten Mal als Redner auf sich aufmerksam, wäh-

rend er auf eine Gruppe von Hörern des Historikers Karl Alexander von Müller einredete. Müller hat die Gruppe später beschrieben:

«festgebannt um einen Mann in ihrer Mitte, der mit einer seltsam gutturalen Stimme unaufhaltsam und mit wachsender Leidenschaft auf sie einsprach: ich hatte das sonderbare Gefühl, als ob ihre Erregung sein Werk wäre und zugleich wieder ihm selbst die Stimme gäbe. Ich sah ein bleiches, mageres Gesicht unter einer unsoldatisch hereinhängenden Haarsträhne, mit kurzgeschnittenem Schnurrbart und auffällig grossen, hellblauen, fanatisch kalt aufglänzenden Augen.»<sup>3</sup>

Jedenfalls war es Mayr, der Hitler zu einem Kurs im Reichswehr-Lager Lechfeld bei Augsburg schickte, wo den vom Krieg demoralisierten oder bolschewisierten Truppen nationale Gesinnung beigebracht werden sollte. Hier kam Hitler offenbar in sein Element.

«Ich begann mit aller Lust und Liebe. Bot sich mir doch jetzt mit einem Male die Gelegenheit, vor einer grösseren Zuhörerschaft zu sprechen; und was ich früher immer, ohne es zu wissen, aus dem reinen Gefühl heraus einfach angenommen hatte, traf nun ein: ich konnte ‚reden‘ (...). Ich nationalisierte die Truppe (...).»<sup>4</sup>

Die Etappen seines weiteren Werdegangs sind bekannt. Im September 1919 wurde er Mitglied der Deutschen Arbeiterpartei, deren Parteivorsitzender Drexler ihn ebenso förderte wie zuvor Mayr. 1921 übernahm er selber den Vorsitz, und bis zum Novemberputsch 1923 lernte er mit wachsendem Geschick, die Massen zu mobilisieren; vor allem durch das Aufzeigen von Sündenböcken und die Appelle ans nationale Selbstbewusstsein, grenzenlos entwürdigt durch die «Schandverträge» von Versailles. Offenkundig wusste dieser Redner Wege aus der Not zu weisen; offensichtlich hatte er eine Vision für die Zukunft.

Mit dieser Vision befasste sich jedenfalls eine Karikatur des *Simplicissimus*, erschienen am 28. Mai 1923, fast auf den Tag genau zehn Jahre nach Hitlers Ankunft in München. Die Zeichnung von Thomas Theodor Heine, Herausgeber des Blattes, trägt den Titel «Wie sieht Hitler aus?» (Abb. 10) Man sieht darauf 12 kleine Einzelbildchen mit rhetorischen Fragen wie: Trägt er eine Maske? Ist er dünn oder dick? Schön oder hässlich? Und so weiter. Es sind Fragen aus einem physiognomischen Musterbuch, gerichtet teils auf den Schädel, teils auf das Profil, teils auf den ganzen Körper, teils

Wie sieht Hitler aus?

(Zb. Tb. 21112)

Adolf Hitler läßt sich nie abbilden. Bei meinem Aufenthalt in Berlin wurde ich mit Fragen über sein Aussehen beehrt.



„Ist es wahr, daß er in der Öffentlichkeit nur mit einer schwarzen Gesichtsmaske erscheint?“



„Das Charakteristische seines Gesichts sind doch wohl die faszinierenden Augen?“



„Über ist der Mund die Hauptsache?“



„Über die Nase?“



„Trägt er vielleicht einen mollenen Bart wie Wolan oder wie Rabinbratoh Zagore?“



„Er hört die leiseften Aufregungen der Volkstimme; sind nicht seine Ohren besonders entwickelt?“



„Verströmt etwa die untere Gesichtshälfte seine fabelhafte Energie?“



„Über finden die ungeheuren geistigen Fähigkeiten ihren Ausdruck in fast hypertrophischen Schädelformen?“



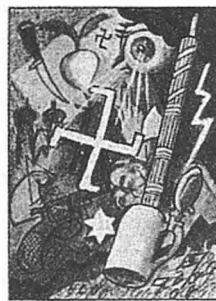
„Ist er fett?“



„Ist er mager?“



„Ist er schön?“



Die Fragen mußten unbeantwortet bleiben. Hitler ist überhaupt kein Individuum. Er ist ein Zustand. Nur der Zukunft kann ihn bildlich darstellen.

10. Diese Karikatur im *Simplicissimus* vom 28. Mai 1923 zeigt einen Grundkurs in physiognomischer Schulung, freilich mit einer gar nicht normalen Unsicherheit in der Deutung. Angeblich hat sie Heinrich Hoffmann dazu angeregt, sich überhaupt als Fotograf um Hitler zu bemühen.



nur auf Mimik oder eine denkbare Maskierung, schliesslich aber auf die zentrale, weil handlungsorientierte physiognomische Erwägung: Wie soll man den Mann repräsentieren? Was wird er tun? Bildchen Nr. 12 zeigt die Karikatur eines abstrakten, aber irgendwie hochdynamischen Bildes mit der Legende: «Die Fragen mussten unbeantwortet bleiben. Hitler ist überhaupt kein Individuum. Er ist ein Zustand. Nur der Futurist kann ihn bildlich darstellen.» Das heisst: Er steht im Bündnis mit der Zukunft, er ist und hat selber «Zukunft», ganz ähnlich wie Mussolini seit dem 3. November 1922 im Verbund mit dem italienischen Futurismus.

Rein physisch hat Hitler sich diese Zukunft bekanntlich zunächst «ersprochen» und «erschrien», hat er sich dem Publikum mit seiner Stimme aufgedrängt und (noch) nicht mit seiner Gestalt. Wie schon im Wiener Männerheim und im Umgang mit dem jungen Häusler eingeübt, verstand er rhetorische Überwältigung als seine eigentliche Berufung; Überwältigung möglichst von Menschenmassen. Zwei Bildungserlebnisse sollen dafür Pate gestanden haben: 1905 das Anhören der Wagneroper *Rienzi* in Linz, deren Rolle des Volkstribunen Hitler nach Auskunft seines Freundes Kubizek geradezu entrückte.<sup>5</sup> Dann aber 1913, schon in München, auch die Lektüre des Romans von Bernhard Kellermann *Der Tunnel*,<sup>6</sup> darin ebenfalls ein Volksredner effektiv agitiert – wenn auch die wirklich tragende Figur ein Mann der stillen und schweigend gefassten Entschlüsse ist, ein Architekt und Ingenieur. Nach Albert Speers Erinnerungen hat Hitler den Roman häufig als eine seiner «grossen jugendlichen Leseerfahrungen» benannt.<sup>7</sup> Aber womöglich war dies eine Projektion des Architekten Speer, und vielleicht hat Hitler am Roman, wie auch am späteren Film, überhaupt viel mehr die Begabung zur grossen technischen Vision interessiert als der kleine Gewerkschafter.

Aber seit 1919 trat Hitler tatsächlich als politischer Redner an. Ernst Hanfstaengl, der ihn 1922 zum ersten Mal hörte, hat später von dem «registerreichen und volltönenden Instrument seiner natürlichen, nicht künstlich verstärkten Stimme in den ersten Jahren» berichtet; und den Eindruck dieses überaus musikalischen Mannes bestätigen andere Ohrenzeugen wie auch einige wenige, noch vorhandene Aufnahmen, auf denen Hitler ausnahmsweise nicht brüllt.<sup>8</sup> Eine neuere Studie hält Hitler sogar für den Inbegriff eines Redners, denn er erfülle das «massenpsychologische Arrangement» der Reden völlig komplementär mit Tonlage, Rhythmik, Skandierung und einer Stimmweite, die über zweieinhalb Oktaven reichte.<sup>9</sup> Viele Zeugnisse<sup>10</sup> aus den Jah-

ren zwischen 1919 und 1923 belegen jedenfalls, wie eindrucksvoll Hitler als Redner selbst mit knöchlicher Stimme agiert und von der deutschen Schande gesprochen haben muss; und dass er selber die relative Unsichtbarkeit des Redners dabei als inszenatorischen Erfolg verstand. In einer vielzitierten Bemerkung auf dem elften Parteitag 1936 erinnerte er seine Getreuen an diese Szene: «Ihr habt einst die Stimme eines Mannes vernommen, und sie schlug an eure Herzen, sie hat euch geweckt, und ihr seid dieser Stimme gefolgt. Ihr seid ihr jahrelang nachgegangen, ohne den Träger der Stimme auch nur gesehen zu haben; ihr habt nur eine Stimme gehört und seid ihr gefolgt.»<sup>11</sup>

Wie häufig, so spielte Hitler auch hier auf eine ältere Szene an. Der georgische Dichter Grigol Robakidse hat später an sie erinnert:

«Ich vernehme diese Stimme wie Millionen andere innigst. Ab und zu höre ich nicht auf die Worte, ich lausche die innere Sprache ab, und ich vermag dann nicht mich von einer seltsamen Vision abzuwenden. Zwei Millionen Tote liegen auf ermattetem Boden, siebeneinhalb Millionen bluten noch, die grosse deutsche Armee senkt die Waffen. In der schweren mondlosen Nacht waltet eine Stille wie nicht von dieser Welt. Plötzlich ertönt von weither eine Stimme, voll von Wehklang, doch mit entschlossenem Lebensmut. Man vernimmt diese Stimme im Schweigen befremdend – ist sie die Stimme des auferstandenen, Mythos gewordenen unbekanntenen Soldaten? Man vernimmt sie im Schweigen befremdend, und gleichzeitig spürt jeder in seiner Tiefe: als spräche er selber.»<sup>12</sup>

Der mythische Weihrauch, der sich in solchen Reden über Hitlers Stimme ausbreitete, verdankte sich womöglich einer Legende aus dem ersten Kriegsjahr. Am 11. November 1914, kurz nach der Schlacht bei Ypern – oder Langemarck –, verbreitete das Militär ein flammendes Kommuniqué. «Westlich von Langemarck», hiess es hier, «brachen junge Regimenter unter dem Gesänge ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ gegen die erste Linie der feindlichen Stellungen vor und nahmen sie. Etwa 2‘000 Mann französischer Linieninfanterie wurden gefangengenommen und sechs Maschinengewehre erbeutet.»<sup>13</sup> Nichts von alledem stimmte nach neueren historischen Erkenntnissen; die Deutschen hatten sich für eine Niederlage geopfert, und zum Singen gab es wenig Anlass. Dennoch wurde der Bericht vom opferbereiten Gesang der Soldaten zu einer nationalen Legende, zwar nach dem Zweiten Welt-

krieg ausdrücklich als Erfindung zurückgewiesen, aber um 1919, als die Kriegsheimkehrer die Stimme des selbstlosen Gefreiten hören konnten, noch ein Glaubensartikel, mit Hitler als Ohrenzeugen, denn tatsächlich war sein eigenes bayerisches Regiment in eben dieser Schlacht eingesetzt worden. «Aus der Ferne aber drangen die Lieder an unser Ohr», schrieb er in *Mein Kampf* über die berühmte Szene, «und kamen immer näher und näher und sprangen über von Kompanie zu Kompanie, und da, als der Tod gerade geschäftig hineingriff in unsere Reihen, da erreichte das Lied auch uns, und wir gaben es nun wieder weiter: Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt.»<sup>14</sup>

Mit dieser deutschnationalen Stimme brachte Hitler mit traumwandlerischer Sicherheit seiner Partei Zulauf, zumal er zu dieser Zeit immer noch in Uniform auftrat und sich derart mit den Nöten der Soldaten identifizieren liess.<sup>15</sup> Die Zahl der Parteimitglieder stieg von 190 im Jahre 1920 bis zu 3'300 Mitgliedern im August 1921, auf 6'000 im Jahre 1922 und bis Ende 1923 auf 55'000.<sup>16</sup> Dabei hatte er in dieser ganzen Zeit und selbst bis 1928 keine Lautsprecher zur Verfügung; auch sah er selber sich so sehr in der Rolle des Redners, dass er nach Einführung des Werkzeugs sich auf Plakaten nicht vor einem Lautsprecher zeigen mochte, sowenig übrigens wie mit einer Brille.

## 2. Phonetische Dressuren in feineren Kreisen

Gerade diese akustische Agitation traf nun aber schon früh auf eine deutliche physiognomische Vorschulung und Aufnahmebereitschaft, vor allem bei den gebildeten deutschsprachigen Ständen. Der Sinn für Akustik war eigentümlich geschärft. Schon 1916 konnte ein Museumsmann den Vorschlag öffentlich unterbreiten, man möge den Krieg doch auch auf Phonographen speichern: «das grossartige Dröhnen der Schlacht, besonders im Weltkriege, ist doch wohl ein akustisches Ereignis, das tiefsten Eindruck hinterlässt.»<sup>17</sup>

1918/19 erschien das Hauptwerk von Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, eine gigantische Montage von akustischen Zitaten und Stimmen aus dem Chor der Kriegstreiber und -gewinnler, der Opfer und Mitläufer, die in Karl Kraus' eigenen Lesungen verstörend auf das Publikum eindrangten. Wie zur Abwehr dieses apokalyptischen *Dies Irae* erschien aber 1919 ein weitaus beliebteres, symphonisches Gegenstück. *Menschheitsdämmerung*, eine der einflussreichsten Gedichtanthologien der deutschsprachigen Mo-

derne,<sup>18</sup> erreichte in drei Jahren eine Auflage von zwanzigtausend Exemplaren – für ein Lyrikbuch eine immense Zahl. Ganz auffällig hält sich die Einleitung an das Gedicht als «Stimme», an die Sammlung als «Symphonie». «Man horche in die Dichtung unserer Zeit», schrieb der Herausgeber, als hätten sämtliche Dichter nur Plattenaufnahmen eingesandt, «man horche quer durch, man blicke rundherum (...), man höre zusammen, zugleich, simultan. Man höre den Zusammenklang dichtender Stimmen: man höre symphonisch. Es ertönt die Musik unserer Zeit, das dröhnende Unisono der Herzen und Gehirne.»<sup>19</sup>

Zu verdanken war diese phonetische Orientierung der Lyriker freilich schon vor dem Kriege dem massgeblichen Dichter des «heimlichen Deutschland», Stefan George. Nicht bloss wählte er nur Jünger in seinen elitären Zirkel, die zu seiner Zufriedenheit deklamieren konnten. In seinem *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1911 formulierte einer seiner anhänglichsten Schüler, Robert Boehringer, ausdrücklich die Grundsätze über das laute «Hersagen von Gedichten»,<sup>20</sup> gedacht als krasser Gegensatz zur modischen Deklamation durch vortragende Schauspieler. Georges getragener Singsang widersprach aber erst recht dem Furor der Expressionisten. Der leidenschaftliche Anhänger des tönenden Klassizismus, Friedrich Gundolf, hat ihn schneidend kritisiert; Expressionismus sei nur das Loch, welches der Krieg gerissen habe, und der dazugehörige Schrei:

«ein entlastendes Geheul, Schluchzen, Stöhnen, Hilfe- oder Ermunterungsrufe Ertrinkender und verrücktes Gelächter. (...) [aber] auch der Schrei, der Ausbruch, der Ausdruck schlechthin gehört durchaus zur Zeit und die Zerschlagung der Sprach- und Formgefüge schafft noch keinen einzigen neuen Laut. (...) Der Schrei ist zugleich tierische Regung, politisch soziales Programm und geistige Spannung. Man schreit nach dem Unerfüllbaren, nach der Utopie, weil das Schreien selbst schon Entladung, Erlösung ist, ganz gleichgültig, wonach man schreit. Man zerschlägt die Sprache in ihre alogischen, augenlosen Kleinteile, in ihr geistiges Kinderlallen, weil dies Zerschlagen selbst schon etwas ‚ausdrückt‘.»<sup>21</sup>

Das war natürlich satirisch übertrieben und im übrigen auch auf die phonetischen Experimente der Dadaisten gemünzt. Richtig war die Beobachtung, dass die jungen Autoren der *Menschheitsdämmerung* vielleicht nach einer neuen Form mehr riefen als sie «herzusagen». Und vielleicht riefen sie überhaupt nicht nach einer neuen Form, sondern nach einer neuen formgebenden Gestalt jenseits von George.

Der Dichter Ludwig Rubiner jedenfalls pries schon damals eine «Stimme des Führers», ohne dabei an Hitler zu denken:

«Führer, du stehst klein, eine zuckende Blutsäule auf der schmalen Tribüne,

Dein Mund ist eine rundgebogene Armbrust, du wirst schwingend abge-schnellt.

Deine Augen werfen im Horizontflug leuchtende Flügel ins Grüne G..»<sup>22</sup>

Wie tief eingelassen jedoch die Assoziation von Stimme und Führer offenbar gerade im Kontext der Jugendbewegung war, verrät einer der merkwürdigsten, ganz und gar nicht expressionistischen Bestseller dieser Jahre mit dem sprichwörtlich gewordenen Titel *Die schöpferische Pause* aus dem Jahre 1921. Vom Rhythmus des Dialogs zwischen Führer und Geführtem heisst es hier:

«Spricht [der Führer] von Herzen, so geht es zu Herzen, und die ihn hören, kommen dann gar nicht mehr darauf, nachzusprechen, sondern selbst zu sprechen. Und zunächst einmal zu schweigen. Aus der Tiefe kommende Worte werden in dem Hörenden zunächst nicht notwendig Gegenworte erzeugen. Schweigen ist vollwertige Antwort bei wachsenden Menschen. Schweigen sagt: ich habe gehört. Schweigen ist die schöpferische Pause zwischen Hören und Sagen, die Ruhelage, aus der allein die eigenen Worte des Menschen aufquellen können.»<sup>23</sup>

Diese esoterische Linie wird fortgeführt und immer weiter vertieft. 1926 erscheint eine eindringliche Studie über *Das heilige Schweigen*,<sup>24</sup> 1930 gleich eine ganze Anthropologie namens *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, eine überaus verdichtete Kritik nicht etwa des visuellen, sondern des – angeblich – herrschenden Tastsinns.<sup>25</sup> Auch eine fromme Theorie vom Sprachursprung<sup>26</sup> kursiert schon seit Kriegsende: «Am Anfang der Sprache stand das aus einem Wehschrei hervorgegangene Ich», hiess es über den Dialog des ersten Menschen mit Gott. Das klang freilich wieder ganz expressionistisch, und natürlich stand auch Hitler selbst mit seiner leidenschaftlichen Art zu sprechen dem expressionistischen Geschrei sehr viel näher als der besinnlichen oder formstrengen Akustik der konservativen Eliten. Und wenn er etwas mit seinem Gebrüll zu verkörpern schien, so das «aus einem Wehschrei hervorgegangene» deutsche Ego.

Wie sehr selbst elitäre Denker sich vom Paradigma der tönenden Sprache leiten liessen, belegt nicht zuletzt die Philosophie Martin Heideggers, darin die Begriffe des Hörens, Schweigens, Redens, des Geschwätzes und des Rufens eine zentrale Rolle spielen.<sup>27</sup> Die Idee des «rufenden Gewissens» evoziert die Erfahrung einer inneren Stimme, und sei es auch nur als Hohlform, denn Heideggers Gewissensruf sagt ja nichts anderes als sich selber.<sup>28</sup> Die Assoziation von «Hören und Gehorchen», schon im 18. Jahrhundert als Widerspiel von gottgegebener «Vernunft» und menschlichem «Vernehmen» präfiguriert, tritt nun modernisiert auf die Bühne, ohne göttlichen Sprecher. An die Spitze der auditorischen Sprachbausteine der Konservativen tritt nach und nach die Idee des Befehls. Carl Schmitt, der philosophische Jurist der NS-Bewegung, stand dahinter. «Welches sind denn die ursprünglichen Formen des Sprechens?» fragt Oswald Spengler 1931 rhetorisch, indem er eine angeblich dialogische Sprachphilosophie vorträgt: «Es sind Sätze, die sich stets an einen anderen wenden, ursprünglich sicher ganz kurz: Tu das! Fertig? Ja! Anfangen!»<sup>29</sup> Und ein Jahr später noch präziser Ernst Jünger: «Gehorsam, das ist die Kunst zu hören, und die Ordnung ist die Bereitschaft für das Wort, die Bereitschaft für den Befehl, der wie ein Blitzstrahl vom Gipfel bis in die Wurzeln führt.»<sup>30</sup>

Derartige Einstellungen und Hörschulungen entwickelten sich parallel zur *technischen* Formierung des Rundfunks und der Lautsprechertechnik, und natürlich zur *ökonomischen* Karriere des Mediums. So stiegen die Aktienkurse der Radio Corporation of America zwischen 1919 und 1929 um mehr als das Zehnfache, um dann den Börsenkrach vom Oktober des Jahres auszulösen.<sup>31</sup> 1923 beginnen in Deutschland die ersten Rundfunksendungen in Berlin; 1926, ein Jahr nach der Gründung der NSDAP, kommen Lautsprecher in Verwendung. Schon bald macht die Partei von der Technik Gebrauch; Goebbels sollte sie später virtuos einsetzen und nicht davor zurückscheuen, im Rundfunk eine Art Kirche zu protegieren, jedenfalls eine Institution mit buchstäblichem «Sendungsbewusstsein», ganz wie die Partei selber. Mit sicherem Instinkt schlug also Hitler die Brücke zwischen ihr und den mystifizierenden Strömungen der Epoche, als er am 11. September 1936 auf dem Parteitag den Weckruf der eigenen Stimme beschwor.

Für die Bewältigung der Nachkriegsmisere, der Niederlagen-Depression und allem, was daraus folgte, war die «Stimme» und ihre philosophisch-poetische Überhö-

hung eine kulturelle Grösse ersten Ranges. Sie inkorporierte, was in der neueren Sozialpsychologie als «Innenleitung» beschrieben und der sogenannten «Schuldkultur» zugeordnet wird. Die «innere Stimme» ist immer auch die «Stimme des Gewissens» oder der «Väter» (übrigens nie der Mütter). Die ungeheuren Erfolge des Redners namens Hitler bei seinen Zuhörern mochten nicht zuletzt daher rühren, dass er an das schlechte Gewissen der Alliierten und an das gute der Deutschen appellierte, wenn er den Friedensschluss anprangerte. Kein Thema der Jahre 1919 bis 1921, selbst nicht die Frage der Juden, hat er so häufig in seinen Reden behandelt wie den Versailler Vertrag. Das hier «verlorene Gesicht» mit der «Stimme des Gewissens» einzuklagen war eine Bedingung des rhetorischen Erfolges; auch wenn, nach allem Anschein, an Revanche und Satisfaktion vorerst nicht zu denken und die trostlose Erscheinung der Kriegskrüppel, welche die Strassen bevölkerten, nicht wiedergutzumachen war.

### 3. «Wie sieht Hitler aus?»

Hitlers Auftritte als Redner in den Jahren 1919 bis 1923 erhielten aber auch deshalb ganz eigene Weihen, weil er sich eben nur hören, nicht aber wirklich sehen oder gar fotografieren liess. Nach Aussage seines ersten Biographen, Konrad Heiden, hatte er das Fotografieren sogar verboten. «In seinen Versammlungen verstand er es, durch raffinierte Beleuchtungstricks halb unsichtbar zu bleiben. Wenn er den Saal betrat, ging er rasch durch eine von SA gebildete Gasse und blieb für die meisten Besucher ein hastig vorüberwehender, sofort verwischter Eindruck.»<sup>32</sup>

Mit einer gewissen Folgerichtigkeit also fragte im Mai 1923 der *Simpli-cissimus* «Wie sieht Hitler aus?» mit der Unterzeile des Zeichners: «Adolf Hitler lässt sich nie abbilden. Bei meinem Aufenthalt in Berlin wurde ich mit Fragen über sein Aussehen bestürmt» – auch wenn er darauf keine Antwort zu wissen vorgab oder vielmehr Hitler erst recht als futurische Gestalt mystifizierte. Diese vollphysiognomische Karikatur war übrigens mehr als nur ein Kompendium mit witziger Pointe. Zwar war es der Form nach ein regelrechter Steckbrief, wie er etwa im polizeilichen Erkennungsdienst für eine ganze Räubergruppe hätte ausgestellt werden können und wie er in den Büchern von Cesare Lombroso zwecks physischer Identifizierung von Verbrechern auftaucht. Aber selbst hier lauerte wieder eine Pointe der gebilde-

ten Herausgeber des *Simplicissimus*. Denn einerseits spielte das letzte Bildchen un-  
zweideutig auf die Assoziation mit Mussolini und dem Futurismus an. Andererseits  
zitierte die dazugehörige Legende eine Figur der deutschen Sozialgeschichte, die mit  
einem ähnlich verrückten, aber weitaus harmloseren Anschlag auf die Staatsgewalt  
schon vor Jahren Gelächter im ganzen Reich geerntet hatte: der Hauptmann von Kö-  
penick. Der *Kladderadatsch* hatte ihm 1906 eine Steckbrief-Karikatur gewidmet, mit  
der Unterzeile: «Beschreibung: Unbeschreiblich» – und so hiess es jetzt bei Hitler in  
der letzten Zeile eben auch: «Die Fragen [nach seinem Aussehen] mussten unbeant-  
wortet bleiben.»

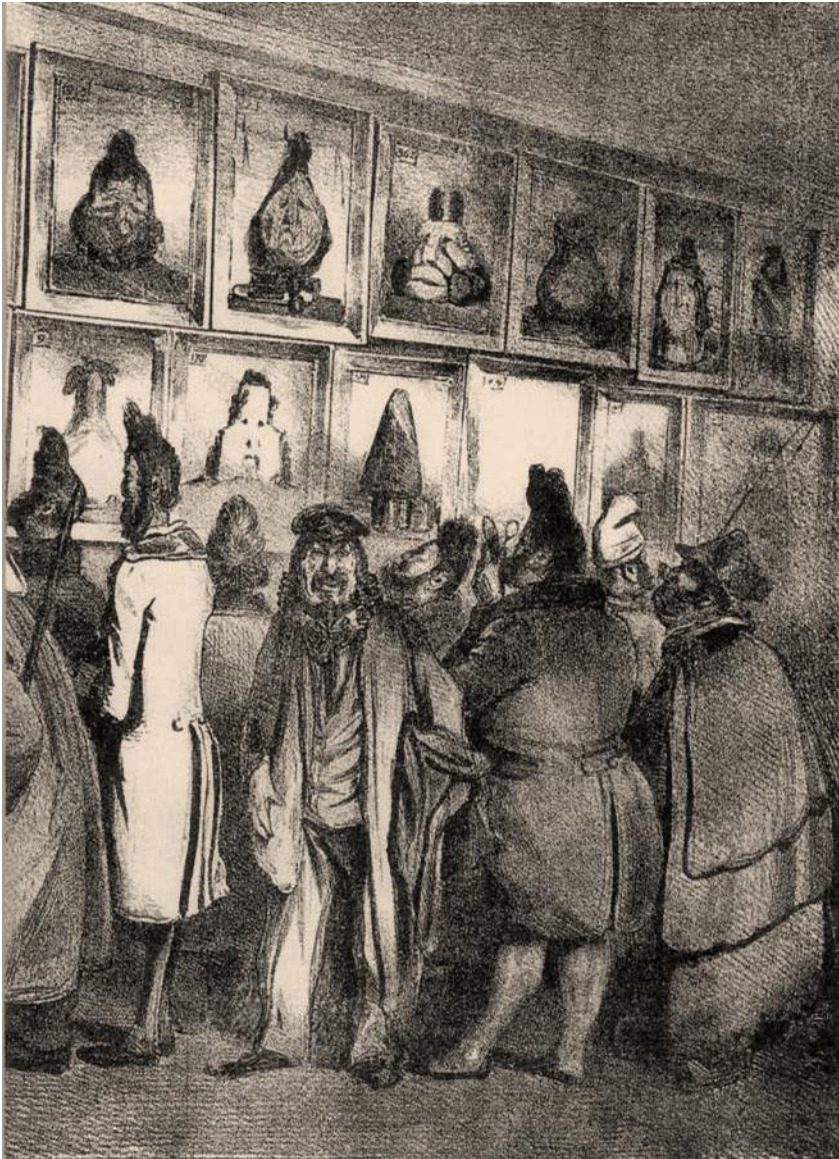
Drittens war dieser Steckbrief natürlich auch mit seinen kleinen Einzelporträts  
eine Satire mit Vorbildern. Seit 1834 gab es eine solche vielgesichtige Galerie eines  
einzigsten hochmögenden Herrn im satirischen *Charivari* über den Franzosenkönig  
Louis Philippe.<sup>33</sup> (Abb. 11) Hier hingen nicht nur zahlreiche Modifikationen des kö-  
niglichen Kopfes – der berühmten Birne – an der Wand, selbst noch die Zuschauer  
trugen denselben Schädel. Ludwig Justis merkwürdige Beobachtung von der moder-  
nen Nähe zwischen Verbrecheralbum (Hitlersteckbrief) und Porträtgalerie (Kö-  
nigskarikatur) hatte der *Simplicissimus* also einleuchtend demonstriert, wenn auch  
nicht im Medium der Fotografie, die Justi 1913 für nötig hielt.<sup>34</sup>

Hitlers anfängliche Scheu vor und Abwehr von Fotografien ist zuletzt eingehend  
von Rudolf Herz erörtert worden. In seiner Biographie des sogenannten Leibfotogra-  
fen Heinrich Hoffmann zitiert er die unterschiedlichsten Meinungen. So haben offen-  
bar Hitlers Anhänger (wie Baldur von Schirach) dessen Mystifikation als persönliche  
Idiosynkrasie respektiert; professionelle Presseleute dagegen hielten es für einen Pro-  
pagandatrick und berichteten, dass Hitler bei öffentlichen Auftritten immer zwei oder  
drei Gefolgsleute dazu abkommandiert habe, die Presse beim Fotografieren zu hin-  
dern.<sup>35</sup> Beweise für eine strategische Absicht gibt es aber nicht; eher im Gegenteil.  
Herz referiert die Tatsache, dass Hitler immerhin in Preussen und anderen norddeut-  
schen Staaten, wo die NSDAP verboten war, zum Teil steckbrieflich gesucht wurde.  
Er musste also bei Reisen in diese Länder inkognito bleiben.<sup>36</sup> Aber es liess sich nicht  
durchhalten. Das erste Foto dieser Jahre stammt von dem Pressefotografen Georg  
Pahl, der Hitler während eines Besuches im Berliner Luna-Park im April 1923 er-  
kannte und fotografierte. Seinem Bericht nach stürzte sich Hitler auf ihn und versuch-





11. Mit der berühmten Karikatur auf Louis Philippe aus dem *Charivari* von 1834 hatte der Zeichner Daumier ein viel zitiertes Modell «der Birne» als eigener Porträtgalerie geschaffen. Auch Hitler wurde ab 1933 mit solchen Bildersälen lächerlich gemacht.



te ihm die Kamera zu entreissen, was aber nicht gelang. Erst mit seiner Überredungskunst erreichte Hitler, dass Pahl schliesslich die Negative vernichtete. Doch einige Monate später, am 2. September 1923, konnte er Hitler mit einem Schnappschuss in Nürnberg ablichten; für diesen der Anlass, fortan nur noch dem strategischen Porträtisten Heinrich Hoffmann zu vertrauen. Anfang September 1923 fand die erste Porträtsitzung statt. Hoffmann verkaufte die Bilder sofort in den verschiedensten Reproduktionen: als Wandbildnis, Postkarte, Presseaufnahme und in den Nachzeichnungen von Otto von Kursell, einem der wichtigsten Hitler-Porträtisten für die völkische Broschürenliteratur; und er hatte damit umso mehr Erfolg, als Hitler mit dem Novemberputsch und der folgenden Haft auf der Festung Landsberg ungeahnt populär wurde.

Zwischen der Karikatur des *Simplicissimus* vom Mai und dem Putsch vom November 1923 ergab sich aber eine viel weiterreichende Antwort auf die Frage «Wie sieht Hitler aus?». Ende September nämlich, nach einer Rede anlässlich des «Deutschen Tages» in der Bayreuther ‚Reithalle‘ durfte Hitler den greisen und kranken Houston Stewart Chamberlain besuchen: Cosima Wagners Schwiegersohn, der Engländer, einer der berühmtesten Nationalisten und Antisemiten der deutschen Szene, war Verfasser eines rassistischen Bestsellers namens *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* und einflussreich durch die Liaison mit Bayreuth. Dieser hochbekannte Mann schrieb Hitler zwei Wochen nach der Begegnung einen denkwürdigen Brief mit erschreckenden Lobeshymnen. Er dankte Hitler als dem «Erwecker der Seelen aus Schlaf und Schlendrian» dafür, «mir einen so langen erquickenden Schlaf neulich» geschenkt zu haben, «wie ich einen ähnlichen nicht erlebt habe seit dem verhängnisvollen Augusttag 1914, wo das tückische Leiden mich befiel [die Multiple Sklerose, an der Ch. litt]. Jetzt glaube ich einzusehen, dass dies gerade Ihr Wesen bezeichnet und sozusagen umschliesst: der wahre Erwecker ist zugleich Spender der Ruhe.» Und Chamberlain fuhr fort, hellsehtig irrend mit jedem Wort:

«Sie sind ja garnicht, wie Sie mir geschildert worden sind, ein Fanatiker, vielmehr möchte ich Sie als den unmittelbaren Gegensatz eines Fanatikers bezeichnen. (...) ja, ich möchte Sie ebenfalls für das Gegenteil eines Politikers – dieses Wort im landläufigen Sinne aufgefasst – erklären, denn die Achse aller Politik ist die Parteiangehörigkeit, während bei Ihnen alle Par-

teien verschwinden, aufgezehrt von der Glut der Vaterlandsliebe. (...) trotz Ihrer Willenskraft halte ich Sie nicht für einen Gewaltmenschen. Sie kennen Goethes Unterscheidung von Gewalt und Gewalt!» Und Chamberlain schloss mit einer physiognomischen Skizze: «Dass Sie mir Ruhe gaben, liegt sehr viel an Ihrem Auge und an Ihren Handgebärden. Ihr Auge ist gleichsam mit Händen begabt, es erfasst den Menschen und hält ihn fest, und es ist Ihnen eigentümlich, in jedem Augenblicke die Rede an einen Besonderen unter Ihren Zuhörern zu richten, – das bemerkte ich als durchaus charakteristisch. Und was die Hände anbetrifft, sie sind so ausdrucksvoll in ihren Bewegungen, dass sie hierin mit Augen wetteifern. Solch ein Mann kann schon einem armen geplagten Geist Ruhe spenden.»<sup>37</sup>

Die Geschichte dieses Briefes ist im Wesentlichen bekannt. Chamberlain liess ihn zu Neujahr 1924 noch als Flugblatt folgen,<sup>38</sup> und am 10. April 1932 druckte der *Völkische Beobachter* ihn erneut ab. Möglicherweise hat ihn in dieser Zeit auch Martin Heidegger gelesen; denn sein Kollege Karl Jaspers musste bei einem Mittagessen im Jahre 1933 auf seine Frage, ob denn ein so ungebildeter Mann wie Hitler Deutschland regieren könne, die Antwort hören: «Bildung ist ganz gleichgültig, sehen Sie nur seine wunderbaren Hände an!»<sup>39</sup> Die physiognomische Schlinge der Faszinationsgeschichte, das Motiv von «Wallensteins Antlitz», wurde hier weitergedreht. Kurz vor Hitlers Machtantritt fragte sich selbst Rudolf Kassner, ob «echte Herrscherbegabung nicht in der Hand zum Ausdruck kommen sollte», und ob nicht eine zum Herrschen bestimmte Rasse weit eher an den Händen denn am Gesicht abzulesen sei.<sup>40</sup>

Tatsächlich griff Chamberlain mit dem Bild, Hitlers Augen seien «gleichsam mit Händen begabt», tief ins physiognomische Repertoire. Seit Carl Gustav Carus, dem Hagiographen des deutschen Schädels und Autor einer Abhandlung über *Die Symbolik der menschlichen Gestalt*, waren die Blicke gebildeter Menschenkenner auch auf die Hände gerichtet, nicht ganz zu Unrecht, denn Kleidung und Frisur lassen sich erkaufen, die Hand aber zeigt die Arbeit dahinter. Carus unterschied die motorische von der sensiblen, die elementare von der geistigen Hand, in Anlehnung an die Lehre von den vier Temperamenten. Davon inspiriert, wollte Jahre später noch der Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky Hitlers Hand als eine sensitive Künstlerhand adorieren:

«Diese unendlich {eingliedrige Hand mit den starken Knoten an den Fingerknöcheln, der wunderbaren Zeichnung der Adern und einem Linienwerk auf der Innenfläche, wie ich es so reich und vielfältig noch in der Hand keines Menschen gesehen habe, diese Hand ist das Werkzeug eines ebenso tausendfältigen Geistes und einer ebenso feingliedrigen und reichen Seele. Es ist die Hand eines Künstlers, eines grossen Gestalters.»<sup>41</sup>

Ob Hadamovsky jemals die Innenseite der Führerhand hat ausgiebig betrachten können, kann man bezweifeln; allenfalls könnte man sich den Grad seiner Versklavung bis an das Phantasma hin vorstellen, dem Führer aus der Hand gefressen und sie dabei studiert zu haben. Anders der Handrücken: das Bild aus den dreissiger Jahren (Abb. 12) suggeriert die Deutung nach Carus, wonach «stark hervorgehobene Gelenkhöcker (...) immer ein entschiedenes Vorherrschen des motorischen Elements ausdrücken und die Hand wesentlich als Ergreifungsorgan darstellen. Eine solche Bildung deutet dann auf Vorherrschen von Wille und Verstand über Gemüt.»<sup>42</sup>

Chamberlains Assoziation einer «Augenhand» ging freilich über die physiognomische Tradition hinaus, sie zitierte geradezu einen Topos der Heiligenverehrung mittels regelrechter Hand-Ikonen; das Auge Gottes mitten auf der Handfläche eingezeichnet oder gemalt, zum Zwecke der andächtigen Kontemplation. Eine Form der Gesichtsandacht, erfunden von der Gegenreformation.<sup>43</sup> Auf die Hand richteten aber auch andere Autoren der zwanziger Jahre damals ihre Blicke. Das Institut für Kulturforschung gab 1923 einen Film über «Schaffende Hände» in Auftrag, mit Bildern von Künstlerhänden; ganze Bildbände mit Handabdrucken erschienen, die das Projekt einer Porträtgalerie zur Erinnerung an Menschen «von Verdienst» gleichsam «von den Rändern» aus weiterführten (Abb. 13), anhand von geometrischen Spuren, deren Lineamente freilich nicht wirklich in fromme Reflexion, sondern tief in die Schicksalsdeutung verführten.<sup>44</sup>

Von der Hand gab es innige Beziehungen zur Handschrift und ihrer Deutung, eine der bestgepflegten physiognomischen Unterdisziplinen der Zeit. Sie konnte zugleich, wie etwa bei Ludwig Klages, in eine einträgliche Tätigkeit für die Industrie münden, oder aber in nahezu philosophische Raisonnements wie bei Walter Benjamin, oder schliesslich in reine Scharlatanerie wie beim berühmten Rafael Schermann, der sich anmasste, nicht nur den Charakter von Menschen aus der Handschrift zu lesen, sondern sogar



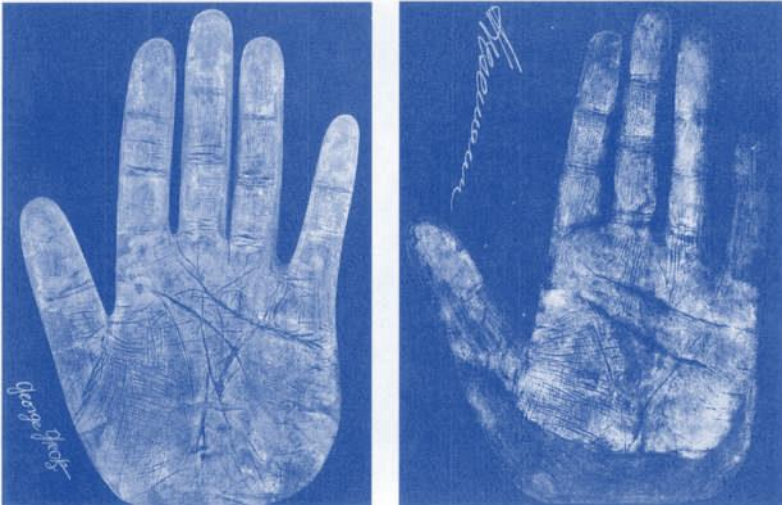
### 3. «Wie sieht Hitler aus?»



12. Hitlers Hände sind oft bewundert worden, übrigens einhellig, im Gegensatz zur sonstigen Erscheinung, die stets heftig umstritten war. Diese Aufnahme stammt von 1932, der Fotograf ist vermutlich wieder Heinrich Hoffmann.

umgekehrt die zu einem Menschen gehörige Handschrift zu erraten. Hitlers Handschrift ist gewiss öfter gedeutet worden als bisher bekannt.<sup>45</sup> Da er sich aber in der Regel vor schriftlichen Äusserungen hütete, gab es nicht viel Material. Eines der ersten, wenn nicht überhaupt das erste graphologische Gutachten stammt aus dem Jahre 1924. Der Graphologe Wenzel schrieb an Ludolf Haase, den Göttinger Ortsgruppenführer, der damals gegen den Einzug der Völkischen ins Parlament opponierte und offenbar darüber mit Wenzel diskutierte. Am Schluss des Briefes vom 21. Juni schrieb dieser:

«Dagegen gefällt mir als Graphologen garnicht die Namensunterschrift unseres Freundes. Schon früher hat mir das nach unten Abbiegen seines Namenszuges schwere Bedenken eingeflössst. Das ist jetzt aber noch viel deutlicher erkennbar, insofern als sowohl beim Vornamen, dem überdies noch das ‚l‘ vor dem Schluss ‚f‘ fehlt (!) wie ganz besonders beim Zunamen in Erscheinung tritt. Dies Kennzeichen deutet unfehlbar auf einen Charakter hin, dessen Energien noch so gross sein mögen, aber im letzten entscheidenden Moment unfehlbar versagen. Nimmt man dann die nach rechts unten abfallenden Querstriche im ‚f‘ (dies tief unter der Linie!) & im ‚t‘, sowie den rechts neben, nicht über das i gesetzten I-Punkt, so ersieht sich daraus allerdings eine recht traurige Miene dieses inner-



13. Zwei Handabdrucke – von George Grosz und Gustav Stresemann – aus der Sammlung von Marianne Raschig. Ihre *Einführung in das System der Handlehre* erschien 1931 im Gebrüder Enoch Verlag in Hamburg; ihre Bekanntheit zeigt sich an der Zahl der Abdrucke: über 400 enthält das Buch, von fast allen Berühmtheiten der Epoche, oft auch noch handschriftlich signiert. Eine nationale Porträtgalerie eigener Art.

lich gebrochenen ehemaligen Kämpfers. Sehr auffallend und tief betäubend ist schliesslich die mit ganz unnatürlichen Spitzen & Ecken versehene Bildung der m & n (...).»<sup>46</sup>

Noch in den vierziger Jahren wurde diese Deutung von Hitlers Unterschrift (Abb. 14) von Graphologen vertreten. Rückblickend kann man sich ihrer Plausibilität nicht entziehen, aber was heisst das im Blick auf die Graphologie? Haase hat sich damals nicht durchgesetzt; die Völkischen schlossen sich mit den Gruppen der NSDAP zusammen und traten zur Reichstagswahl an. Hitler hatte aus der Festung Landsberg heraus zugestimmt.

Die enorme Ausstrahlung, die nicht der schreibende, wohl aber der redende Hitler in unmittelbarer Nähe, und wenn er wollte, offenbar besass, ist vielfach bezeugt worden. Noch in den Jahren des Krieges kamen gestandene Generäle mit festen Entschlüssen zu ihm und liessen nach wenigen Stunden unter seiner Suada davon ab, nicht seiner Hände oder seiner Stimme wegen, sondern wegen der «rattenfängerischen Vielfalt seiner Mittel» (Joachim Fest).<sup>47</sup> Dass die Suggestion des Auges die der Rede zu-



*Adolf Hitler*

14. Hitlers Handschrift, besonders aber die Unterschrift mit dem später dramatisch abstürzenden Ende, ist oft beobachtet und vermutlich immer negativ gedeutet worden. Das Foto ist Carin Göring gewidmet.

weilen auch völlig absorbieren konnte, glaubte der frühe Vertraute Otto Wagener: «Hitler sass nicht mehr und er stand nicht, sondern er war nur ‚Wort‘ und sprach mit leuchtenden Augen und strahlendem Blick.» Er lasse den Hörer «einen Blick in das Dunkel des Kommenden tun, das er Augenblicke lang mit scheinwerferähnlichem Licht durchdringt und dabei Dinge beleuchtet, die unserem menschlichen Auge sonst verborgen bleiben»<sup>48</sup>.



Gerade die Tatsache, dass Hitler sich den Deutschen als *Redner* aufdrängen, sie rhetorisch übermannen und immer wieder auch in Nahkontakten gewinnen konnte, widerlegt die Annahme, er sei nur ein Produkt von Fotografie und Film, ein rational entworfenes «Markenzeichen» gewesen.<sup>49</sup> Die Gewalt des bannenden Blicks – zahlreich bezeugt – musste man selber erleben oder durch Augenzeugenberichte oder doktrinär tradiert. Kein Foto, kein Film vermochte es zu überliefern; wohl aber konnte Hans F.K. Günther das leidenschaftliche Feuer ganz offiziell dem Auge der arischen Rasse zuschreiben («Oft haben nordische Augen etwas Strahlendes an sich, bei bestimmten Gemütsregungen auch einen Ausdruck, den die Römer bei den überwiegend nordischen Germanen als einen ‚schrecklichen Blick‘ empfunden haben».)<sup>60</sup> Zu Beginn der dreissiger Jahre findet sich sogar eine philosophische Version bei Oswald Spengler, der zwar von Hitler sonst nichts hielt, aber dessen Blick im Wortsinn bio-graphierte, nämlich in lebendig-böse Natur übersetzte: «Das Auge der Raubtiere (...) gibt ein Ziel. Schon dadurch, dass die Augenpaare der grossen Raubtiere wie beim Menschen auf einen Punkt der Umgebung fixiert werden können, gelingt es, das Beutetier zu bannen.» So empfand auch Chamberlain Hitlers Begabung, den einzelnen Zuhörer mit dem Blick wie mit einer Pranke zu ergreifen, während andere Augenzeugen eher registrierten, was Spengler am Raubtier für philosophisch hielt: «Das Raubtierauge bestimmt die Dinge nach Lage und Entfernung. Es kennt den Horizont. Es bemisst in diesem Schlachtfeld die Objekte und Bedingungen des Angriffs.»<sup>51</sup>

Fünf Jahre später war aus dem Raubtier eine gefährliche Statue geworden, ein Big Brother: «Von einer steinernen Distanz sagen die Schläfen aus», notierte der Chef der sogenannten Reichschrifttumskammer, Hanns Johst 1936. «Wie sensible Membranen ruhen sie zwischen Ohr und Auge. Es sind die einsamsten Schläfen, die ich je sah. Ihr Befehl ist Unnahbarkeit. Nur bei Schädeln grosser, geistiger Deutschen findet sich diese ausgesprochen konkave Form. Hier werden Wahrnehmungen unerbittlich filtriert. Man schaut in die Augen, wird von den Augen begrüsst und währenddessen von diesen zwei Schläfen aus unter Kreuzfeuer genommen, wahrgenommen und überprüft.»<sup>52</sup>

Wiederum rund vierzig Jahre später überliefert Joachim Fest als zeitgenössische Beobachtung, dass «vor allem die Augen (...) nie Stillständen und selbst in den Momenten statuarischer Erstarrung unruhig umherirren».<sup>53</sup> An dieses Bild hat sich bekanntlich Hans Jürgen Syberberg in sei-

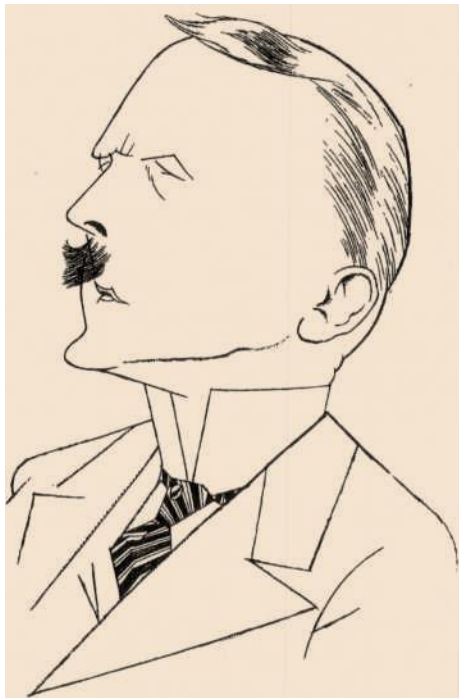
#### 4. Gesicht und Raum

nem Hitlerfilm von 1977 gehalten und den Diktator immer wieder als Holzpuppe mit irrsinnig flackerndem Blick gezeigt. Inspiriert vom georgischen Dichter Robakidse? Kein Maler, fand dieser 1939, vermöchte Hitlers «inneres Bild erschöpfend als Porträt heraufzubeschwören; vielleicht würde es einem Holzschnitzer gelingen». Freilich würden dann «seine dichtblauen und doch klaren Augen fehlen, die seine Wesensart in sich verbergen. Vor dem strengen Blick dieser Augen muss alles Unechte und Lügenhafte verwirrt schwinden.»<sup>54</sup> Syberberg aber zeigt die Holzpuppe nicht nur mit dem von Fest überlieferten irrsinnig flackernden Blick, sondern gleich in den Händen eines Puppenspielers: Ludwig II., dem Zauberkönig und Drehbuchschreiber der deutschen Geschichte, jedenfalls für den Blick der Generation nach 1945.

#### 4. Gesicht und Raum. Faziale Literatur

Die Bildkanäle des Jahres 1923: Karikatur, Fotografie und Augenzeugenbericht, werden in den folgenden Jahren Hitlers politischen Eroberungszug begleiten. Wie seine Reden, oder besser: wie seine akustische Aufdringlichkeit, traf auch die visuelle damals auf ein vielfach geschultes und erwartungsvolles Publikum. Schon die Zeit zwischen 1918 und 1923 war eine Hoch-Zeit physiognomischer Spekulation und Elitenbeschwörung. Zumal nach der Niederlage oszillierte das alte Projekt einer «Nationalen Porträtgalerie» immer mehr zwischen biologischem und mentalem «Verdienst». Den vielleicht realistischen, aber satirisch herausfordernden Auftakt zeichnete George Grosz 1921 als *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, und er traf damit ins Herz der deutschnationalen Selbstsuche in physiognomischer Absicht. (Abb. 15)

Ein Grund dafür mochte im Wechsel der Staatsform selber liegen. Die Weimarer Republik brachte es auf zwanzig Regierungen. Unter allen führenden Köpfen sollte einzig Generalfeldmarschall Hindenburg, seit 1925 Reichspräsident, die Brücke vom Kaiserreich zum Dritten Reich schlagen; Stresemann starb 1929, während alle anderen Gesichter auftauchten, um bald wieder zu verschwinden, wenn nicht gar mörderisch beseitigt zu werden. Der Sprung von einer dynastischen Regierung wie dem Haus Hohenzollern, das sich bildlich zwar auch schon ziemlich aufdringlich, aber doch geordnet zu präsentieren wusste, zu den dramatisch wechselnden demokra-



15. Die Porträtgalerie *Das Gesicht der herrschenden Klasse* von George Grosz, die 1921 erschien, hat damals viel Aufsehen und Ärger erregt. Graf Brockdorff-Rantzau – hier die Umschlagvorlage – hatte gegen den Versailler Vertrag optiert. Er verkörperte den Ingrimme der Deutschen über die alliierten Friedensbedingungen – im Bilde von Grosz aber den Ingrimme der Linken über den deutschen Militarismus.

tischen Ensembles muss eine physiognomische Konfusion eigener Art erzeugt haben. Auf sie reagierten einige Autoren mit Sehnsucht nach einem Führungsgesicht, einem Herrscherbildnis, und sei es auch in der Satire. Lavaters Gesichtsprosa wächst sich zu einer eigenen Textsorte aus, zu einer Erwartungshaltung lebender Zeitgenossen, aus der sich der spätere Hass auf Hitlers Gesicht deutlich speist. So skizziert Robert Müller, der österreichische Exzentriker und Freund von Robert Musil, in einem hoch-expressionistischen Prosaband von 1923 geradezu sehnsüchtig und überschwenglich einen Führtypus von gestern, den Kopf des Generals Falkenhayn, Urheber der katastrophalen Schlacht von Verdun, nach einer – leider verschollenen – Karikatur des französischen Zeichners Faber aus Buenos Aires:

«In ihm ist der Weltkrieg erklärt; aber erst, wenn dieser tückisch gesehene Kopf, diese allerfeinste gallische Bosheit in dem Zimmer eines deutschen Liebhabers hängt. Dieser Kopf, eine bestialische Karikatur, wirkt einigermassen edel, jedenfalls rassig, was als Spott und Hohn gerührt ist, wirkt als ruchlose Grösse. Die Karikatur ist nicht linear, sondern räumlich; eben das Stereometrische ist übertrieben, der Kopf steht kalt im Raum, der Blick pocht förmlich an seine hohle Eckigkeit, in die Zahlen, Grundsätze, Vorurteile, trockene Willenskräfte gelagert sind. Der Kopf IST Raum, ein gewöhnlicher, der allergewöhnlichste Imperalismus, jener, der Raum, viel Raum verlangt. Die elliptischen, zylindrischen, konischen, prismatischen Elemente, aus denen er besteht, sind nicht das Mittel eines vielleicht volkstümlichen Kubismus, sie liegen gar nicht, will der Künstler, im Subjekt, sie liegen ganz im Gegenstand; der Künstler erinnert sich fern an die ‚tête carré‘ der öffentlichen Meinung vom Deutschen, die er noch etwas verschoben, verplattet, übertrieben hat. Die Geometrie hockt im Gegenstand. Er ist das schlechthin Phantasielose. Der Kopf ist zuerst einmal der Junker, die reservierte Person, die ‚Kaste‘. Kaste ist auch ein Raumbegriff. Dann der Mann, der ganz konzentriert ist, knapp, übersparsam, obwohl er tüchtig im Raume herrscht; der aber doch aus nichts besteht, nämlich nur aus Gesinnungsziegeln, ohne Anmut und Schöpfergabe; der unendlich hart und stark ist, aber doch kein Organismus, nur eine kristallisierende Kraft. Wie sich der hohe Stehkragen unter dem Kinn steift, gegen jede freundliche Regung panzerturmkurvig sträubt! Wie der Schädel, nein, kein Schädel, eine Kalotte, sich gegen jede feinere Menschlichkeit wölbt! Es ist ein Zwei-Erri-Pi-Schädel, ein manifestiertes Zahlenverhältnis, man merkt ihm an, wie er von Logarithmen der Verpflegung und des Aufmarsches ins Leben strotzt; in den Falten verlaufen die Projektionen aller sinnlichen Weltkräfte, die graphische Darstellung eines tierischen Dynamismus gliedert sich zum Mienenspiel. Durch das Monokel, einen Kreis, eine plane Scheibe, sieht sich die Welt wie eine Ludolfische Zahl; sie verleiht Haltung, wird zum Charakterzug, bedeutet die mathematische Korrektheit des Weltbildes (...). Der Franzose hat ihn ohne Beiwerk mit blendender Reinlichkeit in Flächen eingewinkelt, durchdringend, schroff, nun ist es ein Diamant der Darstellung, ein spiegelndes, schwarzgewichstes Luder von Ausdruck.»<sup>55</sup>

Auch Theodor Wolff, Herausgeber des Berliner Tagblatts und ebenfalls ein Physiognomiker hohen Grades, beschwört in seinen Erinnerungen einen Typus aus der alten Führungsriege, ausgerechnet jenen russlandfreundlichen und exzentrischen Grafen Brockdorff-Rantzau, den George Grosz auf dem Umschlagbild seiner Mappe von 1921 abgebildet hatte:

«scheinbar so ähnlich dem Original und mit so täuschender Geschicklichkeit überall nur ein wenig retuschiert, dass eine karikaturistische Absicht kaum zu erkennen war. Der Zeichner schien sagen zu wollen, hier brauche man nicht erst durch enthüllenden Spott nachzuhelfen, hier habe die Natur selber mit jenem wundervollen Humor, der bei der Erfindung so vieler Geschöpfe waltete, und vollendeter als irgendein Künstler es vermöchte, einen Typus, einen typischen Kopf der Epoche, herausgebildet, nichts im verborgenen gelassen und allen Kennern zur Lust ein satirisches Meisterwerk vollbracht. Könne ein Gemisch von Dekadenz und junkerlichem Hochmut besser dargestellt werden als durch diesen Kopf, durch jeden Zug und jedes Detail dieses blassen, nervösen Gesichtes, die von den Spuren zu langer Vergangenheit durchfurchte und doch gebieterische breite Stirn mit dem dünnen, geglätteten und sorgfältig gescheitelten Haar darüber, die schmale gerade Nase, den kleinen verwegenen Schnurrbart, das vorstossende Kinn, die verschleierte und doch herausfordernd blickenden Augen, aus denen ebenso die Blasiertheit eines ermüdeten und endenden Geschlechts wie das trotz alledem fortdauernde befehlssüchtige Selbstbewusstsein sprach? War das nicht der unverkennbare Enkel jener adligen Freibeuter, die sich wegen irgendeiner Lappalie duellierten, auf das reichgewordene Stadtkrämertum mit Verachtung hinuntersahen und sich, wenn sie den Bürger nicht mehr plündern und den Bauern nicht mehr schinden konnten, im Dienst aller fremden Höfe herumschlugen und nicht unterliessen, aus jedem Lande ein Tüpflein Modefirmis heimzubringen?»<sup>56</sup>

So rekapituliert Wolff die Absichten des Zeichners Grosz – um dann ein ebenso ausführliches Gegenbild des «wahren» Rantzau zu geben. Beide Schilderungen, ebenso wie die Falkenhayns durch Müller, verraten die innige Nähe von physiognomischem und Stammbaum-Interesse. In allen drei Porträts sucht der Betrachter den «Ahnenstolz» zu erkennen, also eigentlich die Galerie hinter dem Bild, sei sie von Mitgliedern einer Kaste gebildet oder eben von einer Familie.

Der Einzelne soll einen Charakter, aber auch ein Geschlecht repräsentieren und dies im doppelten Sinne des Wortes: zugleich nach Würde und Verdienst, aber auch konstitutionell als Körpererbschaft.

Doch hier scheiden sich auch die Geister. Während Theodor Wolff im Grafenkopf vor sich nur Geschichte sieht, drängt Müller unter dem Vorwand zeichnerischer Erfordernisse dem Schädel eine Raumordnung auf. Müllers Idee, aus dem Begriff der «Kaste» wortspielerisch einen Raumbegriff zu machen, vom Zeichner als Tête carré ins Bild gesetzt, entspricht aber jener Naturalisierung und Physikalisierung, die schon in der Wahrnehmung von Haeckels Schädel 1914 und Wallensteins Gesicht 1918 aufschien. Man sieht den schleichenden Übergang vom Porträt zum neusachlichen Musterkopf, zum medizinischen Exempel, zum vermessenen Menschen der Anthropometrie, der keinen Gegenblick mehr auslöst.

Auf dieser Schwelle bewegen sich die zahlreichen fazial orientierten Bücher, die zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Ende der Inflation und danach in Deutschland geschrieben und offenbar dringlich gesucht werden. Es sind Bücher von links und von rechts, von Juden und Nichtjuden; Bildbände, medizinische Lehrbücher, literarische und Weltanschauungs-Physiognomik.<sup>57</sup> Physiognomik zu treiben wird Mode, wenn sie es nicht schon im vorlaufenden Rassismus des 19. Jahrhunderts längst war; Physiognomik wird aber auch zum Schlachtruf derer, die sich mit der Psychoanalyse nicht abfinden, sondern lieber einer «Biopsychologie» huldigen wollen, die sowohl mit den Künsten als auch mit der Medizin als auch mit der Wissenschaft kompatibel wäre. Physiognomik als schillernde Denkform zwischen «morphologischem Idealismus» (Martin Blankenburg) und zeitgeistiger Sinnsuche, banaler Menschenkenntnis und gefährlicher Menschenverachtung bietet dem vielbesprochenen deutschen Sonderweg eine unübersehbare Richtung. Geschult und fasziniert von Dostojewski schilderte Stefan Zweig, leidenschaftlicher Sammler von Autographen und Verfechter einer «Typologie des schöpferischen Geistes», seitenlang und in deutlicher Konkurrenz zum Stummfilm, Gestik, Mimik, Körperbau und Kleidung seiner Protagonisten. Journalisten wie Theodor Wolff, Dichter wie Franz Kafka, Kulturpolitiker wie Harry Graf Kessler, aber auch ganz normale Zeitgenossen experimentierten in ihren Tagebüchern mit physiognomischen Evaluationen.<sup>58</sup> Sozialkritische Schriftsteller wie Lion Feuchtwanger stellten die Frage nach den Lebenschancen der Hässlichen (*Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch*, 1923, später verfilmt). Die Psy-

chiater der Zeit erklärten Kinder und Geistesranke aus physiognomischer Warte; Psychologen erfanden Begriffe wie «Eidetiker», um das visuelle Gedächtnis zu erklären.<sup>59</sup> oder präparierten an den Befunden von Mimik, Haltung und Körperbau Auslesekrriterien für Beruf und Militär;<sup>60</sup> Philosophen und Essayisten lieferten überhöhte Ansichten der Welt. Die antisemitische Propaganda, seit 1923 unablässig und gnadenlos in den Händen von Julius Streicher und seiner Zeitschrift *Der Stürmer* traf auf eine visuell hoch sensibilisierte, geradezu obsessiv dressierte deutsche Gesellschaft, deren Hang, sich selbst und andere im Spiegel zu evaluieren, statt miteinander zu reden wie in der Psychoanalyse, mit den Jahren immer mehr zunahm.

Den Anfang dieser physiognomischen Sinnsuche bildete 1918 Oswald Spenglers gigantische Kulturgeschichte *Der Untergang des Abendlandes*.<sup>61</sup> Spengler erklärte die Physiognomik zur Wissenschaft der Zukunft, jedenfalls innerhalb der Geschichtsschreibung und abgesetzt von der «Systematik», die mit den Phänomenen des Individuellen nichts anfangen könne. Spengler zufolge haben Kulturen «Gesichter»; der Kulturhistoriker kann sie, als weitläufiger und kunsterfahrener «Menschenkenner», diagnostisch porträtieren. «Ein echtes Porträt im Sinne Rembrandts ist aber Physiognomik, das heisst in einen Augenblick gebannte Geschichte. Die Reihe seiner Selbstbildnisse ist nichts anderes als eine – echt Goethesche – Selbstbiographie. So sollte die Biographie aller Kulturen geschrieben werden.»<sup>62</sup> Trotz dieser Anspielung auf die Kunst hat Spengler dann aber doch eher Krankenphysiognomik betrieben. Seine «internationale Porträtgalerie aller Kulturen» suchte Kulturgeschichten «von Verdienst» im Sinne einer Gesundheitsperspektive, trennte blühende durchaus von solchen Kulturen, die entweder noch nicht reif oder schon ganz verblüht schienen, wie die eigene abendländische.

Nicht nur Oswald Spenglers Projekt einer physiognomischen Kulturgeschichte wurde seit 1918 rasant verkauft. Selbst das erste Buch zur Physiognomik aus der Feder eines schwierigen, geradezu manieristischen Autors, *Zahl und Gesicht* von Rudolf Kassner aus dem Jahre 1919, erlebte mehrere Auflagen. Im Untertitel hiess es «Umriss einer universalen Physiognomik» – aber wer glauben mochte, hier würden wirklich Körpermerkmale nach Art Lavaters geistigen oder seelischen Eigenschaften zugeordnet, sah sich getäuscht. Kassners Buch ist in vielerlei Hinsicht erst aus heutiger Sicht zu verstehen. Zwar hing er, wie Spengler, einer Art «morphologischem Idealismus» (Martin Blankenburg) an; aber zugleich setzte er sich

verzweifelt mit Einsteins Mathematik und Physik auseinander. Er ahnte, dass das Gesicht die letzte humane Konfiguration sei, bevor der menschliche Körper im quantitativen Denken verschwände.

1920 erschien die erste deutsche Porträtgalerie jüdischer Provenienz: *Das ostjüdische Antlitz*, mit Texten von Arnold Zweig und fünfzig Kohlezeichnungen von Hermann Struck. Mit seiner physiognomischen Wendung hob sich das Buch deutlich ab von dem eher zionistischen Unternehmen eines Samuel Meisel, der 1926 in Wien unter dem Titel *Judenköpfe* Menschen von geistigem Verdienst im Sinne einer «Nationalen Porträtgalerie» versammelte, jedoch in Buchstaben, ohne Bild. Zweigs Bild- und Textband erschien 1922 in zweiter Auflage. Die pathetische, sozialromantische Beschreibung des armen, guten, in sich gekehrten und frommen Ostjuden (Abb. 16) – eine ergreifende, aber nicht unkitschige Porträtgalerie «von unten» –, bot ein gedankenversunkenes Gegenstück zur arischen Selbstausstellung. Deren Präsentation stammte von Hans F.K. Günther – dem sogenannten Rassengünther, ab 1930 Professor in Jena – und erschien als *Rassenkunde des deutschen Volkes* von 1922 bis 1935 in 16 Auflagen mit zahlreichen Bildern; ab 1928 ergänzt durch eine kleinere, weitaus populärere Volksausgabe. Es war eine vollkommen rassistische Porträtgalerie «von oben», den Adel des Körperbaus propagierend: «Die nordische Rasse. Sie ist hochgewachsen, hochbeinig, schlank, mit einer durchschnittlichen Körperhöhe des Mannes von etwa 1,74 Meter. Kräftig-schlank erscheinen die Gliedmassen, der Hals, die Umrisse der Hände und Füße. (...) Das Gesicht ist schmal mit ziemlich schmaler Stirn, schmaler, hochgebauter Nase und schmalem Unterkiefer mit betontem Kinn.»<sup>63</sup>

Günther erhielt 1935 eine Professur in Berlin an der Fakultät für Landwirtschaft und Tiermedizin. Die Anthropologen hatten ihn abgelehnt. Tatsächlich stammt das Vokabular dieser Rassenkunde aus der Tier-, vor allem aus der Pferdezucht und den dort seit mehr als hundert Jahren gebräuchlichen «Lehren vom Exterieur».<sup>64</sup> Dass die Deutschen sich dieser Selbstbetrachtung so begeistert ergeben wollten, bestätigt Robert Musils frühe Diagnose, wonach die Epoche ein «zusammengeschmolzenes Jockeygesicht» trage. Die Nation hatte sich auf die Rennbahn begeben.

Aber noch dominierte die Physiognomik für Menschen von medizinischer Seite. 1921 erschien das hocheffolgreiche, auch von Laien gelesene und bis heute im Handel erhältliche Buch des Psychiaters Ernst Kretschmer: *Körperbau und Charakter*. Die «Untersuchungen zum Konstitu-





16. Die Porträtgalerie *Das ostjüdische Antlitz* erschien 1920, mit einem Text von Arnold Zweig und 50 Kohlezeichnungen von Hermann Struck. Er beschwor den frommen Ostjuden, der eigentlich nicht in die Welt der Bilder, sondern in die der Bücher gehört.

tionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten» (1921) verschafften der Physiognomik eine ernstzunehmende, nämlich statistische Basis. Mit seiner Lehre von den zwei oder drei Körpertypen – leptosom, pyknisch, athletisch –, die ihrerseits gehäuft mit bestimmten mentalen Krankheitsbildern auftraten, traf das Buch aber auch auf eine herrschende Sucht nach Körperklassifizierung, nach Klassifizierung überhaupt.

Bei allen Tributen an das naturwissenschaftliche Prinzip der Evolution zeigte sich hier ein Mentalitätswandel. Seit Entstehung der Anthropologie und erst recht seit dem Sieg der darwinistischen Lehre war Geschichte als Fortschritt gedacht, hatte der Entwicklungsgedanke eine radikale Verzeitlichung sämtlicher Phänomene zustandegebracht. «Prozessualisierung und Denaturalisierung der Zeitvorstellungen, Entwicklung von Techniken zur

Beschleunigung und Bewältigung des Fortschritts» (Wolf Lepenies)<sup>65</sup> beherrschten das 19. Jahrhundert. Seit der Jahrhundertwende, mehr noch seit Ende des Ersten Weltkrieges, bahnt sich eine Gegenbewegung an; mit geistesgeschichtlichen Typisierungen wie jenen von Wilhelm Dilthey (*Typen der Weltanschauung*, 1911) und Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*, 1919), vor allem aber den vielen mehr oder minder biologischen Gesichts- und Körpertypisierungen der Zeit. Das Prinzip der Klassifikation geht aber von der Gleichursprünglichkeit der Phänomene, mindestens ihrer Gleichzeitigkeit aus. Es bildet – zunächst – geistige Topographien. Tatsächlich grenzen die Physiognomik und die von ihr ausgehenden Klassifikationen immer viel näher an eine Regionalkunde denn an eine Entwicklungstheorie; schon die überaus beliebte und uralte Metapher vom Gesicht als Landschaft spricht dafür. Selbst der jeder nationalistischen Regung ferne Lichtenberg nannte das Gesicht die «unterhaltendste Fläche der Erde», und der Gedanke einer «Kulturphysiognomik», wie sie der Afrikanist Leo Frobenius neben Kretschmer und Spengler entwickelte, mündete ganz von selbst in ein räumliches Denken. Räumlich dachte auch Spengler, wenn er die Kulturen mit Pflanzen verglich, die ja nicht wandern können, sondern von ihrer Umwelt abhängig sind; und räumlich dachte vor allem damals die Politik.

## 5. Das Gesicht des Ostens. Arnold Zweig

Das Auftauchen des Raumes als eine neptunische Grösse im Diskurs der Zeit ist vielfach beobachtet und gedeutet worden. Kershaw sieht die politische Tradition schon mit dem kaiserlichen Imperialismus vor 1900 beginnen;<sup>66</sup> wenig später gab es auch einen kulturspezifischen Radius. Vom Kubismus in der Malerei, den Carl Einstein so angestrengt beförderte, zum Entwurf einer *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (1912-1928) des österreichischen Germanisten und späteren Nationalsozialisten Josef Nadler, von Spenglers Vortrag über den «Plan eines neuen Atlas antiquus», gehalten vor den Orientalisten 1924<sup>67</sup> bis zur berühmten Rede Hugo von Hofmannsthal über «Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation» von 1927 reichen die Varianten; philosophisch gespiegelt und modelliert in geschichtsfernen Disziplinen wie Phänomenologie, Gestaltpsychologie, physiognomischer Morphologie und ähnlichem. Die meisten dieser Themen entstanden im deutschsprachigen Raum oder sind unter

deutschem Einfluss auf die Spitze getrieben worden, wie etwa im Fall der «kubischen Graphologie» der Geschwister Mendelssohn<sup>68</sup> und bei Nadlers Literaturgeschichte, deren zweite Auflage mit deutsch-völkischen Parolen durchsetzt wurde. Jedenfalls gab es nur in Deutschland eine nationalistische Implosion der mit dem Raum ja immer auch verbundenen Idee der Weite und der Offenheit. Man fühlte sich in Raumnot, wenn nicht, als Folge des Krieges, geradezu platzängstlich im klinischen Sinne. Einer der Hauptakteure dieser Implosion war vermutlich Karl Haushofer, der seit 1921 eine Professur für Geopolitik innehatte, 1922 durch Vermittlung seines Schülers Rudolf Hess Hitler kennenlernte und diesen zweifellos gedanklich beeinflusste. 1924 gründete er die *Zeitschrift für Geopolitik*; 1926 folgte ein Bestseller in diesem Felde, der Roman *Volk ohne Raum*, geschrieben von Hans Grimm, Staatswissenschaftler und Mitarbeiter der Auslandsabteilung der Obersten Heeresleitung im Ersten Weltkrieg. Drei Jahre nach der Besetzung des Ruhrgebietes wirkte dieses Buch wie ein Fanal und in Verbindung mit dem eben erschienenen zweiten Band von Hitlers *Mein Kampf* als Denkschrift jener Lebensraum-These, die fortan für Hitler unmittelbar mit der Forderung nach Vernichtung des «jüdischen Bolschewismus» zusammenging.<sup>69</sup> Denn der Krieg, auf den er abzielte, sollte nicht nur gen Westen «ehrenvolle» Revanche schaffen, sondern immer offener zugleich biologischen wie imperialistischen Machtambitionen im Osten dienen; die Auslandsdeutschen zum deutschen Volk bringen und umgekehrt das deutsche Volk zu den Quellen des Rohstoffs und den reichen Getreidekammern. Es war eine Wendung nach Osten, die nach einem Wort von Sebastian Haffner das deutsche Militär schon im Sommer 1918 mit seinem Vormarsch nach Russland antizipiert, aber sogleich wieder verloren hatte; «und das hat sich vielen Deutschen tief eingepägt – Hitler eben auch.»<sup>70</sup>

Aus *physiognomischer* Perspektive hat das Raum-Suchbild der Zeit womöglich ganz ähnliche Quellen. Zwar kann man an der Gesichtsprosa ablesen, wie hier sittliche Tradition und Seelen-Geschichte unversehens in schiere Körperbauspekulation und räumliche Konfiguration übergehen, wenn nicht gar von den letzteren getilgt werden. Spätestens seit Bölsches Blick auf Haeckel wirken diese Gesichter janusköpfig wie später das Dritte Reich selber: sie blicken vorwärts und rückwärts, hinaus in den Raum und das weite Feld und hinein in die traditionelle Gemeinschaft, deren faziale Bindung doch ursprünghch immer auch sprachlich gemeint ist und dem

setting der Scham, wie es Simmel beschrieb, unterworfen. Das Gesicht als Landschaft oder gar freies Feld ist freilich aus diesem setting entlassen. Hier herrscht keine Gegenseitigkeit mehr; keine Landschaft könnte den Blick vor Scham zu Boden senken und dem Betrachter ausweichen. Wohl aber könnte, um im Bilde zu bleiben, das Gesicht als Landschaft diese Geste der Scham von sich abwehren. Denn in ein Gesicht zu schauen, als richte sich der Blick auf ein Gelände – einer der Physiognomen der Zeit spricht grundsätzlich vom «mimischen Gelände»<sup>71</sup> – wäre ja selbst nichts anderes als ein Blick «zu Boden» und würde damit also dem Betrachter die Geste der Beschämung zuschieben. «Indes der Blick wie in verzehrender Scham den Boden suchte» – dieser Satz aus *Wallensteins Antlitz*, jener Erzählung des leidenschaftlichen Kriegsteilnehmers Walter Flex aus dem Jahre 1918, könnte als Motto über einer Reihe von Gesichts-Betrachtungen stehen, die sich weder naturwissenschaftlicher Ahistorik verdanken noch einem mythischen Stammbaum, sondern dem Trauma der Niederlage von 1918 und ihrer eigentümlichen physiognomischen Kompensation. Denn verlorener «Boden» im militärischen Sinne ist natürlich immer zugleich auch Gesichtsverlust. Dieser muss wiedergutmacht, am besten als verlorener Boden zurückgewonnen werden; und bei einem militärischen Führer, der kein «Als ob» kennt, wie Hitler, wird es sich nicht um Symbole, sondern um ganz konkreten Boden handeln.

Vielleicht gibt es keine bessere Diagnose dieser auffälligen Konvertibilität von Ehr-Gesicht und Boden, lange bevor die deutsche Fotografie der Zeit das Menschengesicht als Gesicht aus «Blut und Boden» zeichnet, als jenes seitenlange Porträt, das Arnold Zweig in seinem Roman *Der Streit um den Sergeanten Grischa* von Erich Ludendorff gab, Hitlers Idol aus dem Ersten Weltkrieg und Kampfgenosse beim Putsch 1923. Im Roman, entworfen schon 1917 – Zweig war damals im Hauptquartier der Stabsführung in Bialystok in der Presse-Abteilung tätig und gewann Einsichten in die deutschen Annektions-Pläne –, mitten im Roman also erscheint Ludendorff denkwürdig als Albert Schieffenzahn unter dem Titel «Bildnis eines Selbstherrschers»:

«Generalmajor Schieffenzahn, im blauen Friedensrocke arbeitend, sah ausgezeichnet aus, von vorn. Dann lastete eine mauerartige Stirn über kleinen grauen Augen, die Nase wies ihren breiten herrscherhaften Ansatz, und fein und klug bog sich der Mund unter dem englischen Bärt-

chen, so dass ein majestätisches Doppelkinn vor dem generalstabsroten Kragen dem Ganzen als Sockel wohl anstand. Breitschultrig und hochgewachsen thronte er so an seinem Schreibtisch und strich mit blauem und rotem Bleistift Zeitungen an, die er rapid durchlas. Im Profil gesehen aber, vom grossen Kachelofen etwa her, verlor er für den Kenner; die ganze Herrlichkeit fiel befremdend, nahezu peinlich ab. Er zeigte dann die feisten Wangen einer alten Dame und zu runde Schultern, Stirn und Kinn lagen gegeneinander in schlaffem Bogen, und aus dem ovalen Ganzen sprang die Nase, von zwei unangenehmen Falten unterstrichen, wie der Schnabel eines Papageien scharf heraus, da die Schreibebrille noch besonders ihren Sattel zerdrückte. Und wenn er aufstand, wie eben jetzt, um ein mit bläulichen Lettern bedrucktes Blatt auf einen Stoss gleichbearbeiteter abzulegen, schrumpfte seine Erscheinung: kurzbeinig in seinen schwarzen, rotgestreiften Hosen, allerdings mit kleinen Händen und Füßen, enthüllte er sich als Sitzriese, der gehend nicht grösser war als ein durchschnittlich gewachsener Mann.»

Während das physiognomische Porträt auf wenigen Zeilen eine komplette physische Niederlage inszeniert – von vorn wirkt Schieffenzahn imposant, von der Seite schon schlaff und im Stehen gar wie ein Zwerg –, wird dieser physische Ehrverlust wie ein «Verlust an Boden» vom Hirn hinter dieser «mauerartigen Stirn» mehr als wettgemacht.

«(...) Er trug in Wirklichkeit das Gehirn des gesamten Gebiets zwischen Ostsee und Karpaten in seinem kurzgeschorenen Schädel – nicht einen genialen, Blitze emporsendenden Instinkt, sondern die erhellte Zentrale, die Stelle, an der alles Bewusstsein, Einsicht, Wille, Befehl ward. Hinter seiner Stirn ordnete sich systematisch ein ungeheures Wissen.»<sup>72</sup>

Und nun folgen vier Seiten über die vollkommen vorgeplante und durchdachte Machtergreifung und Kolonisierung des östlichen Territoriums durch den Generalmajor respektive die Deutschen.

Zweigs Roman erschien erst 1928. Wie selbstverständlich auch für ihn Gesicht und Boden im Sinne eines Ehrbegriffs, also schampsyologisch und vom Wortfeld her, kurz nach dem Kriege zu denken waren, belegt seine schon erwähnte frühe Hagiographie über *Das ostjüdische Antlitz*. Im Versuch, den ostjüdischen Typus sowohl gegen dessen Christenfeinde wie auch gegen die westlich orientierten Zionisten zu verteidigen, errichtet er

Orientierungsmarken, die auf uns heute freilich eher wie unglücklich verinnerlichte Fremdurteile wirken:

«aus dem strengen, verzichtenden und vorwärtsgewandten Antlitz des Juden, des Zeugen von der Ohnmacht der Zeit und von der Unzerstörbarkeit der vom Willen erkorenen nationalen Substanz, hatte sie [die Existenznot] die schwammige, zerfliessende und nivellierte Fratze des Händlers einer nordischen Levante gemacht, bestimmt dazu, im Brei einer ewigen ‚Jetztzeit‘ aller Grossstädte zu verschwinden. (...) *Der greise Jude des Ostens aber wahrte sein Gesicht*»<sup>73</sup>

– indem er auf seinem Boden, in seiner Heimat blieb und nicht dem Geld hinterherjagte, so des Autors Fazit.

Auch unabhängig von der Vision des Ostjuden ist die Metapher vom Gesicht als Landschaft auffallend eng mit seiner Himmelsrichtung assoziiert. Eine Dauerbeschwörung vom «Gesicht des Ostens» zieht sich durch die Weimarer Jahre. Schon 1919 schreibt Alexander von Gleichen-Russwurm ein angeblich entlarvendes Buch über *Das wahre Gesicht. Weltgeschichte des sozialistischen Gedankens*. René Fülöp-Miller antwortet 1926 mit *Geist und Gesicht des Bolschewismus*; einer reich illustrierten, gründlichen Monographie zur kulturellen Situation Russlands mit einem bemerkenswert differenzierten, ja begeisterten Blick auf den neuen Menschen der Kommunisten und auf das «Kollektiv» selber. 1934 liefert Fedor Stepun, der russische Emigrant und Philosoph in Dresden, eine kritische Rhapsodie auf *Das Antlitz Russlands und das Gesicht der Revolution*. Dass der Blick auf Russland immer wieder als Blick in oder auf ein Gesicht gedacht wird, mag mit der ostkirchlichen Tradition der Ikone Zusammenhängen; schliesslich hat auch der Maler Jawlensky mit seinen Heiligengesichtern diesem Kult noch abstrakt gehuldigt. Und schon 1920 schlug Stefan Zweig in einem grossen Dostojewski-Porträt die Brücke, indem er dessen Gesicht wie unwillkürlich aus der Erde selbst hervortreten lässt – «Lehmfarben, fast schmutzig falten sich die eingesunkenen Wangen, zerpflügt von vieljährigem Leid», um daraus später eine Kirche zu bauen – «aus Schatten und Dunkel steigt blank und gehämmert der geistige Dom» – natürlich ist hier wieder die Stirn gemeint, der Schädel, ganz ähnlich wie in Bölsches Beschreibung von Haeckel, aber hier eben nicht heidnisch kosmologisch, sondern fromm.<sup>74</sup>

Doch wie im Falle des Generalmajors Schieffenzahn war eben nicht nur Anbetung im Spiele, sondern zunächst einmal konkrete Bevölkerungspoli-

tik: wo Auslandsdeutsche lebten, gab es auch ein deutsches Gesicht. 1937 erscheint *Das Gesicht des deutschen Ostens*, eine hoffnungsvoll antizipierende Porträtgalerie von Erna Lendvai-Dircksen; und selbst noch ein Buch über Afrika spricht im Titel von «Gesicht», wenn es vom Osten des Kontinents handelt; so Werner Peiner ebenfalls 1937 über *Das Gesicht Ostafrikas. Eine Reise in 300 Bildern*. Zu dieser Zeit hat sich die Assoziation von Gesicht und Landschaft, «Antlitz» und «Erde» bzw. Siedlungs- oder eben Lebensraum längst als feste Legierung eingebürgert<sup>75</sup> und so nachdrücklich ostwärts gerichtet, dass noch 1963 im Milieu der Vertriebenen engagierte Reden über «Das deutsche Antlitz Oberschlesiens» gehalten werden konnten.<sup>76</sup>

In eben diese Richtung weist auch das mehrfach aufgelegte Buch des erfolgreichen Romanschriftstellers Frank Thiess, gebürtiger Livländer und «Weltanschauungsphysiognomiker» (Peter Sloterdijk) der Weimarer Zeit. *Das Gesicht des Jahrhunderts*,<sup>77</sup> eine Sammlung höchst kritischer Briefe an einzelne Repräsentanten der Künste in Deutschland, beklagt einerseits den Gesichtsverlust westlicher Kultur durch vermassenden Amerikanismus und erhofft andererseits Erlösung durch das Gesicht des Ostens. Noch in einem Sammelband von 1931 phantasiert Thiess – gespenstisch oder idealistisch? – von einer Hochzeit zwischen dem sozialistischen Bräutigam namens Russland und der nationalen Braut namens Deutschland.<sup>78</sup> Das wiederholt gebrauchte Bild vom «Verbrennen» des alten Deutschland im Ersten Weltkrieg und der Hoffnung auf eine «glühende Wiedergeburt» im Osten travestiert den Gesichtsverlust als ein mimisches Signal ersten Ranges: als brennende Röte der Scham, die schon den Knaben in Walter Flex' Erzählung von *Wallensteins Antlitz* 1918 überströmt.

## **6. Beschämende Erscheinung. Graf Kessler über Matthias Erzberger**

Der Zufall will es, dass wir vom Urheber dieser Scham eines der eindringlichsten physiognomischen Porträts überhaupt besitzen, und dies auch noch von einem Zeitgenossen. Harry Graf Kessler, 1918 erster deutscher Gesandter in Polen, früher Verfechter der Idee des Völkerbundes, hat in seinem denkwürdigen Tagebuch eine Sitzung des Weimarer Parlaments im

Sommer 1919 geschildert, in der Matthias Erzberger die Hauptrolle spielt. Dieser Zentrumsabgeordnete mit dem viel zitierten «Ohrfeigengesicht», einer der wenigen Parlamentarier, der von Anfang an für eine Akzeptanz der alliierten Friedensbedingungen plädierte<sup>79</sup> und im Namen der deutschen Delegation den Waffenstillstandsvertrag unterzeichnet hatte, musste sich nun im Weimarer Parlament für seine Position verteidigen. Der deutschnationale Graefe beschuldigte Erzberger gar der Indiskretion und behauptete, er sei womöglich von Österreich oder Frankreich bestochen worden. Kessler berichtet:

[Weimar, 25. Juli 1919].

«Erzberger, der am Ministertisch bis dahin vollmondartig gelacht hatte, wurde ganz blass und rot und schrie: ‚Unverschämtheit, was meinen Sie damit?‘ Graefe liess sich aber nicht aus dem Konzept bringen, sondern wiederholte das Zitat. Man fühlte von diesem Augenblick an, dass es ein Ringen auf Tod und Leben war, dass zwei riesenhafte, weit über die Mauern des Theatersaales hinausreichende Gewalten einander an der Kehle hatten.

Als Graefe sich setzte, hatte man das Gefühl, dass die Situation nicht mehr gesteigert werden könne. Erzberger mit seiner Spiessergestalt, seinem klobigen Dialekt, seinen grammatischen Sprachfehlern, fiel zunächst ganz ab, obwohl er sehr geschickt und dramatisch anfang mit ‚Ist das alles?‘.

Ich stand unmittelbar hinter ihm an der Rednertribüne, sah seine schlecht gemachten, platten Stiefel, seine drolligen Hosen, die über Korkzieherfalten in einem Vollmondhintern münden, seine breiten, untersetzten Bauernschultern, den ganzen fetten, schwitzenden, unsympathischen kleinstbürgerlichen Kerl in nächster Nähe vor mir: jede ungelenke Bewegung des klobigen Körpers, jeden Farbenwechsel in den dicken, prallen Wangen, jeden Schweisstropfen auf der fettigen Stirn. Aber allmählich wuchs aus dieser drolligen, schlecht sprechenden, ungeschickten Gestalt die furchtbarste Anklage empor, die schlecht gemachten, schlecht gesprochenen Sätze brachten Tatsache auf Tatsache, schlossen sich zu Reihen und Bataillonen zusammen, fielen wie Kolbenschläge auf die Rechte, die ganz blass und in sich zusammengeduckt und immer kleiner und isolierter in ihrer Ecke sass. Als er das Pacellische Telegramm verlas, da stieg uns allen das Blut in die Augen.»<sup>80</sup>

Es dürfte schwer fallen, ein ähnlich ausführliches lebendiges Bild von irgendeinem Zeitgenossen der Weimarer Republik zu finden. Vor allem



nicht mit dem sympathetischen «Blick nach unten», den hier der Graf auf den einfachen Mann aus dem Volke wirft, weil dieser plötzlich Weltgeschichte «unterschrieben» hat und nun auch rhetorisch weiterführt. Denn der Grossteil der ausufernden Gesichtsprosa richtet ja als Gesichtsandacht den Blick «nach oben», beschreibt also Herrscherbildnisse, gleichviel ob im Bereich der Kunst oder der Politik; ja selbst, wie bei Müller über Falkenhayn, indifferent gegen eine verächtliche Niederziehung durch Karikatur. Ausnahmen sind hier nur Kunsthistoriker oder Filmkritiker wie Béla Balász, der Grossaufnahmen jeglichen Standes ausgiebig kommentiert; und natürlich Ärzte mit ihren Diagnosen, die dann selbst Kaiser zu schlichten Patienten machen, wie der oben zitierte Psychiater Ernst Müller aus Caligula und später aus Wilhelm II.

Auch wer nicht an heimliche Zwänge der Simultaneität glauben mag – Datum und Inhalt von Kesslers Tagebucheintragung haben unheimliche Züge. Zum einen, weil dieser Auftritt eines hässlichen, verschwitzten kleinen Mannes mit «Ohrfeigengesicht» (Abb. 17), *der gleichwohl donnernd reden kann*, in eben jenem Sommer 1919 stattfindet, da auch Hitler als Redner entdeckt wird. Das Paradigma des negativen Herrscherbildes, des kleinen Mannes an der Spitze, springt hier aus dem Nichts – denn selbst kommunistische Führer wie Trotzki und Lenin, Eisner und später Stalin müssen den Zeitgenossen ansehnlicher vorgekommen sein als diese Figuren der kleinbürgerlichen Szene; ganz zu schweigen vom bewunderten römischen Schädel eines Mussolini.

Unheimlich wirkt Kesslers Eintragung aber auch deshalb, weil die atemlose Beschreibung der Erzberger-Rede von einem Mann stammt, für den man den Titel des Ästheten hätte erfinden müssen, hätte es nicht Beau Brummel schon früher gegeben. Derselbe Kessler, der nicht nur den Kaiser abscheulich hässlich fand, sondern sich im selben Jahr 1897 darüber wunderte, dass «das Weltgericht über Cäsar oder Bismarck in letzter Instanz von solch einem verhutzelten, wackelbeinigen Männchen abgehalten»<sup>81</sup> werden könne wie Theodor Mommsen, verteidigte nun den kleinen schwitzenden Erzberger. Zu akzeptieren, dass hier ein Mann aus dem Volke, der jedem ästhetischen Sensus widerspricht, das offenbar politisch, national und welthistorisch Richtige sagt und tut, muss eine grenzenlose Beschämung des Ästheten bedeutet haben, doch war es, wenigstens an dieser Stelle, eine willentlich und willig, ja fast wollüstig eingestandene Niederlage. Auch wenn es stimmt, dass der einst durchaus kriegswillige Graf in-

zwischen zum Pazifisten geworden war, auch wenn zutrifft, dass er Erzberger später hasste und ihm ein Plagiat seines Völkerbund-Entwurfes unterstellte<sup>82</sup> – auch und besonders dann muss man die Anerkennung des Hässlichen im Dienst der richtigen Sache für eine Selbstüberwindung des Dandys halten. Das immer wieder besprochene Dilemma, warum die Gebildeten unter den Deutschen sich an Hitlers Herkunft und Erscheinung nicht doch viel nachhaltiger gestört haben, könnte hier eine denkbare Erklärung finden. Man verschob die schmerzliche Scham der politischen Niederlage auf ein physiognomisches Niveau; hässlicher als das «verlorene Gesicht» konnte keines mehr sein. Man strafte sich beim Anblick Hitlers in der Akzeptanz der «Exkrementalvisage» (Friedrich Reck-Mallezcewen) und musste auch noch hinnehmen, dass es nicht einmal die Visage eines «strahlenden Antichrist», sondern nur die eines «Mittelstandsantichrist» sei.<sup>83</sup> Aber es gibt keine Beschreibung von Hitler, die so gnadenlos physiognomische Kritik an ihm geübt hätte wie Kessler hier an Erzberger, und ihm doch gleichzeitig das Zeug zu einem grossen Staatsmann zugesprochen hätte. Wer immer das letztere tat, suchte auch Hitlers Gesicht zu beschönigen. Es lag in der Konsequenz dieses Denkens, dass noch Jahre nach Erzbergers Ermordung 1922 der renommierteste Graphologe der Zeit, Ludwig Klages, an der Handschrift des Mannes, der immerhin den *Waffenstillstandsvertrag* von Compiègne unterschrieben hatte, eine gravierende physische Schwäche herausfinden wollte: gehemmte Sexualität.<sup>84</sup>

Höchstens *eine* historische Figur aus dem Arsenal der Vorkriegszeit hätte damals für die Akzeptanz beschämender Erscheinungen wie Erzberger oder Hitler Pate stehen können, und das war wiederum kein anderer als Wilhelm Voigt, der «Hauptmann von Köpenick» mit seiner nicht ganz rechtschaffenen Attacke auf den monströsen Verwaltungsapparat, selbst vom Kaiser gelobt. Gut möglich, dass Kessler sich unwillkürlich an die Karikatur aus dem *Kladderadatsch* (Abb. 18) – «schlecht gemachte, platte Stiefel», «breite untersetzte Bauernschultern» erinnert fand oder an den Bericht aus dem *Berliner Tageblatt* von 1906, welches die Episode mit den Worten kommentiert hatte: «dass zehn Grenadiere einem unvorschriftsmässig gekleideten Hauptmann mit gebogenen Beinen und (...) einer krummen Nase ohne weiteres folgen (...) das ist eine Lektion auf die Weisheit unserer militärischen Erziehung, wie sie kein Witzblatt besser erfinden könnte.»



17. Matthias Erzberger, oft beschimpft für sein angebliches «Ohrfeigengesicht», befürwortete den Friedensvertrag von Versailles, nachdem er schon zuvor den Waffenstillstand im Wald von Compiègne mit ausgehandelt hatte. Von der Hand, die die Unterschrift unter den Versailler Vertrag leiste, sagte Ministerpräsident Scheidemann, «sie müsse verdorren». Erzberger wurde 1922 von der ultrarechten Brigade Erhardt ermordet.

## Stekbrief



Gegen den obenstehend abgebildeten, unten beschriebenen  
 Hauptmann von Köpenick,  
 welcher flüchtig ist, ist die Untersuchungshaft verhängt. Der-  
 selbe hat einen Bürgermeister und einen Kassenrendanten  
 gestohlen. Es wird ersucht, ihn zu verhaften und an den  
 Unterzeichneten abzuliefern. Kladderadatsch.  
 Beschreibung: unbeschreiblich.

## Exkurs über Miene und Schädel

Kesslers Erzberger-Beschreibung steht nicht nur in der unmittelbaren Zeitgeschichte singulär da. Sie bringt auch einen selten diskutierten Aspekt aus der Disziplingeschichte der Physiognomik zur Sprache: die Frage nach der Rolle physiognomischer Urteile in der Aristokratie. Tatsächlich ist ja der soziale «Blick von oben» in dieser Disziplin viel älter als der «von unten». Eine der einflussreichsten anonymen Schriften aus der Schule des Aristoteles ist ein *Brief an Alexander* den Grossen, darin der Fürst nach Art eines Fürstenspiegels belehrt wird, wie er die körperlichen Zeichen seiner unmittelbaren Diener zu deuten habe, damit er sich bei der Wahl nicht vergreife. Noch älter und pragmatischer ist der Körperblick «von oben nach unten» auf dem Gebiet des Sklavenhandels; auch jeder Sklave muss körperlich evaluiert werden – kann er Lasten tragen, ist er schön anzusehen, hat er grobe oder feine Hände –, und natürlich auf dem Gebiet der Tier-, besonders der Pferdezucht. Und wenn es einen aristokratischen Habitus gab, den das europäische Bürgertum willig übernahm und wissenschaftlich ausbaute, so war es die physiognomische Evaluation. Deren Anwendung im Umgang der Geschlechter war identisch mit biologischer, gattungsspezifischer «Zuchtwahl»; noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte Arthur Schopenhauer, allem bürgerlichen Individualismus in der Liebe zum Trotz, zu kleine Brüste, Stupsnase und ein zu schmales Becken für entscheidende Hindernisse der Gattenwahl und damit der Fortpflanzung halten. Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow* ist in seiner aufgebauschten Tragik bei diesem Thema ein verhinderter Bürger.

Das alles heisst nicht, dass es nicht auch einen scharfen Blick «von unten» gegeben habe. Nur musste sich dieser aus Gründen der Ohnmacht in Karikatur und Satire erschöpfen; oder aber, wie im berühmten *Handorakel der Weltklugheit* eines Baltasar Gracián nachzulesen, sich in der genauen Beobachtung des fürstlichen Mienenspiels lebensweltlich bewähren. Umgekehrt konnte der Fürst mit solcher «hündischen» Aufmerksamkeit rechnen und Befehle wie Stimmungen mit wenigen «Winken» vermitteln. Diese ständische Verteilung einer Physiognomik des Körperbaus und einer solchen der Mimik hat sich bis heute gehalten, auch wenn die sozialgeschichtliche Herkunft vergessen ist. Nach einem groben historischen Raster könnte man sogar sagen, der berühmte Streit um 1800 zwischen dem

Erfinder der Physiognomik, dem Pfarrer Lavater, und dem Physiker Georg Christoph Lichtenberg, der ebenfalls brennend an physiognomischen Fragen interessiert war, beruhe auf dieser Differenz zwischen einem imitierten aristokratischen Habitus, der eigentlich nur auf Körperbau achtet – gute Rasse –, und einem untertänigen Achten auf mimische Valeurs, welche die Stimmung des Herren oder der Dame anzeigen. Lichtenberg hat Physiognomik nur als «Pathognomik» für möglich gehalten, wegen der Erkenntnis, dass wir keine charakterlichen Schlüsse aus körperbaulichen Daten allein ziehen können. Tatsächlich ist dies aber, etwa in der Kaufpreis-Bewertung auf dem Pferdemarkt, gang und gäbe; und die wissenschaftliche Physiognomik des 18. Jahrhunderts orientiert sich daran.<sup>85</sup>

Dieselbe physiognomische Habitus-Differenz findet man dann im 19. Jahrhundert wieder – diesmal im Gebiet des Films, als Differenz zwischen dem Ungarn Béla Balász und dem Russen Sergej Eisenstein. Das Janusgesicht des Filmes selbst: einerseits Vergnügungsmedium der kleinen Leute zu sein, andererseits als Propagandatechnik den Herrschenden unersetzlich, führt zwangsläufig zur Besetzung beider Positionen. Béla Balász tritt als Kronzeuge des Stummfilms auf, der die ergreifende Nahsicht aufs Mienenspiel verzweifelter, verrückter, jedenfalls introvertierter kleiner Leute bietet – bis hin zum Mörder M des gleichnamigen Films von Regisseur Fritz Lang. Eisenstein hingegen rückt von Anfang an, und erst recht mit dem Film *Panzerkreuzer Potemkin*, in den Rang eines erfolgreichen Propagandisten der sozialistischen Idee, indem er ganze Völkerschaften und Grossgruppen auftreten lässt und filmtechnisch gegenscheidet. Zumindest in diesem Segment des physiognomischen Feldes ist also das Medium keineswegs die Botschaft, sondern kann zu ganz gegensätzlichen Botschaften benutzt werden. Zu den Grenzfällen, da die perspektivische Differenz aufgehoben und die Blicke «von oben» und «unten» paradox auf ein und dieselbe Person gezwungen werden, gehört damals die Erscheinung Adolf Hitlers.

## Inbilder 1923-1929

### 1. Erste Porträts. Totenmasken: Ein Weimarer Kult

Mit und nach dem Putsch vom 9. November 1923 verlässt Hitler erst einmal die Bühne der Politik; er wird verhaftet, verurteilt, auf die Festung Landsberg verbracht und mit Redeverbot belegt. Die NSDAP wird verboten. Die Krisenmeisterung von Ruhrbesetzung, Inflation und revolutionären Unruhen durch die Regierung Stresemann leitet eine ruhigere Phase ein. Ab 1924 bildet Wilhelm Marx eine bürgerliche Minderheitsregierung mit Stresemann als Aussenminister; 1925 wird Hindenburg zum Reichspräsidenten gewählt und im Sommer desselben Jahres das Ruhrgebiet von den Alliierten wieder geräumt. Hitler schreibt und veröffentlicht in dieser Zeit sein erstes Buch; Band 1 von *Mein Kampf*, eine Gemeinschaftsarbeit mit mehreren Helfern, darunter Rudolf Hess, Max Amann, Ernst Hanfstaengl und andere.<sup>1</sup>

Die massive Agitation der Zeit vor dem Putschversuch bis November 1923 – allein in diesem Jahr veranstaltete die NSDAP in München sechs- undvierzig Grosskundgebungen mit ihm als Redner – hatte Hitler zum «König von München» avancieren lassen, Sympathien der konservativen Honoratioren eingebracht und Geldmittel wie von Fritz Thyssen, mit deren Hilfe die Partei schon 1922 den *Münchner Beobachter*, später der *Völkische Beobachter*, hatte kaufen können, dessen Pendant, der *Illustrierte Beobachter* (ab 1928) der intensiven Porträtpropaganda dienen sollte. Der eigentliche Prozess wegen Hochverrats im Frühjahr 1924 gab Hitler wiederum Gelegenheit zu einer Rede und brachte ihm erwartungsgemäss die denkbar grösste Rehabilitation und Publizität ein. In den Monaten der Haft widmete er sich ganz seinem Buch und kehrte den Gruppenkämpfen der völkischen Bewegung mehr oder minder den Rücken.

In der Zelle von Landsberg will er sich eine «Weltanschauung» erlesen haben: Nietzsche, Houston Stewart Chamberlain, Ranke, Treitschke, Marx und Bismarck, Kriegsmemoiren verschiedener Militärs und Staatsmänner.<sup>2</sup> Vor allem eignete er sich ein neues Selbstbild an. Statt wie bisher nur als «Trommler» für einen andern, vor allem für Ludendorff, den reichsweit verehrten General, sah er sich nun selber als Erretter der Deutschen, ja als

neuer Messias. Victor Klemperer hat den immer lauterem messianischen Ton, die messianischen Posen und Gesten, deren sich Hitler bediente, in seinem Buch zur Sprache des Dritten Reiches analysiert. Religiöse Travestie wurde ein Signum der NS-Theatralik; Joachim Köhler hat sie in Grundzügen auf Hitlers Wagner-Obsession zurückgeführt – Hitler und das deutsche Volk als Parzival; andere Autoren haben auf die blasphemisch umgedeutete Folie der Heilsgeschichte aus jüdisch-christlicher Tradition verwiesen.<sup>3</sup> Das Motiv von «Wallensteins Antlitz», das angesichtliche Charisma wurde politisch verankert.

Erste Fotos des Leibfotografen Heinrich Hoffmann von 1923, die auch sogleich als Postkarten die Runde machten, zeigen Hitler als Privatmann im dunklen Anzug mit steiler Nasenwurzelfalte, sowie, im Trenchcoat, die Linke in die Hüfte gestemmt, Stock und Hut haltend. Eine dritte Aufnahme, ein Brustbild, zeigt ihn vielleicht nicht zufällig in grosser Ähnlichkeit mit dem ehemaligen Aussenminister Graf Brockdorff-Rantzau, der ja bekanntlich gegen die Annahme des Versailler Vertrages optiert hatte. (Abb. 19) Für das Selbstbewusstsein der Putschisten spricht die Tatsache, dass sie sich vor dem Prozess vor dem Gerichtsgebäude noch einmal von Hoffmann ablichten liessen; Hitler in herrischer Pose neben Ludendorff. Es folgten einige Fotos in Landsberg selber, die Hitler an seine Anhänger verschickte mit der Aufschrift «Erst recht!»; dann Bilder von der Entlassung vor der Festung am Auto stehend. Konrad Heidens Bemerkung, wonach Hitler von nun an «ein pedantisches Streben nach einem Normalgesicht» an den Tag gelegt habe, kommentierte die neue Strategie einer völlig legalen Machtergreifung.<sup>4</sup>

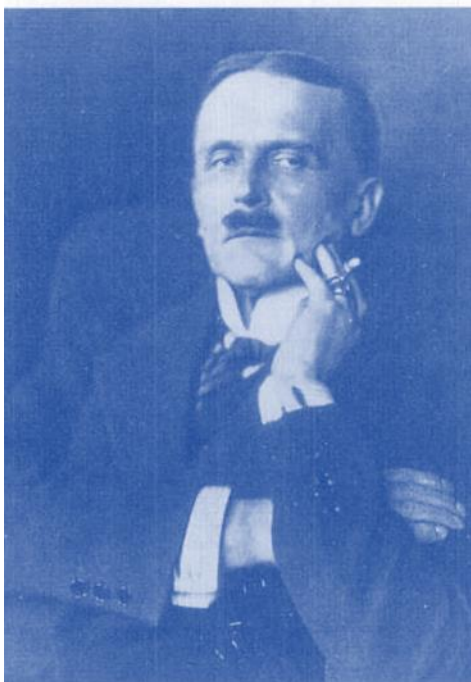
Rudolf Herz allerdings hat die Vermutungen, Hitler habe damals in jeder Minute nur noch taktisch gedacht, jeden Zug seiner Erscheinung berechnet und dessen Wirkung antizipiert, zurückgewiesen. Die Reihe von Porträtsitzungen bei Heinrich Hoffmann Anfang 1925 zeitigte Ergebnisse, die längst nicht alle akzeptiert wurden, und höchstens auf eine neue konsistente Führererscheinung hinarbeiteten. Denn physiognomisch, wie die Epoche dachte, und mit den Effekten des Massenmediums durchaus rechnend, war Hitler natürlich bewusst, dass die äussere Erscheinung über alle Massen zu modellieren wäre.<sup>5</sup> Für die Umschlagseite der ersten Ausgabe des *Völkischen Beobachters* wählte man einen Hitler in silbriger Windjacke, vor einem Wald von Hakenkreuzfahnen, und Herz geht wohl nicht fehl, wenn er in dieser Jacke eine Anspielung auf die Uniform der SA sieht.<sup>6</sup>





18. Diese Hitler-Fotografie muss aus einer der ersten Sitzungen bei Heinrich Hoffmann stammen, also vom Herbst 1923.

Die Stilisierung nach dem Bilde des Grafen Rantzau ist auffällig. Der Graf war zu diesem Zeitpunkt bereits deutscher Botschafter in Moskau.



Ende 1926, Anfang 1927, lange nach Neugründung der NSDAP, versuchte Hoffmann in einer weiteren Porträtsitzung Hitler auf den Bildbegriff zu bringen. Er zeigte ihn im inzwischen parteieigenen Braunhemd und in Lederhosen, sympathisch für die Jugendbewegung; ganz wie die Aufnahmen mit Hitler in der Natur, an Bäume gelehnt. Nicht alle wurden zur Veröffentlichung freigegeben; aber die angeschlagenen Themen erschienen früher oder später dennoch. Freigegeben wurde die berühmte Postkartenserie mit Hitler als Redner, die Berthold Viertel so unnachahmlich kommentiert und Chaplin in den USA so angewidert betrachtet hat; sie zeigt ihn mit völlig manierten Gesten, die er später selber vor seinem Publikum nicht wirklich benutzte.<sup>7</sup> In der ersten Hälfte des Jahres 1927 entstand dann die Vorlage zu einem auffälligen Plakat von 1932. Es war das erste wirklich massiv stilisierte Plakat-Porträt: Hitlers hell ausgeleuchtetes Gesicht völlig «ohne Brust», wie aus einer Stummfilm-Grossaufnahme, vor tiefschwarzem Hintergrund, nur mit dem Namen «Hitler» unterschrieben. (Abb. 20)

Angeblich hielt sich Hoffmann mit dieser Aufnahme an Vorbilder: etwa an eine Mussolini-Aufnahme des Fotografen Caminad aus dem Jahre 1921<sup>8</sup> oder auch an Plakataufrufe zur Kriegsanleihe aus dem Ersten Weltkrieg mit einem ausgeschnittenen Hindenburg-Gesicht. Zeitlich und räumlich näher liegt aber um 1927 eine ganz andere Vorlage. (Abb. 20) Ein Jahr zuvor war ein Buch mit Aufnahmen von Totenmasken erschienen, zusammengestellt und kommentiert von dem Kunsthistoriker Ernst Benkard. Die Sammlung *Das ewige Antlitz* erreichte 19 Auflagen bis ins Jahr 1935. Sie galt nicht nur als eine der eindrucksvollsten Studien zu diesem Thema, sondern auch als erste kunsthistorische Aufarbeitung durch einen Fachmann. Eine Reihe von Folgebänden erschien: so 1927 eine grossformatige Ausgabe der Masken aus der Düsseldorfer Sammlung Richard Langer, mit einem Vorwort des Psychiaters Hans Gruhle;<sup>9</sup> zwei Jahre später eine kleine Volksausgabe mit einem Vorwort von Egon Friedell, und weitere Varianten noch nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>10</sup> Die charakteristische Gesichtsdarbietung aller dieser Bände – nur das weisse En face auf dunklem Grund – galt dem Gedenken berühmter Europäer, darunter auch Deutsche. Es war eine neue Version des Projekts einer «Nationalen Porträtgalerie», wenn man dabei weniger an das Nationale dachte als an das Historische und an die Aufgabe, die Ludwig Justi 1913 gestellt hatte, nämlich eine Ahnengalerie zwischen familiärem (Adels-) Stolz und individuellem Verdienst in Bildnissen zu re-



19. Dieses Plakat entstand für den Wahlkampf 1932 nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann von 1926/27.

Darunter die Totenmaske von Richard Wagner, aus den über hundert Fotografien von weissen Totenmasken auf dunklem Grund, die 1926 unter dem Titel *Das ewige Antlitz* erschienen.



präsentieren.<sup>11</sup> Die Toten in diesen Bänden waren, jedenfalls bei Benkard, namentlich benannt; man sah Gesichter von Königen und Bürgern, von Deutschen, Engländern, Amerikanern, Franzosen, Italienern, Russen, von Dichtern, Musikern, Politikern, Revolutionären, Schauspielern, bildenden Künstlern und selbst von Heiligen. Und als habe man Justis Vorschlag auch hierin folgen wollen, gab es fast keine Frauen, ausser der immer wieder auftauchenden Königin Luise und natürlich der berühmten «Inconnue de la Seine».<sup>12</sup>

Materialiter bildete Benkards Buch einen genialen Kompromiss zwischen den «Bildnisreihen verdienstvoller Männer», der steinernen Walhalla in Regensburg und den Vorlieben des fotografisch orientierten Bürgertums. Wie die Köpfe in der Walhalla waren die Totenmasken dreidimensionale Objekte, auch wenn sie dem Relief näherstanden als der Büste. Gleichzeitig sah man aber ein Bild, denn es handelte sich ja um fotografierte Totenmasken, nicht etwa um diese selber. In ihrer zuweilen dramatischen Beleuchtung schienen sie wie aus dem Stummfilm entsprungene, weissgeschminkte Gesichter – doch wurde dieser Anschein wieder konterkariert vom Format; schliesslich hielt man mit dem Grossoktavband ein Kunstbuch, wenn nicht ein Familienalbum in Händen.

Wie dem auch sei – mit seinen romantisch belichteten steinweissen Angesichten schlug *Das ewige Antlitz* ganz offenbar eine Brücke zu den Inbildern des vom Rembrandtdeutschen Langbehn geforderten «deutschen Gesichts», wie sie seit geraumer Zeit Benkards kunsthistorische Kollegen vorlegten. So etwa Richard Hamann, der in seinem Marbacher Institut 1922 eine Sammlung mit *Deutschen Köpfen des Mittelalters* vorstellte, oder auch Hubert Wilm mit seinen *Gotischen Charakterköpfen* (1925).<sup>13</sup> Auch hier, und hier noch viel intensiver, behandelten die Fotografen ihre steinernen Vorlagen als Stummfilmstars: sie tauchten sie in dramatisches Licht; lösten die Gesichter vom Körper und inszenierten sie als Grossaufnahme. Die Unmittelbarkeit dieser Gesichtszüge, familiär und hochartistisch zugleich, sollte zu Beginn der dreissiger Jahre auch die Fotobildbände mit lebenden Personen inspirieren; so vor allem die Arbeiten von Helmar Lerski und Erich Retzlaff.<sup>14</sup> In allen diesen Fällen kam der Betrachterblick weder «von oben» noch «von unten», sondern eindeutig und zudringlich von vorn. Das Aug' in Auge des En face beherrschte – von wenigen Profilaufnahmen abgesehen – die Bücher-Szene selbst angesichts der geschlossenen Augen der steinernen Gesichter; und so am Buch praktiziert

wirkte der Anblick noch intimer als bei einer Ausstellung und näherte sich der Christus-ikonischen, wortlosen Andacht.

Schweigende Andacht gehörte aber auch aus ganz anderen Gründen zu Benkards Buch und dessen Nachfolgern. Die gebildeten Bürger, die sich das teuer gestaltete Werk kaufen konnten, erinnerten sich angesichts der Totenmasken natürlich machtvoll an den Ersten Weltkrieg. Vermutlich die meisten Familien hatten Tote zu beklagen; doch unter allen kriegskritischen Publikationen dieser Jahre ragte diese durch ihre versöhnliche Schönheit des toten Gesichts heraus. Das Buch passte zu der stabilisierten Phase der Weimarer Republik, in der Stresemann der Krise von 1923 Herr geworden war. Gleichzeitig schien es imstande, die leidenschaftliche Anklage gegen den Krieg und seine Opfer von Kommunisten, Künstlern und vor allem Pazifisten irgendwie ästhetisch abzdämpfen, wenn nicht mit dem Tod zu versöhnen.

Besonders Ernst Friedrich hatte mit seinem Anti-Kriegsmuseum (1923) und seinem Bilderpamphlet von 1924, *Krieg dem Kriege!*, grausige Fotografien von zerschossenen und entstellten Gesichtern bekanntgemacht.<sup>15</sup> (Abb. 21) Ein Sakrileg, wenn es stimmt, dass es eigene Lazarette für Gesichtsverletzte gab, um diese dem Anblick der anderen Soldaten zu entziehen, und wenn man weiss, dass noch im Zweiten Weltkrieg Offiziere den Familienangehörigen ganz schematisch mitzuteilen hatten, ihr Sohn sei «unversehrten Gesichts» gefallen.<sup>16</sup> Diese von Friedrich warnend vorgeführte, geradezu schreiend antiheldische «Nationale Porträtgalerie» – über die freilich sämtliche Kriegsländer verfügten – hat zweifellos auch als Vorlage für die Bilder von Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann gedient, nur waren diese Künstler gerade nicht die Publikumsliebhaber, die sich die Bücher von Benkard und Langer kauften.

## 2. Heiliges Hundegesicht. Hitler, sakralisiert

1928/29, in einer Phase, da sich die NSDAP zu einer Massenbewegung über ganz Deutschland ausbreitete, hielt Heinrich Hoffmann erneut eine Serie von Porträtsitzungen ab. Hier nun entstanden jene Aufnahmen von Hitler im Braunhemd, angetan mit Hakenkreuzbinde und Eisernem Kreuz I. Klasse, die Hände verschränkt auf dem Knie. Wie bei den kunsthistorischen Bildbänden zum Deutschen Gesicht sah man ihn weder in der Auf-



21. Ernst Friedrich, unermüdlicher Pazifist, gründete 1923 das Anti-Kriegs-Museum in Berlin. Zu den Ausstellungsstücken gehörten erschreckende Fotografien von gesichtsverletzten Soldaten. Der viersprachige Band *Krieg dem Kriege!* zeigte sie 1924 einem breiten Publikum.

noch in der Untersicht, sondern als Nahaufnahme, von Angesicht zu Angesicht; aber im Unterschied zu den steinernen Monumenten fast weich, ja jugendlich und mit retouchiertem Blick intensiv wirkend. Nach Auskunft von Herz wurde dieses Bild ein Publikumsrenner und gleich mehrfach in der NS-Presse publiziert; die Firma Hanfstaengl bot es im Frühjahr 1933 als «das seit langem anerkannt beste und verbreitetste Bildnis des Führers» an.<sup>17</sup> (Abb. 22) Es war diese Fotografie, die sowohl als Frontispiz der deutschen Ausgabe als auch, seit 1933, in der englischen Übersetzung von *Mein Kampf* auftauchte und einen denkwürdigen Kommentar von keinem Geringeren als George Orwell herausforderte, einem zwar antikomunistischen, aber untadelig sozialdemokratischen Autor und scharfen Kritiker des Totalitarismus. In seiner Rezension des Buches vom März 1940, also vier Monate vor Hitlers Überfall auf Grossbritannien, heisst es:



22. Unter allen Aufnahmen, die Heinrich Hoffmann von Hitler angefertigt hat, wurde die vorliegende von 1928/29 am häufigsten reproduziert. Die beschwörende Nahaufnahme mit Glanzauge gab Hoffmann nach 1933 auf; fortan setzte er Hitler in staatsmännische Posen.

«Ich möchte schriftlich festhalten, dass ich nie imstande gewesen bin, gegen Hitler eine Abneigung zu empfinden. Seit er an die Macht kam – bis dahin war ich wie fast jedermann zum Glauben verleitet worden, dass er nicht zählte –, habe ich mir überlegt, dass ich ihn sicherlich töten würde, wenn ich in seine Reichweite kommen könnte, dass ich aber keinen persönlichen Groll gegen ihn hegen könnte. Tatsache ist, dass er etwas zutiefst Ansprechendes an sich hat. Man fühlt es abermals, wenn man Bilder von ihm sieht – und ich empfehle Ihnen besonders die Fotografie am Anfang der Ausgabe von Hurst und Blackett, die Hitler in seinen frühen Braunhemd-Tagen zeigt. Es ist ein rührendes, hundeähnliches Gesicht, das Gesicht eines Mannes, der unter unsagbarem Unrecht leidet. In gewisser Hinsicht erinnert sein Ausdruck an den auf zahllosen Bildern dargestellten Ausdruck des gekreuzigten Jesus, nur dass er männlicher ist, und es bestehen wohl keine Zweifel, dass Hitler sich selber so sieht.»<sup>18</sup>

Eine für uns heute schier unbegreifliche Reaktion, die aber gerade in ihrer Überzeichnung durch einen Gegner die Wirkung des Bildes auf seine Anhänger erklären könnte. Der Mann von Angesicht zu Angesicht, allenfalls mit retouchiertem Glanzblick, muss wie einer der Ihren gewirkt haben und gleichzeitig wie der Erlöser selbst. «Wallensteins Antlitz» im Gesicht des kleinen Mannes, ein Motiv der Sprache, nicht der Fotogeschichte. Es wirkte nicht nur jener Bruder-Effekt, den Thomas Mann noch 1939 trotz Zweifel und Bedenken herausstrich, sondern die teils dämonisch, teils messianisch eingefärbte Pose, der Hitlers Anbeten in unzähligen Gedichten einer peinlich berührenden «Führer-Hymnik» (Günter Scholdt) huldigten: «Wie sieht er aus? – Wie Unser Einer. / Gross oder stark, das weiss ich nicht. / Mir schienen seine Hände feiner / als Kinn und Stirne, wenn er spricht.»<sup>19</sup>

Trotz der Fülle von optischen Signalen, die von der Propaganda gestreut und durch Hitlers eigene Aufdringlichkeit ja auch vom lebenden Objekt erzeugt wurden, hat diese Anbetungsslyrik nun aber merkwürdigerweise, so Scholdt, Einzelheiten der äusseren Erscheinung geradezu auffällig vermieden. «Sporadisch wird allenfalls einmal die Augenfarbe mitgeteilt, und häufig enteilt man auch hier sofort ins Sakrale.»<sup>20</sup> Vielleicht lässt sich eben ein Bild einfacher beschreiben als eine lebende Person; vermutlich standen auch die intellektuellen Fähigkeiten der Bewunderer dem genauen Erfas-



sen im Wege oder gar ihre religiöse Ergriffenheit. Am wahrscheinlichsten aber ist, dass jene fetischistische Abbreviation möglich war, weil sich die ganze Anbetung vor dem Hintergrund eines nationalen Gesichts-Kultes abspielte, der spätestens mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges begonnen hatte und schon damals keineswegs nur auf Bilder beschränkt blieb. Es war der Versuch der wortwörtlichen National-Profilierung, der schon 1914 zur Gründung einer kurzlebigen Zeitschrift namens «Das deutsche Gesicht» geführt hatte, oder zur Produktion eines Buches für deutsche Soldaten, die unter dem Titel *Das deutsche Angesicht* kurze biographische Essays als «Auswahl fürs Feld» mitnehmen sollten.<sup>21</sup> Tief in die Sphäre deutschnationaler Andacht reichten und völlig nach Lavaters Vorbild gebaut waren Bücher aus Bild und Text wie *Deutsches Antlitz. Gedichte zu Bildnissen Albrecht Dürers* von Axel Lübke, erschienen zuerst 1917 und noch einmal 1921; eine Gesichtsandacht im Rilke-Ton. «Ach: Wie die Falten ihres Frauentuches / fiel ihr Gesicht zusammen in der langen Zeitspann» – beginnt die Legende zu Dürers Mutterbildnis; und zum Bildnis des Hieronymus Holzschuher wird gedichtet, was unzweifelhaft auf Hitler gemünzt war: «Seht: Unser Recht auf unser Land, / ein Antlitz hats gefunden!»<sup>22</sup>

Hitlers Gesicht und Erscheinung entsprachen weder den Porträts noch den hymnischen Beschreibungen. Trotz der sorgfältigen Inszenierung durch den Leibfotografen Hoffmann wirkt auf den heutigen Betrachter jedenfalls sein Gesicht gleichmässig unbedeutend, und umso unbedeutender, je mehr Bilder man von ihm sieht, je deutlicher also die Inszenierung als solche wird. Anders der Eindruck, wenn man, wie Hoffmann, an das massenmediale Gesetz der grössten Wirkung durch die grösste Zahl dachte und an strategische Image-Arbeit; und noch einmal anders der Eindruck, wenn man im Vergleich mit der fotografischen Karriere des Kaisers blieb. Tatsächlich ist es fraglich, ob Hoffmann seinen Führer wirklich zu einem Markenzeichen verbildlicht hat, oder ob er nicht im Verbund mit den Ritualen des Hitler-Kults einem «zweiten Körper des Königs» (Ernst Kantorowicz) zur Existenz verhalf, vermittelt durch das Wallenstein-Motiv im Geiste eines Walter Flex. Schliesslich hatte Hitler in jenem September 1923, als Hoffmann mit seinen Porträtsitzungen begann, schon eine überwältigende Fama als Redner gewonnen. Dass sich alsbald ein regelrechter physischer und Bilderkult um ihn entwickelte, lag freilich weniger an seinem Aussehen als eben an seinen Verheissungen, den Deutschen das verlorene Land

und das damit verlorene Gesicht wieder zu verschaffen, frei nach der Devise «Unser Recht auf unser Land, ein Antlitz hats gefunden.»

Hier nun spielte die intime Nahaufnahme eine dem kaiserlichen Bild ganz unvergleichbare Rolle: sie lockte identifikatorisch in die Nähe zur Macht, sie erschuf und stärkte ein Betrachter-Grössenselbst von bisher unbekanntem Massen. Wie lange vorgedacht eine solche Spur der physiognomischen Politisierung bereits war, belegt eine frühe Schrift des Physiognomikers Kassner. 1910 erkennt er, verstört von den Eulenburgprozessen, in welche der Kaiser verwickelt war, dass es kaiserliche Grösse wohl nicht mehr geben könne: «Ein Kaiser ist gross als Kaiser, seine kaiserlichen Handlungen zählen und nicht die seines privaten Lebens, das heisst historisch und politisch sehen». Von diesem Kaiser unterscheidet Kassner einen ganz anderen, vom sogenannten Rembrandtdeutschen Julius Langbehn entlehnten Typus, nämlich den «heimlichen Kaiser», und konstatiert sibyllinisch: «an diesen heimlichen Kaisern ist nun das, was bei den Grossen öffentliche Repräsentation war, ganz und gar Vision geworden.»<sup>23</sup>

So hatte zwar Langbehn nicht argumentiert – der «heimliche Kaiser» seines berühmten Buches *Der Rembrandtdeutsche* von 1890 wartete ja nur auf seine real-historische Rückkunft – aber Kassner erahnte Jahre vor Hitlers Auftritt, und übrigens ganz aus dem Geist des visionsgepeinigten Expressionismus, den entscheidenden Punkt der rhetorischen Attraktion:

«es gibt für den heimlichen, ewig gegenwärtigen Menschen keine andere Grösse als die Vision. Sie stösst die Quelle des grossen Seins im Menschen auf, und nur so gilt die Vision, und ein solcher Mensch ist dann im antiken, im ewigen Sinne heilig, gleich den Kindern, gleich den Tieren. Er ist, muss man sagen, durch seine Vision geschützt und undurchdringlich.»<sup>24</sup>

So, als «heimlicher Kaiser» qua Visionär, hat sich Hitler – in bester Gesellschaft von Autoren wie dem selbst nicht regimefreundlichen Kassner, aber auch Oswald Spengler und Ernst Jünger – präsentiert; zunächst als «Trommler» eines kommenden Führers, der er schliesslich selber wurde, dann aber auch in der Dressur seiner Umgebung als einer Horde von «Erfüllungsgehilfen» dieser Vision. Wer ihn im Bild anschaute, von Angesicht zu Angesicht, und seinen Reden in sich nachhorchte, mochte mit ihm zusammen über «ein zweites Gesicht» verfügen und nicht einfach nur an Macht teilhaben, denn über Macht verfügte Hitler zu der Zeit noch nicht.

Vor allem eine spätere Fotografie aus dem Jahre 1932 belegt die Strategie, den Führer nicht als Machtinhaber, sondern als Visionär zu inszenieren: eine Nahaufnahme aus leichter Aufsicht, mit Glanzaugen und einem tiefen, teils besorgten, teils drohenden Blick ins Auge des Betrachters; (Abb. 23) zuerst erschienen auf der Titelseite des *Illustrierten Beobachters* anlässlich der Reichspräsidentenwahl vom 13. März, dann als Umschlagbild auf *Mein Kampf* verwendet und schliesslich auf einem Plakat zur Reichskanzlerwahl fast Wange an Wange mit Hindenburg zusammen montiert.

Die sakrale Komponente begleitet Hitler aber spätestens seit den Worten des greisen Chamberlain. So wenig Anlass dazu die konkrete Physiognomie des Angebeteten gab, so sehr war sie gestützt und teilweise auch unfreiwillig inspiriert von jener verschwommenen zeitgeistigen Religiosität, die zwischen 1918 und 1945 ganz allgemein im Antlitz ein Zuhause suchte. So erscheint im Jahr der Weltwirtschaftskrise 1929 eines der meistgelesenen Bücher zum Thema, *Das Menschengesicht* von Max Picard. Picard, aus einer konvertierten katholischen Familie stammend, Kunsthistoriker und Psychologe, entwickelt in dem vertrackten Buch die Idee von der Ebenbildlichkeit des Menschen zu Gott und liefert eine Abrechnung mit eben jenem Prozess der Naturalisierung, der seit Jahrzehnten das Gesicht nur noch als Landschaft oder kosmologisch lesen lehrt:

«Das unterscheidet ganz und gar ein Menschengesicht vor Christi Erscheinen von einem späteren: das Menschengesicht vor Christus ist so, als könne alles, was in ihm erscheint, auch in einer Landschaft oder in einem Baum oder in einem Stein oder in einem Sternbild des Himmels sich zeigen, und nicht zufällig sehen die griechischen Gesichter wie verwandelter Marmor aus und die Blöcke des Marmor wie verwandelter Mensch, schlafender Mensch oder Mensch in einer hellen Erde vergraben, und nicht zufällig verwandelten sich die griechischen Götter in Tiere und Bäume, und die Menschen ebenfalls: die menschliche Gestalt war etwas, das man austauschen und ersetzen konnte, der Mensch war lose, nicht gesichert in seiner Gestalt, er wartete darauf, dass man ihn aus ihr herausrief, ja er war nur dazu darin, dass man ihn herausrief. Seit Christus aber kann alles, was den Menschen angeht, nur in der menschlichen Gestalt geschehen. Seit Christus sind die Linien der menschlichen Gestalt Grenzlinien, von ihnen geht es nach aussen nur noch ins Nichts.»<sup>25</sup>



23. Die Aufnahme zu einer Titelseite des *Illustrierten Beobachters* entstand 1932 im Atelier Heinrich Hoffmanns.

Mit seiner Vision vom Ende des Menschengesichts traf Picard einen Nerv der Zeit. Siegfried Kracauer und Karl Wolfskehl reagierten auf diese Chiffre; Emmanuel Levinas entwickelte lange nach dem Kriege eine eigene Existenzialphilosophie über «Das Antlitz».<sup>26</sup> 1937 schrieb Picard ein Buch über *Die Grenzen der Physiognomik*; 1946 ein vielbeachtetes über *Hitler in uns selbst*, mit einem langen Kapitel über Hitlers Gesicht. Die Apotheose von 1929 verrät, dass im Zusammenstoß von Biologie und Film, Bildnisfotografie und Schädelvermessung das Menschengesicht inzwischen als «bedrohte Art» erscheint. Die Klage darüber wendet den herrschenden Kulturpessimismus ins Biologische, dem wiederum nur auf religiöse Weise, mindestens aber mit einer inbildlichen Wahrnehmung zu entkommen wäre. Parallel zu Picard veröffentlicht im selben Jahr 1929 August Sander den ersten Auszug seiner grossen Soziographie der Deutschen unter dem Titel *Antlitz der Zeit*, mit einem Vorwort von Alfred Döblin und dem berühmt gewordenen Echo von Walter Benjamin, der dem Fotografen 1931 bescheinigte, dass ihm über Nacht «eine unvermutete Aktualität zuwachsen» könne. Denn «Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen.

Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: es ist ein Übungsatlas.»<sup>27</sup>

Natürlich gab es aber auch ganz andere Blicke auf das deutsche Gesicht, die den späteren Hassausbrüchen gegen Hitlers Erscheinung vorarbeiteten. Ebenfalls 1929 erschien die berühmte Fotomontage *Deutschland, Deutschland über alles* von Kurt Tucholsky und John Heartfield, geeignet, allen süßlichen Kitsch im Gerede um das Menschengesicht abzustreifen und Lügen zu strafen. Aber am physiognomischen Glaubensartikel, wonach das Äussere alles Innere aussagt, hielten auch diese Autoren fest. Der Bildband erschien im Neuen Deutschen Verlag und zeigte eine wahrhaft verstörende «Nationale Porträtgalerie» vor allem mit satirischen Gruppenbildern. So zitierte die Montage «Tiere sehen dich an» (Abb. 24) den zeitgenössischen Bestseller *Tiere sehen dich an* (1928) von Paul Eipper, einen an sich harmlosen Jugend-Brehm, der den physiognomischen Gestus des en-face-Blicks in Tierliebe übersetzte, dessen Titel Jahre später in einer antisemitischen Schrift *Juden sehen dich an* von Johann von Leers erschreckend missbraucht erschien. Die Stimmung dazu fanden die Autoren schon jetzt; ein Foto der «Führer des Stahlhelmtages» (Abb. 24) kommentierten sie unter dem Titel «Gesichter»:

«Der Mann rechts geht an.

Man sehe sich darauf der Reihe nach alle anderen Gesichter aufmerksam an, besonders die, die im Halbdunkel verschwimmen, ein paar sind genau erkennbar.

Man betrachte sich das und frage:

Möchte man vor so etwas als Angeklagter stehen –?

Möchte man von den Vorstellungen, die diese von Recht und Billigkeit haben, abhängen?

Kann man sich denken, dass sich auch nur einer dieser Männer jemals Gedanken über das irdische Dasein gemacht hat –?

Kann man sich vorstellen, dass sich eines dieser Gesichter einmal über ein totes Pferd gebeugt und gefragt hat: Was ist es mit dem Tode –?

Kann man sich vorstellen, dass in diesen Augenpaaren jemals etwas gewesen ist, das wir ‚Güte‘ nennen –?

Kann man sich vorstellen, dass so einer auf einer Wiese liegt und im Hummelsummen fühlt, was das ist: Natur –?

Man kann es sich nicht vorstellen.



24. Der Bildband *Deutschland, Deutschland über alles* (1929), mit Texten von Kurt Tucholsky und Fotomontagen von John Heartfield bildete eine einsame, aber auch grausame satirische Spitzenleistung der Linken.



«Tiere sehen dich an»

Ihre Uniform ist nicht einmal der letzte äussere Ausdruck ihrer Seelenlosigkeit, sie ist ihnen zu weit, selbst diese Tracht ist ihnen noch zu weit. Es gibt eine Flucht in die Uniform. Die Uniform wird zum Visier, in dem man die Furcht nicht sieht, gibt sie Schutz und inneren Halt. Weggelauftes Zivil.

Es ist die Blüte der Nation. Die Früchte sehen danach aus.»<sup>28</sup>

Noch dringlicher sollte Joseph Roth im Dezember 1930 seine Bedenken angesichts der neueren deutschen Literatengesichter formulieren:

«Aus einem gespenstischen, aber über Millionen Volksgenossen verbreiteten Halbdämmer steigt da eine Literatur ans Tageslicht, mit Namen schreibender Gespenster, die sich grosser Auflagen erfreuen, weil sie die ‚Keuschheit‘ im Schilde führen und die vollbärtige ‚Männlichkeit‘, und weil sie die gesamte Zunft des Dritten Reiches vorwegnehmen. Wieviel Gift in veilchenblauen Kelchen!

Vom energiegeladenen Antlitz des welschen, aber grossmütig dem Norden zugeneigten faschistischen Diktators, dessen Kinn an einen umgekehrten Stahlhelm erinnert, bis zu Adolf Hitlers Physiognomie, die alle Gesichter seiner Wähler vorweggenommen hat und in die jeder Anhänger sehen kann wie in einen Spiegel: alles ist da, alles auf Lager, der Dinter und der Lauff, die Bestie und das Gemüt, der Goldschnitt und der Blutstreifen. Tischlein deck dich, Esel streck dich, Knüppel aus dem Sack!

Nein, lieber Freund! Die adligen Porträts längst verwester Kulturträger in den Galerien verschwinden vor der Fülle der lebendigen zeitgenössischen Gesichter, in denen lediglich der Leitartikel des hirnlosen Provinzblättchens seine Spuren eingegraben hat und über denen das unausrottbare, kecke, grüne Hütchen wie der Gipfel einer konfektionierten Natur aus wasserdichtem Lodenfilz schimmert. Tradition ist überall wohlverwahrt und gegen Entree zu besichtigen. Mit Recht ist sie in Schutzhaft genommen vor dieser Gegenwart, die sich so verdächtig hartnäckig auf die verlorene, gradezu abgetrennte Vergangenheit beruft.»<sup>29</sup>

Zwischen äusserstem Misstrauen, Hass und höchster Andacht flackerte also der physiognomische Diskurs, dessen sich durchaus auch die Linke bediente. Es war ein Diskurs, immer zugleich hart am Rand rassistischer Platitüden und volkstümlicher Klischees, der aber doch auch die Motive des Ahnenstolzes, der zwischenmenschlichen Anerkennung und des Gedenkens ins Spiel brachte, selbst oder gerade auch dort, wo satirisch oder

zynisch das Gegenteil von alldem vorgetragen wurde wie bei Tucholsky/Heartfield. Deren Devise: «wenn du die Bilder ein paar Minuten ansiehst, dann fangen sie an zu sprechen»<sup>30</sup>, galt auch und erst recht für die Gesichtsandacht der Konservativen. Mit seiner weiten Verbreitung und imaginierten Intimität war es aber auch ein Diskurs, der die Weimarer demokratischen Verhältnisse eigentümlich konterkarierte. Denn er hielt ja hartnäckig an der Fiktion einer Nahgesellschaft fest, während die neue Verfassung doch gerade auf distanziertere Sozialität, auf grundsätzliche Versachlichung der politischen Urteilskraft, auf argumentative Schulung und Abwägung hätte hinlaufen sollen. Physiognomische Interaktion und Charakterdeutung beginnt aber beim lebenden Gegenüber, also aus grösster Nähe. Doch gerade, weil in den Jahren zwischen 1919 und 1933 die ersten Wahlkämpfe der Republik mit Plakaten und Wochenschauen, Illustrierten und Postkarten geführt werden, und also immer wieder mit Gesichtern, wird die Fiktion einer Nahgesellschaft aufrechterhalten. Zwar findet ohne Gegenblick kein physiognomischer Austausch im strengen Sinne statt, aber alles, was in Abbilder oder Kunstwerke hineingelesen wird, kann dennoch diese Nähe simulieren. Die Karriere der Grossaufnahme in Film und Fotografie spricht für den Hang zu solcher Simulation ebenso wie die andächtige Betrachtung von Totenmasken und die ausufernde Gesichtsprosa und -lyrik der Zeit. Dass eine derartige Simulation leiblicher Intimität diese schliesslich völlig ihrer Bedeutung entleeren, ja womöglich die Betrachter geradezu traumatisieren würde, ist schon früh – etwa von Benjamin – beobachtet worden. Ob die Entwicklung interaktiver Kommunikation hier wirklich einen Naturzustand wiederhergestellt hat, ist die Frage.

### 3. Normgesicht, wissenschaftlich ermittelt

Als Hitler Ende 1924 die Festung Landsberg verlassen konnte, hatte er den Status eines vergötterten Führers schon längst erreicht – ohne Lautsprecher und fast noch ohne visuelle Reklame. Georg Schotts *Volksbuch vom Hitler* aus diesem Jahr zeichnete das Bild eines Propheten, eines Genies, eines religiösen Menschen, eines Erziehers, Erweckers und Befreiers, demütig, getreu und willensstark, eines politischen Führers kat exochen. Schon 1922 hatte Rudolf Hess in einer Preisschrift mit dem Titel «Wie muss der Mann



beschaffen sein, der Deutschland wieder zu alter Grösse führt?» bleibende Formulierungen der fanatischen Jüngerschaft geprägt:

«Mit Stolz stellen wir fest, dass ein einziges Wesen ausserhalb jeder Kritik steht, und das ist der Führer. Das rührt daher, dass jeder weiss und spürt, dass er immer recht hat und recht haben wird. Unser Nationalsozialismus ist für einen jeden in der unbedingten Treue und Hingabe zum Führer verankert, eine Treue und Hingabe, die keine Fragen nach dem Warum einer Sache stellt, sondern sich damit begnügt, stillschweigend die Befehle auszuführen. Wir sind überzeugt, dass der Führer einem höheren Appell folgt, der ihm aufträgt, die Geschicke Deutschlands in seine Hand zu nehmen.»<sup>31</sup>

Hymnen wie die von Hess und Schott galten einem Mann, den unbestechliche Zeitgenossen als ausgesprochen unattraktiv schildern. So der Historiker Karl Alexander von Müller, der Hitler nach 1919 im Haus Hanfstaengl begegnet war und später auch vor Gericht aussagte:

«Aus seinem Blick sprach schon (damals) das Bewusstsein des öffentlichen Erfolges: aber etwas seltsam Linkisches haftete ihm immer noch an, und man hatte das unangenehme Gefühl, er spürte es und nahm es einem übel, dass man es bemerkte. Auch das Gesicht war immer noch schmal und bleich, beinah mit einem leidenden Zug. Nur das vorgewölbte wasserblaue Auge starrte manchmal in einer unerbittlichen Härte, und über der Nasenwurzel zwischen den starken Augenbogen ballte sich, fast wulstartig empordrängend, ein fanatischer Wille.»<sup>32</sup>

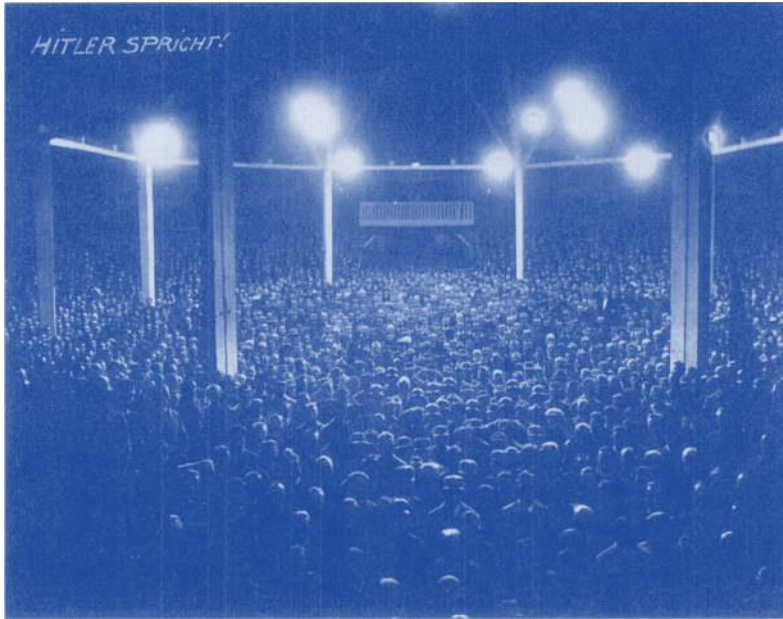
Ein Zeitzeuge wie der als Rassenhygieniker firmierende Max von Gruber, Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, fällte gar in einem Gutachten aus derselben Zeit ein geradezu vernichtendes Urteil:

«Zum ersten Mal sah ich Hitler aus der Nähe. Gesicht und Kopf schlechte Rasse, Mischling. Niedere, fliehende Stirn, unschöne Nase, breite Backenknochen, kleine Augen, dunkles Haar. Eine kurze Bürste von Schnurrbart, nur so breit wie die Nase, gibt dem Gesicht etwas besonders Herausforderndes. Gesichtsausdruck nicht eines in voller Selbstbeherrschung Gebietenden, sondern der eines wahnwitzig Erregten.»<sup>33</sup>

Auch wenn ein realistisches Bild eines ruhigen Hitler vermutlich nicht ganz so schrecklich ausfiel, war dieser mit der Wahl eines Leibfotografen und einer geschickten visuellen Propaganda um seine Person gut beraten. Dabei war Heinrich Hoffmanns Aufgabe prekär: medientechnisch gesprochen sollte er eine Übertragung des Redners Hitler ins Bild zustandebringen, durfte nicht nur die Pose abbilden – wie in den Postkarten von 1927 –, sondern musste Gestalt und Gesicht «sprechen» lassen. Hoffmann musste, mit anderen Worten, die Nahgesellschaft der Hörenden, die eine ekstatische, immer mehr verschworene Gemeinschaft bildeten, in eine Ferngesellschaft von Zuschauern übertragen, ohne die Valeurs der ersteren zu verlieren. Man sollte den Bildern *lauschen*, nicht wirklich sie erblicken. (Abb. 25) Wegen der anhaltenden physiognomischen Dressur in beiden Feldern – dem des Ohres und dem der Augen –, der sich die Deutschen seit der Jahrhundertwende ergeben hatten, fand Hoffmann sozusagen günstige Bedingungen. Auch die hochoffizielle Suche nach einem inbildlichen «deutschen Gesicht» mochte hier mitspielen. Der vielzitierte Rembrandt hatte zwar durch Julius Langbehn das Ziel formulieren helfen, nicht aber das Objekt geliefert. Auch liess 1928 Langbehns Schüler Momme Nissen überhaupt von Rembrandt ab und proklamierte «Dürer als Führer».<sup>34</sup>

Rudolf Herz berichtet von den Strategien der Partei in Zusammenarbeit mit Hoffmann. Hitler sollte beileibe nicht unsichtbar bleiben. Schon die ersten Aufnahmen vom September 1923 wurden im *Völkischen Beobachter* annonciert: «Die offiziellen Porträts von Adolf Hitler erscheinen ab Samstag den 22. September 1923» in drei verschiedenen Formaten, für jeden Geldbeutel. Der Bilderkult rollte an; es ging um die Modellierung eines Erlösers. So fragte man sich 1925, im Vorgriff auf die Veröffentlichung des ersten Bandes von *Mein Kampf*, ob Hitler fotografisch besser mit Bismarck zu assoziieren sei oder «als jugendliche Lichtfigur, als durchgeistigter und erleuchteter Denker» auftreten solle, und die Entscheidung fiel diesmal für letzteres.<sup>35</sup> 1926/27 folgte eine Serie mit Aufnahmen von Hitler in Lederhosen, volksverbunden und brüderlich, die aber, bis auf eine, stimmungsfenster und schlecht belichtet, mit Recht nicht zur Veröffentlichung freigegeben wurden.

Bilder wie diese wurden dennoch von der längst funktionierenden Parteipropaganda flankiert. Ebenfalls 1926 erschien die erste Bildbroschüre mit Hoffmanns Aufnahmen von der «Bewegung», von wichtigen Ereignissen, bayerischen Politikern und völkischen Anhängern, vor allem aber von



25. Mit Plakatbildern wie diesem, das nur eine Hörer-Masse, nicht aber den Redner zeigte, liess sich nachdrücklich für den unsichtbaren Hitler werben. Zu der Veranstaltung in den Circus Krone kamen damals 5000 Zuhörer. Hitlers stimmliche und rhetorische Begabung war für die Akzeptanz seines ganz und gar nicht arischen Gesichts unerlässlich.

Hitler. Man ahnte ihn hier nicht nur unsichtbar im Zirkus Krone sprechen, sondern sah ihn auch allein neben Ludendorff auf einem ganzseitigen Porträt. *Deutschlands Erwachen in Bild und Wort* beschwor schon in der Einleitung die religiöse Stimmung: «Ein Mann, aufgestanden mitten aus dem Volk, verkündet das Evangelium der Liebe zum Vaterland».<sup>36</sup>

Alle vier Bilder der Jahre 1923-26: der erleuchtete Jüngling, der Mann in Lederhosen, der Mann neben Ludendorff, der unsichtbare, dafür um so charismatischere Redner, repräsentierten Hitler als Inbegriff und Inbild von unterschiedlichen Nahgesellschaften oder Gemeinschaften: die der Jugendbewegung, die des ländlichen Bayern, die des Heeres und, am undurchsichtigsten, die Gemeinschaft der Zuhörer, inzwischen schon längst zur Masse mutiert. Die Frage, ob er sich nicht nur als Bild eignen würde, sondern eben auch als Inbild jener zur Gemeinschaft tendierenden Gesellschaft, die alle andern einschloss, ob er also «Das deutsche Angesicht» im

nationalen Sinne repräsentieren könnte, war damals noch umstritten und unentschieden.

Wie verflochten diese Inbildlichkeit mit ganzen Bildtraditionen der einzelnen Gruppierungen sein konnte, zeigte die Bildbroschüre «Wen soll ich wählen? Ein Ratgeber für Unbelehrbare», 1924 von Heinrich Hoffmann veröffentlicht. Herz nennt sie einen «fotopublizistischen Sonderfall», der den «Rahmen des dokumentarischen Anspruches von Fotografie (...) vollkommen sprengen» sollte. Und zwar mit seiner Methode bildlichen Argumentierens: «Vorherrschendes Muster war die einfache Gegenüberstellung von zwei Aufnahmen, deren ironische bis sarkastische Kommentierung erhellende Aussagen über Anspruch und Wirklichkeit der Politik der andern Parteien ergeben sollte.»<sup>37</sup> Eben diese Manier, Bilder zum Sprechen zu bringen, stammte einerseits aus der zeitgenössischen Montagetechnik der filmischen Avantgarde, wurde andererseits schon seit der Jahrhundertwende von Paul Schultze-Naumburg erprobt. «Ich sah plötzlich die Linie eines grossen Erziehungswerkes vor mir, das ich von jetzt an Jahrzehnte verfolgen sollte», erinnerte er sich später; «die Methode des sichtbaren Augeneindrucks mit Hilfe des Lichtbildes als Beweis für gut und schlecht.»<sup>38</sup> Seit Jahrhundertbeginn veröffentlichte der einstige Maler unter dem Titel «Kulturarbeiten» Texte und Bilder über Häuser und Gärten, Landschaften und Inneneinrichtungen. Allergisch gegen alles Hässliche, war Schultze-Naumburg ein Physiognomiker ersten Grades. Häuser besaßen für ihn ein Gesicht – und dieses Gesicht konnte nach dem Muster der Krankenphysiognomik evaluiert werden; und überzeugen konnte diese Art von Bewertung, indem man die Bilder von gut und böse oder schlecht nebeneinanderstellte. Es ging in diesen Vergleichen um kleine Erkenntnisschocks; das eine Bild entlarvte das andere gleichsam als vorgebundene Maske. Auch wenn der physiognomische Furor der Weimarer Konservativen die Idee der Maske verabscheute – mit Gesicht, Antlitz, Angesicht etc. sind natürlich immer ‚ehrliche‘ Konstanten gemeint; Rudolf Kassner nennt das Gesicht sogar eine angewachsene Maske – in dieser Didaktik des visuellen Schocks blieb die Idee der Maske erhalten, ja sogar gefährlich aufgehoben. Denn nicht die Idee des Spiels, sondern die des Betrugers blieb mit ihr assoziiert; falsche und feindliche Gesichter mussten zur Kenntlichkeit entstellt werden.

Auch wenn, wie Herz betont, Hoffmann diese Art der Bildpropaganda nicht weiter benutzt hat<sup>39</sup> – mit grösstem nationalen Erfolg verwendet hat

sie Goebbels ab 1933 in der antisemitischen Propaganda und ab 1940 im Kriegsfilm.<sup>40</sup> Aus schwer erklärlichen Gründen lieferte der kultivierte und kultivierende Lebensreformer Schultze-Naumburg im Jahre 1928 seinen Beitrag hierzu unter dem Titel *Kunst und Rasse*. Er zeigte Porträts von debilen und kranken Menschen neben Porträts moderner Künstler, um die degenerierte Psyche der letzteren zu demonstrieren. Der aller Physiognomik innewohnende, von der Fotografie aber masslos verallgemeinerte Anspruch auf Evidenz und Dokumentation wurde hier gröblich missbraucht. Zentral bedeutsam ist diese Evidenz natürlich in der Wissenschaft – und von der Wissenschaft, genauer von der Medizin hat sich Schultze-Naumburg damals auch die Fotografien für sein Pamphlet geholt. Wilhelm Weygandt, Psychiater in Hamburg, hatte in seiner Arbeit über *Erkennung der Geistesstörungen* (1920) über hundert fotografische Porträts sowie typisierende Tafeln gezeigt, konzipiert in der Nachfolge des einflussreichen englischen Anthropologen und frühen Rassekundlers Francis Galton.<sup>41</sup>

Galton ist für die Geschichte der physiognomischen Wahrnehmung nicht nur als einer der ersten und nachdrücklichsten Vertreter der eugenischen Bewegung interessant. Auch seine Methode der visuellen Beweisführung hat den Blick auf das Menschengesicht revolutioniert, wenn auch nicht sofort. Als phantasievoller Nutzer der neuen Kunst der Fotografie hat er das sogenannte «Composite Portrait» erfunden: eine Art *Inbild* für ganze Menschengruppen wie Kriminelle, Tuberkulose- oder Geisteskranke, aber auch ganz normale Familien. Eine Art Inbild, in Wahrheit aber ein Durchschnittsgesicht im Sinne der statistischen Norm. Indem Galton nämlich Aufnahmen unterschiedlicher Individuen auf einer fotografischen Platte übereinander blendete, löschten sich die Unterschiede der Gesichter aus; bestehen und deutlich markiert blieben die Ähnlichkeiten, gleichsam die Erbgestalt. Da nun aber eben dieses Durchschnittsgesicht ebenfalls als Fotografie erschien, zehrte es von deren dokumentarischer Beweiskraft; das Konstrukt erschien gestalthaft personifiziert. So kam es zu den bekannten «composite portraits» jüdischer Schüler, die noch in Hans F.K. Günthers *Rassenkunde des jüdischen Volkes* (1929) abgedruckt und argumentativ verwendet werden. Dass es sich bei dieser Technik um ein geradezu poetisches Verfahren handelte, nämlich um eine klassische Personifikation, stand in diesem Umfeld nicht zur Debatte. Vielmehr konnte Galton sein Projekt für die Eugenik nutzen und blieb bis heute darin methodisch massgebend.

Eine Sonderrolle spielte er damit fast folgerichtig auch im Projekt der National Portrait Gallery, dieser seit 1856 europaweit vorbildlichen Repräsentation von «Verdienst und Ahnenstolz». Bei der Vorstellung seiner fotografischen Experimente empfahl Galton seinen Landsleuten, Familialben im wissenschaftlichen Sinne anzulegen: wobei sich Durchschnittsgesichter von Vätern und Müttern und Kindern und also schliesslich von Familien herstellen liessen. So hätte man die meistvererbten Merkmale feststellen und im Vergleich mit den Leistungen dieser Familien Darwins Thesen erhärten können. Eine Nationale Porträtgalerie der biologisch manifest gewordenen Leistungsträger bahnte sich an; freilich unter der Bedingung, dass sämtliche Bilder in derselben Art und Weise aufgenommen wurden, nämlich immer nur en face und im Profil und in derselben Entfernung vom Objektiv.<sup>42</sup>

Gottlob haben sich die Engländer nicht darangehalten, sondern lebendige Bilder ihrer Existenz fotografiert. Der Trugschluss aber, dass sich ein überaus kompliziert hergestelltes Durchschnittsgesicht als Normgesicht mittels Fotografie überliefern lasse, hat sich in und durch die Psychiatrie verbreitet. Wilhelm Weygandts Buch über das Erkennen von Geistesstörungen arbeitet mit Fotografien von Individuen, aber auch mit farbigen Tafeln zu Typen. Diese Typenbilder unterschieden sich in ihrer Genauigkeit nicht von den Individualaufnahmen, vermutlich weil sie nach Galtons Manier gearbeitet, wenn nicht entstanden waren. Die Kontrastierung solcher Normbilder mit den Individualbildern täuscht mithin den Betrachter. Er sollte einen Typus neben einem Individuum sehen, sieht aber zwei Individuen nebeneinander.<sup>43</sup>

Medizin und Anthropologie haben der neuen Para-Wissenschaft der Rassenkunde Pate gestanden. Auch sie musste sich natürlich mit den zeitgemässen Techniken der Beglaubigung und Beweisführung arrangieren, allen ideologischen Vorbedingungen zum Trotz. Insofern traf Heinrich Hoffmann bei der Präsentation des «Deutschen Angesichts» namens Adolf Hitler von Beginn an auf einen ersten Gegner in den eigenen Reihen. Hitlers Scheu vor den Aufnahmen könnte sich auch damit erklären und nicht nur mit der Tatsache, dass er nach dem Putsch zeitweise und mancherorts polizeilich gesucht wurde. Dass gerade das rassistische Denken den Evidenzanspruch einer populär gewordenen Wissenschaft teilte, machte Hitlers Physiognomie zum Problem. Und gerade weil die deutsche Gesellschaft ab 1918, auch ganz unabhängig vom akademischen Rassendiskurs,

in ihren gebildeten wie ungebildeten Zirkeln ein regelrechtes physiognomisches Syndrom ausgebildet hat, weil sie unablässig nach dem «Gesicht der herrschenden Klasse», nach dem «Gesicht des Jahrhunderts», nach dem «Gesicht der Zeit», nach dem «Deutschen Angesicht», «Antlitz» etc. suchte, wurde die Präsentation des ausgesprochen nichtarischen Führergesichts ein hochproblematischer Teil der allgemeinen Propaganda.

Dass Chamberlain Hitler Schützenhilfe bot, indem er dessen Hände und Augen fetischisierte, von allem andern aber schwieg, war vermutlich nicht zu überschätzen, aber auch nur ein Steigbügeldienst unter vielen andern notwendigen. Unter den Augen eines Theodor Wolff jedenfalls hätte Hitlers Gesicht nichts von den Vorzügen eines generationenlang herrschenden Geschlechtes gezeigt; in den Augen eines Robert Müller nichts vom kubischen *Tête carré* der Junkerkaste; in den Augen eines Wilhelm Bölsche auch nichts von einer planetarischen Stirn, vom sittlichen Gesetz dahinter ganz zu schweigen. Aber auch die Einfalt des bäuerlichen Schädels, geerbt von Arbeit und Wetter hätte man in diesem Gesicht nicht finden können und nichts von einer spezifischen Landschaft, die ihn mit Landsleuten in Verwandtschaft gesetzt hätte. Hitler sah offenbar niemandem ähnlich – und doch machte er immer wieder den Eindruck des kleinen Mannes, in dem sich jedermann wiederfindet und doch steuerte er darauf hin, wenn schon nicht als Normgesicht, so doch als Inbild aller Deutschen gelten zu können.

Das wissenschaftliche Normgesicht der Rassenkunde verhält sich zum lebenden Individualgesicht als Inbild einer Gruppe freilich exklusiv. Das eine kann nicht die Rolle des andern spielen; denn das eine ist geschichtslos, das andere aber nichts als Geschichte. Dass vom NS-Regime beides gleichmässig gefördert wurde, obgleich ausgerechnet der eigene Führer sie offensichtlich nicht zu vereinigen imstande war, könnte auf den ersten Blick als ein regime-eigenes Dilemma gelten. Es könnte aber auch auf eine physiognomische Dramaturgie deuten, deren Effekt und konsequente Durchführung in ein helleres Licht gehören. Dass nämlich gerade die Gebildeten der Zeit beständig nach derartigen Zeichen suchten, war nur wieder ein Beleg für die physiognomische Obsession der Zeit, die mit dem Aufstieg Hitlers täglich zunahm. Es war diese zunächst eher noch sprachliche als visuelle Obsession, die im Gegensatz zu den rassistischen Phantomen der Anthropologie an den zentralen Valeurs der Nahgesellschaft festhalten wollte; also auch an der idiomatischen Gliederung des physio-

gnomischen Feldes nach Kategorien wie Aufrichtigkeit («Einer Sache, einem Menschen ins Gesicht sehen»), Unmittelbarkeit («Von Angesicht zu Angesicht sprechen oder stehen»), aber auch Unverschämtheit («Jemandem ins Gesicht springen, lachen, lügen»), Scham («Das Gesicht verlieren») und Distanz («Das Gesicht wahren») aus dem Fundus der Ehrengesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg.

## Exkurs über Abstraktion und Einfühlung

Der Sinn für das Normgesicht und das individuelle Antlitz sind natürlich sehr wohl vereinbar auf der ästhetischen Ebene. Wer die abstrakten Heiligengesichter des Malers Jawlensky goutiert, ist für die exzessiven Selbstbildnisse eines Max Beckmann nicht verloren. Seit der einflussreichen Abhandlung des Kunstwissenschaftlers Wilhelm Worringer über *Abstraktion und Einfühlung*, einem «Beitrag zur Stilpsychologie» von 1908, galten der Sinn für Typus und Individuum geradezu als die beiden Pole menschlichen Kunstempfindens. Worringer wollte sie auch für grundsätzliche Polaritäten wie Weltanschauung contra Religion, Pantheismus contra Monotheismus anwenden. Sein Buch traf ein intellektuelles Bedürfnis; 1919 erschien es bereits in der neunten Auflage und erneut von 1948 bis 1999 in mehreren Ausgaben. Obgleich die Theorie von einem Kunstwissenschaftler stammte, war sie nicht zweidimensional visuell konzipiert. Mit Worringer hielt vielmehr eine räumliche Dialektik von Nähe und Ferne Einzug in die Ästhetik, die den Opponenten aus der Soziologie von Ferdinand Tönnies' *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) nachgebildet schien. Einfühlung sucht Nähe, ja «objektivierten Selbstgenuss», Abstraktion Ferne, wenn nicht Entfernung; Einfühlung gilt dem Raum als organischer Rund-Umwelt, Abstraktion dagegen huldigt der Geometrie. Das abstrahierende «Kunstwollen», sagt Worringer, zeige geradezu «eine ungeheuere geistige Raumscheu»;<sup>44</sup> dem religiösen Empfinden für Transzendenz verwandt, flieht es den Raum als eine verwirrende, unübersichtliche, verstrickende Grösse. Diesem abstrahierenden «Kunstwollen» entsprechen lebensentrückte, wenn nicht lebensfeindliche Konfigurationen wie Pyramiden oder auch Mosaik und Ornamente, in jedem Fall naturferne Objektivationen. Die Beobachtung, wonach gerade diese naturferne Künstlichkeit historisch älter sei als der «Einfühlungstrieb», der sich seinerseits im Naturalismus der Kunst verirren könne, ist unwiderlegt geblieben.



Noch Ernst Gombrich hat in seiner grossen Arbeit über das Ornament dieses als geradezu anthropologische Orientierungsgrösse erläutert, völlig im Gegensatz zu Adolf Loos, der wenige Jahre nach Worringer die krankphysiognomische Formel vom «Ornament als Verbrechen» prägte. Es ist diese Entwicklungsgeschichte des «Kunstwollens» vom Ornament zur Seele, die Worringers Gegensatzpaar deutlich von Tönnies unterscheidet. Denn die Gemeinschaft ist älter als die Gesellschaft, die nur in der Stadt entsteht und dort die Individuen in den neutralen Status des flanierenden oder völlig abgeschotteten, jedenfalls unbekanntem Dritten versetzt.

An keinem Objekt nimmt dieses Pendeln zwischen «Abstraktion und Einfühlung» abgründigere und interessantere Formen an als beim Gesicht. Auch Galtons abstrahiertes Normgesicht einer gegebenen Menge kann man ästhetisch würdigen; und sicher trifft zu, dass gesichtliche Figurationen als Masken die kulturelle Frühzeit beherrscht haben und mit steigender Zivilisation abgelegt wurden. Nach eigener Auskunft wurde Worringer zu seiner Theorie durch keinen andern als Georg Simmel inspiriert,<sup>45</sup> möglicherweise, auch wenn er es nie gesagt hat, von dessen früher Studie zur «Ästhetik des Gesichts». Hier stehen Abstraktion und Einfühlung zwar unterschieden, aber doch unlösbar zusammen. Der «geometrische Ort der inneren Persönlichkeit, soweit sie anschaulich ist», also das Abstraktum des Gesichts, erscheint komplementär zu den mimischen Erregungen – den Anlässen zur Einfühlung.<sup>46</sup> Immer wieder wird der Blick in eine mimische Szene gezogen und kann doch wieder auf dem knöchigen Bühnenbild ausruhen. Als wolle Simmel dem Gesicht selber einen Abstraktionstrieb zuschreiben, teilt er sogar eine sonderbare ökonomische Beobachtung mit: die menschliche Mimik verfähre nach dem Prinzip des geringsten Kraftaufwandes oder auch der maximalen Kraftersparnis. Schon die kleinste Veränderung kann einen neuen Akt, ja ein neues Stück auf dieser Bühne bedeuten. Wie man die geometrische mit der mimischen Perspektive vereint, ob sie überhaupt zu trennen sind, steht in diesem Konzept nicht zur Debatte; erst Worringer wird beides zu unterschiedlichen, ja ganz widersprüchlichen Ambitionen erklären, und er wird damit von den Gestaltpsychologen beerbt.

Bei Simmel wird stattdessen etwas anderes theoriefähig. Denn eigentlich geht es ja auch hier noch um das alte ständische Prinzip der Blickrichtung von oben nach unten und umgekehrt: mimische Wahrnehmung als Einfühlung des Sklaven in den Herrn oder die Herrin – physiognomische

Wahrnehmung dagegen als abstrahierender Blick des Herrn auf den Diener (und erst recht auf die Dienerinnen). Für den bürgerlichen Mittelstand werden daraus die Abstrakta von (sozialer) Nähe und Ferne, Individualität und – womöglich messbarer – Geometrie. Die kunstgeschichtliche Tradition der Physiognomik im Modell des ästhetisch vermessenen Menschen meldet sich an. Sollte es aber wirklich keinen Zwischen-Raum geben? Zwischen den reinen Masszahlen und dem Affekthalt, zwischen Abstraktion und Einfühlung, muss die Idee vom «Gesicht als Landschaft» als Kompromissbildung fungiert haben, zumindest in der trivialen Literatur der Zeit; vielleicht als Versuch, die ständische Arbeitsteilung von ängstlicher Mimikforschung und arrogantem «body criticism» (Barbara Stafford) zu überwinden. Wie Bölsche an Haeckel die kosmische Stirn konstatiert, oder wie Walter Flex Wallensteins Antlitz in freies Feld überführt, oder Stefan Zweig umständlich den lehmigen Boden des Dostojewski-Gesichts bearbeitet,<sup>47</sup> oder Rudolf Kassner die Felsen in Nietzsches Gesicht<sup>48</sup> und so fort: Hier überall wird weder ästhetisch-geometrisch abstrahiert noch einfühlsam ein individuelles Affektprofil erstellt. Das Gesicht wird vielmehr durchsichtig. Es öffnet sich dem Blick nach draussen; es entzieht sich dem Dialog von Angesicht zu Angesicht und überlässt diesem ein Feld der Ehre oder der Religion; es verschwindet wie Wasser in Erde. Wer oder was hier als eigentlicher «Bildspender» (Harald Weinrich) gelten kann: die Landschaft oder das jeweilige symbolische Feld, bleibt im Dunkeln. Womöglich ist das Gesicht im Bild – also das Gesicht ohne Stimme – eben jene Kippfigur, die Abstraktion und Einfühlung gegeneinander ausspielt und unauf löslich aneinander kettet.

Hitlers Gesicht ist einer Betrachtung im Sinne Worringers natürlich nie unterzogen worden. Die Ästheteten der Zeit fanden ihn schrecklich – die Gläubigen himmelten ihn an, aber weniger, um ihn zu porträtieren, als ihn anzubeten. Günter Scholdt spricht von den Legionen, die sich der «Führer-Hymnik» gewidmet haben und «deren Wirkungen vermutlich verheerend» gewesen seien.<sup>49</sup> Und je kruder die Verherrlichung, desto grösser die Landschaft oder gar der kosmische Raum, in den hinein sich die Visage zu öffnen schien: als Vision eines kommenden Feldes der Ehre. «Und wo das Weltall stürmt um seine Achsen, / Fuhr einer zu uns leuchtenden Gesichts.»<sup>50</sup>

#### 4. Das Gesicht der Würde. Helmuth Plessner

Dass «Ehre» und Würde sich räumlich übersetzen lassen, ist natürlich kein neuer Gedanke; Distanz zu Achtungspersonen und Würdenträgern ist die Regel und nicht die Ausnahme. Doch unter den Bedingungen der Zwischenkriegszeit treten charismatische Führer wie Hitler auf, die statt Achtung Anbetung verlangen, statt Würde Enthusiasmus ausstrahlen und grosse, vor allem junge Menschengruppen an sich binden. Auf diese Szene bezieht sich, ohne dass von Hitler explizit die Rede wäre, einer der merkwürdigsten physiognomischen Entwürfe der Weimarer Zeit, das Buch *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* vom Anthropologen und Soziologen Helmuth Plessner aus dem Jahr 1924. Ausdrücklich als Antwort auf Ferdinand Tönnies konzipiert, tadelt die Schrift die «aktivistischen Folgerungen», welche die gegenwärtige Jugendbewegung als idealisierte Nahgesellschaft aus der politischen Situation zu ziehen scheint.<sup>51</sup> Ausgerechnet den radikal-utopischen Hoffnungen auf eine ehrliche und brüderliche Gesellschaft will Plessner mit einer an Kant geschulten Kritik begegnen. Nach der Devise «wenn es eine Dialektik des Herzens gibt, ist sie sicher gefährlicher als eine Dialektik der Vernunft», widmet er sich dem Erbe Nietzsches im deutschen Diskurs. «In der einseitig biologischen Blickrichtung liegt der Fehler. Solange man den Starken nur als Starken, den Schwachen nur als Schwachen kennt, entrinnt man dem Schicksal der Nietzscheschen Lehre nicht. Denn die vitalen Grad- und Artunterschiede bedürfen einer spezifischen Form der Vergeistigung, um in dem Spiel um den Menschen als Einsätze zu gelten.»<sup>52</sup>

Diese Vergeistigung zeichnet Plessner in der Folge als subtile Physiognomik. «Stark ist, wer den ganzen Wesenskomplex der Gesellschaft um der Würde des einzelnen Menschen und der Gesamtheit willen bejaht, schwach ist, wer die Würde um der Brüderlichkeit in der Gemeinschaft willen aufgibt.»<sup>53</sup> Bejahung der Gesellschaft heisst für Plessner damals durchaus gegen Spengler und viele andere gerichtet: Bejahung der Zivilisation und der Technik als den kommenden oder schon herrschenden Spielformen sozialer Kooperation. Dass sie zugleich «Entfremdung» und Distanz verlangen, steht dem Glücksanspruch der Gemeinschaftsfanatiker entgegen, entspricht aber, sagt Plessner, dem ethischen Gebot. Die Idee des Spiels und der Spielregel tritt an die Stelle des existentiellen Ernstes, wo-

#### 4. Das Gesicht der Würde

mit die jugendlichen Bewegungen eben auch ernst machen möchten. Nicht zufällig lobt Plessner «das Ethos der Grazie und Leichtigkeit».<sup>54</sup> Und ganz im Gegensatz zur falschen Unmittelbarkeit der herrschenden Gesichtsanschauung plädiert er für die Maske: «Zum Grundcharakter des Gesellschaftsethos gehört (...) die Sehnsucht nach den Masken, hinter denen die Unmittelbarkeit verschwindet.»<sup>55</sup> Zwar hätte auch für diesen Gedanken Nietzsche zitiert werden können, aber Nietzsche ist jedenfalls in diesem Buch für Plessner unangenehm biologisch assoziiert, mit einem unzureichenden Denken entlang «am Leitfaden des Leibes». Unter dem Titel «Der Kampf ums wahre Gesicht. Das Risiko der Lächerlichkeit» skizziert er im vierten Kapitel eine lebensweltliche Situation, wie sie mit der Weimarer Republik in Deutschland überhaupt erstmalig zu denken war. Das psychische Subjekt im Leibe möchte demnach zeitgenössisch sowohl erscheinen als auch sich verbergen. Warum verbergen? In Anlehnung an Georg Simmel («Unter den Charakterzügen der Gegenwart ist dieser unverkennbar: dass uns gegenüber einer immer wachsenden Zahl von Werthen Anregung und Andeutung mehr sind als die deutliche Erfüllung, die unserer Phantasie nichts zu ergänzen übrig lässt»)<sup>56</sup> findet Plessner die menschliche Seele vieldeutig, schillernd, unerschöpflich, voller Möglichkeiten: «Denn gerade von aussen, in der Richtung ihres Gesehenwerdens, ist Seele das grosse Rätsel, das Ewig-Vieldeutige, das uns, kaum gefasst, entgleitet.»<sup>57</sup>

Eine solche Seele will verständlicherweise nicht auf eine Erscheinungsform festgelegt werden. Aber erscheinen muss sie – die Geburt selber zwingt uns dazu. Aber was besagt unsere Erscheinungsform über dieses vielgestaltige Innere? Schon die angeborene Physiognomie versündigt sich an unserer Seele:

«woran wir nicht erinnert sein noch andere erinnern wollen, steht auf unsern Gesichtern mit dem Meissel der Natur verzeichnet, was aber nach unserm Willen sichtbar werden soll, muss sich mühsam ans Licht hervorkämpfen und die Gefahren der Wirkung auf andere bestehen. Der Leib ist also in dem Masse, als Seelisches nach eigener Formung und Bildung strebt, ein schlechtes, inadäquates Symbol der Persönlichkeit. Wo er symbolisiert, sagt er zu viel, wo er symbolisieren soll, schweigt er und schiebt sich als träger Körper zwischen die geistseelischen Subjekte.»<sup>58</sup>

Nicht nur Simmels Psychologie hat dieses Axiom bürgerlicher Innerlichkeit inspiriert. Auch Simmels Phänomenologie des Erblickens, Anschau-

ens, Wegblickens, Zu-Boden-Schauens hat Plessner weitergedacht und zu einem verblüffenden Resultat entwickelt. Ausgehend von der Scham-Psychologie, zu der alle Physiognomik führt, da sie ein Inneres nach aussen kehren will, folgert Plessner, dass nur eine einzige Situation, und zwar eine gesellschaftliche, die Einheit von Seele und Körper zustandebringt:

«Nur weil es menschliche Würde gibt, [gibt es auch] die Idee einer Harmonie zwischen Seele und Ausdruck, Seele und Körper (...). Würde betrifft stets das Ganze der Person, den Einklang ihres Inneren und Äusseren, und bezeichnet jene ideale Verfassung, nach der die Menschen streben (. . .).»<sup>59</sup>

Die Würde freilich ist bedroht vom Komischen, also von der Karikatur, die meist schon der eigene, unzureichende Körper zeichnet. Offenbar hat Helmuth Plessner überhaupt als erster von der Unantastbarkeit dieser Würde gesprochen: «Vielleicht, wir wagen nur anzudeuten, wurzelt die dialektische Dynamik des Psychischen (...) in der ästhetisch noch am reinsten fassbaren, zum Antasten verlockenden Unantastbarkeit.»<sup>60</sup> In der Folge des Buches entwickelt er jedenfalls mit grosser Konsequenz die Idee der Würde als einem «gewahrten Gesicht» und die Spielregeln der Gesellschaft als Methoden der Gesichtswahrung. Und doch geht es ihm dabei nicht nur um eine genuin *schamkulturelle* Bestimmung, die den Begriff des Gesichts nur metaphorisch verstünde. Plessners Gedankengang bleibt physiognomisch, schliesslich ist er von Hause aus Anthropologe, arbeitet in diesen Jahren an einer Theorie der «mimischen Wahrnehmung des fremden Ich» und versteht deshalb das menschliche Subjekt eben doch immer als Körper. Zwar nicht als Körper, der nach Blut und Rasse gilt, wohl aber als Körper, der erscheint und auch erscheinen will, mit seiner «zum Antasten verlockenden Unantastbarkeit». Aus Nietzsches «Leitfaden des Leibes» wird so ein Leitfaden der leiblichen Würde, ein soziologischer Grenzbegriff zwischen «Gemeinschaft» und «Gesellschaft», Nähe und Ferne. Zum Antasten verlocken kann ja nur, was nahe genug kommt, und die Idee der Hemmung gilt einem psychischen Apparat, der buchstäblich begreifen möchte.

Plessner liefert – nach Thorstein Veblen – die vielleicht erste Theorie einer «visuellen Öffentlichkeit» im Sinne einer erweiterten und modellierten «bürgerlichen Öffentlichkeit», darin jeder vor allem als Erscheinung gelten, sich präsentieren möchte. Weil es dennoch immer auch Nähe gibt, be-

darf der schwächere Geist darin einer «Rüstung» oder auch einer «Maske», um unverwundbar zu werden; der stärkere bringt es mit einem eigenen Werk zu einem «wahren Gesicht», der stärkste schliesslich «verleiht dem Unendlichen ungewollt seine eigenen Züge und erweckt auf seinem Gesicht die Erinnerung an das göttliche Antlitz.»<sup>61</sup>

Das Pathos der Vergesichtlichung, das aus diesen Formeln spricht, bestätigt einmal mehr, wie dicht damals das Feld der Ehre mit physiognomischen Vokabeln umzäunt ist, wenn nicht überhaupt als Physiognomik zweiten Grades gedacht wird. Dieser Gesellschaftsordnung von Anerkennung und Prestige schreibt Plessner freilich altmodische Strategien wie Takt, Diplomatie, Zeremoniell und Höflichkeit vor; Strategien aus anderen Jahrhunderten, die noch der Idee eines «in den Mitteln kultivierbaren Kampfes, der nicht ums Dasein, sondern ums Sosein ausgefochten werden soll»<sup>62</sup> huldigen konnten.

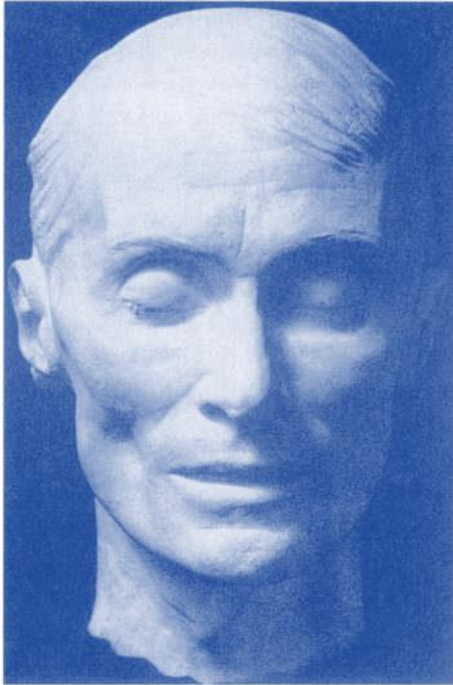
Plessners Berufung auf Takt und Höflichkeit verdeckt freilich 1924 noch, dass jene «visuelle Öffentlichkeit», die mit der Weimarer Republik entsteht, nicht mehr die Ritter in einer Rüstung samt Ehrenkodex auf die Bühne rufen kann, sondern eines ganz anderen Typus' bedarf; eines Menschen nämlich, der seine Erscheinung vom Habitus her modellieren und verdecken kann. Gesucht ist eigentlich der Schauspieler – Thema von Plessners späterer Soziologie. Nicht zufällig gilt damals die ausführlichste Beschreibung eines Gesichts, das inbildlich alle Züge jener unerschöpflichen Individualität trägt, die Plessner mit Simmel hochhält, der Totenmaske eines Schauspielers. In seiner Einleitung zu einer jener kleinen Porträtgalerien in Buchform, die auf Benkard folgten, beschreibt Egon Friedell 1929 den frühverstorbenen Josef Kainz:

«In meinem Arbeitszimmer hängt die Totenmaske von Josef Kainz, von seinem Kollegen Otto Tressler abgenommen. Sie ist so plaziert, dass mein Blick fast jedesmal auf sie fallen muss, wenn ich ihn erhebe, und so kommt es, dass ich sie wohl mehr als hundertmal im Tage ansehe! aber jedesmal ist sie anders. Wie das Meer am Schiffskiel sich unaufhörlich anders färbt, bald orange oder fleischrosa, bald purpurrot oder glasblau und dann wieder milchweiss, giftgrün, schwefelgelb oder lackschwarz: so wechselt dieses Antlitz fortwährend auf geheimnisvolle Weise seinen Ausdruck; bisweilen sieht es aus wie der Porträtkopf eines römischen Cäsars: listig, lasterhaft und degeneriert, und gleich darauf wie der das Bild eines verzückten Heiligen, vor dessen entrücktem Blick

die Pforten des Paradieses aufspringen; das einmal zeigt es die stumpfen Züge einer uralten Frau und ein andermal die wüste Grimasse eines zynischen Komödianten; und dazwischen ist es ein träumender Dichter, ein grübelnder Philosoph, ein schmerzlich lächelnder Asket, ein sorglos lachender Knabe, ein still vor sich hin lächelnder Irrer, ein geil schmunzelnder Faun; hie und da ist auch dies alles zusammen, seltsam pervers und schillernd gemischt, und in manchen Augenblicken ist es nichts, gar nichts als eine leere, ausdruckslose Gipshülle. Und wirklich darf man in diesem eigentümlich vielfältigen Eindruck, den das Bild des toten Kainz macht, ein Symbol der Wirkung erblicken, die der lebende Kainz geübt hat. Auch dieser war ja fast unerreicht in der Kunst, in jeder Rolle, ja in jeder Szene eine andere Haut zu zeigen, durch den ununterbrochenen Wechsel der Farben und Lichter das Auge zu überwältigen; und doch hat man von ihm immer wieder behauptet, er sei in allen seinen Gestalten stets nur derselbe Josef Kainz. In der Tat hat er immer nur ruhelos das äussere Mienenspiel seines Wesens verändert, bloss jeden Tag eine neue bezaubernde Maske vorgebunden, hinter deren Glanz immer derselbe Mensch im Dunkel sass.»<sup>63</sup> (Abb. 26)

Dass ausgerechnet an einer unverwechselbaren *Totenmaske* das Inbild der vieldeutigen theatralischen *Rollenmaske* zu exemplifizieren wäre, konnte Plessner 1924 noch nicht ahnen. Was hier nach aussen gekehrt erscheint, denkt er sich noch «ganz innen» und höchst verletzlich. Der Verdacht allerdings, dass auch Plessner das «reiche» Innenleben des Individuums aus den Kunsträsonnements der Jahrhundertwende konstruiert, und dass er nach innen verlegt, was damals schon aussen war, ist schwer zu widerlegen. Nicht nur Rodin, auch Rilke fragt schon kurz nach 1900: «Denn wer weiss denn *was Gesicht ist*, und ist unsere Vorstellung davon nicht nur ein Vor-Urteil, eine Einschränkung der ungeheuren Fülle jener Formen, die Gesicht sein können in unerschöpflich verändertem Zusammenhang?»<sup>64</sup> Ein Räsonnement, das er später im Roman *Malte Laurids Brigge* (1910) abdämpft, aber grossstädtisch appliziert: «Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. Dass es mir zum Beispiel niemals zum Bewusstsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere.»<sup>65</sup>

Derartige Gesichtsprosa hat auf den ersten Blick nichts mit einer Schamkultur zu tun, noch weniger mit einer Schuldkultur, denn von Gewissen



26. Von Josef Kainz, einem angebeteten Burgschauspieler schon vor dem Ersten Weltkrieg, kursierte eine der schönsten Totenmasken der Zeit. Mit der von Egon Friedell 1929 beobachteten Vieldeutigkeit des Mienenspiels bei wechselnder Beleuchtung stellt er die Brücke zum Stummfilm-Porträt her, ausgiebig besprochen von Béla Balász, dem ungarischen Kritiker und Regisseur.

oder Untat ist ja nicht die Rede. Viel eher reflektiert sie die Entstehung einer «aussengeleiteten Gesellschaft», wie sie Rudolf Kassner, Rilkes Freund und passionierter Physiognomiker der Epoche, diagnostiziert hat: «Wer ausser dem Schauspieler und dem Kinodarsteller hat heute noch sein Gesicht?» In seiner Grundsatzrede über Physiognomik von 1922 skizziert er mit ungewöhnlich modernem Vokabular den Weg des ihm verhassten Schauspielers an die Spitze der sozialen Pyramide:

«Ich möchte sagen, der geheimste, nie ausgesprochene Sinn aller Institutionen war gegen den Schauspieler gerichtet und diesem feindlich gesinnt. Der Schauspieler allein konnte von dem Sinken und Verfall der meisten Institutionen gewinnen und sich ausbreiten. Er ist der am schnellsten und leichtesten sich bildende Typus.



Er stellt sich von selbst ein, wenn alle andern Typen fehlen oder nicht gelingen wollen. (Physiognomisch nicht gelingen wollen). Er hat nur einen Rivalen in der Schnelligkeit, mit der er sich bildet: den Mann des Sports. Beide Typen sind wie das Innen und Aussen des Zeitgesichts.»<sup>66</sup>

Eine bis heute unüberholte Beschreibung und Diagnose, wenn nicht sogar Erklärung für die ausserordentliche Karriere des Gesichtsdiskurses in der Weimarer Republik. Die zahllosen Traktate nicht nur über die Erkennbarkeit, sondern vor allem über die Austauschbarkeit von Gesicht und Charakter erhalten hier eine geradezu sozialpsychologische Begründung. Erklärt wird, warum die «Inbilder» der damaligen Epoche: das rassische Normgesicht, das Gesicht der Heiligen und schliesslich das Gesicht der Würde im gesellschaftlichen Verkehr überhaupt so leidenschaftlich besprochen und rezipiert wurden, und welche ideellen Hoffnungen gleichzeitig auf dem Gesicht des «grossen Individuums» lasteten. Man sprach von Gesichtern und meinte Instanzen; man sprach von Instanzen und meinte sichere Institutionen: die Wissenschaft, die Religion, die Sozialität der gegenseitigen Anerkennung, zu schweigen von der Instanz und Institution namens «Deutschland» mit ihrem «Ewigen Antlitz». Keinem dieser «Inbilder» konnte Hitlers Gesicht genügen, aber alle möglichen Rasonnements darüber liefen auf ihn zu. Dem Rassenbild widersprach er beim ersten Augenschein, und doch erhob er es zur Norm für andere; für heilig hielten ihn nur seine fanatischen Anhänger, und doch trat er selber als Messias der Deutschen auf; die Idee der menschlichen «Unantastbarkeit» war der äusserste Gegensatz zu allem, was er tat und dachte, und doch eroberte er mit der wütenden Restauration des deutschnationalen, unantastbaren Selbstbewusstseins die konservativen Wähler.

Sebastian Haffner hat auf Hitlers völlig fehlenden Sinn für Institutionen verwiesen: auf seine rouletthafte Manier im Umgang mit der Zukunft. Nichts war für seinen eventuellen Tod geregelt, seine politischen Projekte reichten nicht über seinen Tod hinaus. Für kommende Generationen war nicht gesorgt; ausser theatralischen Ritualen gab es keine Sicherung der sozialen Struktur, weil sich «der Führer» selber zu deren Inkarnation erhoben hatte.<sup>67</sup>

Dies alles wurde freilich erst später klar. Als Rudolf Kassner seine Sätze 1922 niederschrieb, wollte er, makaber genug, eigentlich die beiden Hassfiguren seiner Zeit kenntlich machen: die Juden und die Amerikaner, die

Schauspieler und die Sportler. Doch wer vom Abriss, vom Um- und Neubau der gesellschaftlichen Institutionen damals am meisten profitierte, und dies alles auch in rasender Eile beschleunigte, war kein anderer als Hitler selber. Dabei präsentierte er sich in den ausgiebigen Porträtsitzungen, die Heinrich Hoffmann 1928/29 anberaumte, erstmals nicht mehr als wütender Redner oder wild entschlossener Trommler, sondern als Volksgenosse im Braunhemd mit Schulterriemen, dekoriert mit Eisernem Kreuz I. Klasse und Verwundetenabzeichen: Anlass für George Orwell, ihm die Christus-Rolle auf den Kopf zuzusagen. Rudolf Herz hält heute die Aufnahmen dieser Serie für den «wohl überzeugendsten Beitrag zur fotografischen Ausgestaltung des Hitler-Mythos Ende der zwanziger Jahre»; sie habe «den harten Kämpfertypus vermenschlicht und Hitlers Physiognomie endgültig zum prägnanten Markenzeichen stilisieren» können.<sup>68</sup> Ob beides überhaupt zusammengeht, Vermenschlichung und Markenzeichen, ist eine andere Frage. Nach Herz hat Hitler in diesen Sitzungen zugleich auch einen «selbstdarstellerischen Lernprozess» absolviert; auf Sympathiewerbung bedacht und – in leichter Assoziation an den amerikanischen Typus – sich als Selfmademan, ja selbst als zivilisierter, «überlegener Staatsmann» präsentiert. Das Rollenarsenal war beinahe komplett; nur fehlten noch das Kostüm und die Masken des Führers.

## «Selbstbilder» 1929-1939

### 1. «Das Antlitz des Führers»

Die Jahre zwischen 1929 und 1939 boten das beispiellose Drama eines gesellschaftlichen, ökonomischen und parlamentarischen Zusammenbruchs – und seiner panischen Bewältigung im Aufstieg der NSDAP mit Hitler als Führer und seit 1933 als Reichskanzler. Ungeachtet aller wirtschaftlichen und machtpolitischen Grabenkämpfe hielt Hitler in dieser ganzen Zeit – jedenfalls für die Aussenwelt – am Ausgangspunkt seiner Mission fest: an der Vertreibung der Juden und an der Revision des Versailler Vertrags. Schon in *Mein Kampf* hatte er die Revanche zur Voraussetzung des Erfolgs seiner Bewegung erklärt und damit eine vom gesamten Parteienspektrum der Weimarer Republik geteilte Motivation politisch besetzt. Auf dem 4. Parteitag in Nürnberg 1929 wurde feierlich an die zehnjährige Schmach erinnert. Hand in Hand mit diesen revisionistischen Ansprüchen erneuerte er die Lebensraum-Phantasien seines Buches: Kolonisierung des Ostens, verbunden mit der gnadenlosen Austreibung und Auslöschung des Bolschewismus und natürlich an erster Stelle, immer wieder, der Juden, waren die Themen von Hitlers Reden, seit er wieder reden durfte. Der Parteitag von 1929 war eine Demonstration der Stärke, die Mitgliederzahl der NSDAP auf 130'000 angestiegen, wovon dreissig- bis vierzigtausend Anfang August nach Nürnberg kamen. In diesem Sommer begann unter Goebbels' Leitung auch die planmässige Kampagne für ein Volksbegehren gegen den Youngplan zur Neufestsetzung der deutschen Reparationszahlungen, was die Erinnerung an die Versailler Verträge wieder im ganzen Reich aufheizen sollte und auch tat.

Die Stationen der «deutschen Wiederaufrichtung» hat Hitler in einer Rede vor Truppenkommandeuren zehn Jahre später benannt: Austritt aus dem Völkerbund, Aufrüstung, Proklamation der Rüstungsfreiheit vor dem Ausland, Remilitarisierung und Wiederbesetzung des Rheinlandes, Lösung des «österreichischen und auch des tschechoslowakischen Problems», also Besetzung östlichen Territoriums. Er sei zu diesen Schritten seit Jahren ent-

## 1. «Das Antlitz des Führers»

schlossen, habe dann und wann gezögert oder auch den Zeitpunkt der Ausführung vorverlegt, jedenfalls seien es «lang zurückliegende Pläne» gewesen.<sup>1</sup>

Parallel zu dieser Remilitarisierung wurde die bürgerliche Gesellschaft seit 1933 entmachtet: wurden mit dem Reichstagsbrand schlagartig die Kommunisten ausgeschaltet, mit dem Ermächtigungsgesetz die Verfassung, mit der Selbstauflösung der Parteien die politische Organisation, mit dem Gesetz über den «Neuaufbau des Reiches» die Hoheit der Länder. Paramilitärische Gruppierungen und lückenlos überwachte Nahgesellschaften ersetzten die freiheitliche Sozialstruktur: SS und SA, Gestapo, SD, Hitlerjugend, Führerschulen, BDM und so fort. Brutale Staatsgewalt trat im Röhmputsch 1934 und in den Pogromen vom 9. November 1938 zutage; immer weniger versteckt formierte sich seit 1933 der systematisch eliminierende Antisemitismus.

Ab März diesen Jahres gab es offene Übergriffe gegen einzelne Juden und jüdische Geschäfte; im selben Monat wurden die ersten regulären KZ in Dachau und Oranienburg errichtet und ein eigenes Referat zur «Rassenhygiene» im Reichsinnenministerium installiert. Im April gab es einen ersten reichsweiten Boykott jüdischer Geschäfte; gleichzeitig wurde das «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» erlassen, ein Gesetz vor allem gegen jüdische Staatsdiener. An den Schulen und Hochschulen wurde der Anteil von Juden auf anderthalb Prozent reduziert. Noch im selben Jahr kam ein Gesetz zur Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit, wurden zahlreiche Juden aus Ost und West ausgebürgert, Regimegegner oder vom Regime Bedrohte ergriffen massenweise die Flucht.

1934 starb Reichspräsident Hindenburg. Hitler vereinte die Ämter von Kanzler und Präsident in einer Person und liess sich die Massnahme in einer Volksabstimmung bestätigen. 89,9 Prozent stimmten dafür, bei einer Wahlbeteiligung von 95,7 Prozent.

Ab Januar 1935 gab es eigene Richtlinien für die rassenpolitische Erziehung an den Schulen; im Juni wurde die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, bei eigenmächtiger Aufhebung der militärischen Bestimmungen des Versailler Vertrages. Im Mai wurden Juden aus der Wehrmacht exkludiert, im Sommer desselben Jahres der Boykott gegen jüdische Geschäftsleute verstärkt, im September mit den Nürnberger Gesetzen den Juden endgültig sämtliche Staatsbürgerrechte entzogen. In den folgenden Jahren wurde alles, was jüdische Bürger taten, besaßen oder planten, systematisch verboten und bestraft. Die sogenannten Rassengesetze gipfelten 1935 und 1936 im «Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes», im

Verbot der Ehe zwischen Behinderten und Gesunden, in der Gründung des SS-Vereins «Lebensborn e. V.» zur Beförderung arischen Nachwuchses, in «Blutschutzgesetzen» gegen Sinti und Roma und Farbige.

Die Pogrome der sogenannten «Reichskristallnacht» im November 1938 führten zur Ermordung und Verschleppung Zehntausender ins KZ, zur Zerstörung nahezu aller Synagogen und von mehr als siebentausend Geschäften. Die gesamte jüdische Presse wurde verboten, die Juden zu einer «Sühneleistung» zwangsverpflichtet, jüdische Vermögen konfisziert, Firmen arisiert. Mit diesem entsetzlichen Fazit im Rücken hielt Hitler im selben Monat vor dem Oberkommando der Wehrmacht eine Geheimrede zwecks Vorbereitung auf den kommenden Krieg, in der er seine Ostraupläne nachdrücklich entwickelte.

Die dem hörigen Betrachter zugewandte Seite dieser Jahre war mit dem Verschwinden der Arbeitslosen, der Entstehung von Autobahnen, der Demonstration von sportlicher und ästhetischer Gesinnung bei den Olympischen Spielen und so fort in aller Augen und Munde. Im September 1936 fand der Nürnberger «Reichsparteitag der Ehre» statt; ein Jahr später folgte der Widerruf der deutschen Unterschrift unter die Kriegsschulderklärung von Versailles. Vier Jahre hatte Hitler also gebraucht, um den Deutschen «das Gesicht wiederzugewinnen», das sie nach Meinung breitester Kreise im Ersten Weltkrieg verloren hatten. Dass diese Redewendung mehr war als eine Floskel, dass und wie sehr sie vollkommen wörtlich genommen wurde, hängt unter anderm mit eben jener Buchstabentreue zusammen, die Hitler wiederum vier Jahre später, beim Sieg über Frankreich im Juni 1940, an den Tag legte. Kaum stand der Sieg fest, beauftragte er General Keitel, ein gegenbildliches Waffenstillstandsabkommen zu entwerfen. Schon das Zeremoniell sollte *buchstäblich* Revanche nehmen. Im selben alten Salonwagen des Marschall Foch wie 1918, am selben Ort, einer Lichtung von Rethondes nahe Compiègne, wurden die Verträge unterschrieben. Keitels erste Worte erinnerten an «die tiefste Schmach aller Zeiten», die man nun löschen werde.

Die erste Reportage dieser Szene stammte von William Shirer, damals Europakorrespondent der CBS. Er lieferte eine minutiöse Schilderung des Geschehens, und wie immer, wenn ihn Hitler besonders beeindruckte, beschrieb er ihn physiognomisch:

«Ich beobachtete sein Gesicht. Es war ernst, feierlich und doch rachedurstig. Auch war da, ebenso wie in seinem elastischen Schritt, die Attitüde des triumphalen Eroberers, des Herausforderers der ganzen Welt.

Noch etwas anderes, schwer zu Beschreibendes, war aus seinen Zügen abzulesen, eine Art spöttische, innere Genugtuung darüber, diese grosse Umkehrung des Schicksals erleben zu können – eine Umkehrung, die er selbst bewirkt hatte. (...)

Ich stehe nur etwa fünfzig Meter von ihm entfernt und sehe ihn durch mein Fernglas, als stünde er direkt vor mir. Ich habe dieses Gesicht oft gesehen, in grossen Momenten seines Lebens. Aber heute! Es ist rot vor Zorn, Wut, Hass, Rache, Triumph. (...) Plötzlich, als ob sein Gesicht allein die Gefühle nicht ausdrücken kann, bringt er seinen ganzen Körper in Übereinstimmung mit seinen Empfindungen. Hastig legt er seine Hände an die Hüften, hebt die Schultern und spreizt die Beine. Es ist die grossartige Geste der Herausforderung, der brennenden Verachtung für diesen Ort und alles, wofür er in den zweiundzwanzig Jahren gestanden hat, seit er Zeuge der Demütigung des Deutschen Reiches gewesen war.»<sup>2</sup>

Diese hochbedeutsame, gleichsam heilsgeschichtliche Inszenierung hat ihre öffentliche Wirkung natürlich nicht verfehlt. Es war eine typologische Geste wie aus der Bibelhermeneutik, die Prophezeiungen aus der Zeit des Alten Bundes unter dem Neuen Bund erfüllt oder umgewertet findet. In bewusster, ja konkurrierender Anlehnung an jüdisch-christliches Denken betrieb Hitler unheilsgeschichtliche «Führung». Mit dieser «Führung» entmachtete er zugleich eben jenen gesellschaftlichen Bezirk, der Buchstaben-treue als solche verlangt: den Bezirk des Rechts, die Treue zum Buchstaben des Gesetzes.<sup>3</sup> Kein anderer als Carl Schmitt, Kronjurist der Epoche, hat diese Entmachtung pünktlich im Jahre 1933 beschrieben und begründet:

«Dieser Begriff von Führung stammt ganz aus dem konkreten substanzhaften Denken der nationalsozialistischen Bewegung. Es ist bezeichnend, dass überhaupt jedes Bild versagt und jedes treffende Bild sogleich schon mehr als ein Bild oder Vergleich, sondern eben schon Führung in der Sache selbst ist. Unser Begriff ist eines vermittelnden Bildes oder eines repräsentierenden Vergleichs weder bedürftig noch fähig. Es stammt weder aus barocken Allegorien und Repräsentationen noch aus einer cartesianischen idée générale. Es ist ein Begriff unmittelbarer Gegenwart und realer Präsenz.»<sup>4</sup>

Wie gegenwärtig ein derartiger Bankrott des metaphorischen Denkens in der NS-Bewegung war, zeigt ein travestierendes Detail aus demselben Jahr 1933. Ernst Hanfstaengl, der alte Münchner Freund, gab in seiner Eigen-

schaft als Auslandspressechef unmittelbar nach Amtsantritt 1933/34 ein gleichsam übermütiges Sammelwerk heraus. *Tat gegen Tinte. Hitler in der Karikatur der Welt* machte sich stark, nahezu jede Karikatur mit unwiderleglichen Argumenten zu «widerlegen», ganz im Stil der von Schultze-Naumburg angelegten visuellen Propaganda. Eine der ersten Karikaturen stammte freilich nicht aus dem Ausland, sondern aus dem im Ausland zitierten *Simplicissimus*, der Hitlers Aufstieg seit 1923 begleitete. Auf der Titelseite vom 1. April 1924 sah man Hitler zu Pferde und fahnenschwingend durch das Brandenburger Tor reiten; einen schwarzen Ritter neben sich, Reichspräsident Ebert in Ketten unter sich, im Vordergrund links ein säbelschwingender Kämpfer über einem Mann am Boden, offenbar einem Juden.<sup>5</sup> (Abb. 27) Die Legende lautete «Hitlers Einzug in Berlin», gemeint als Parodie auf den missglückten Putsch vom November 1923. Zugleich bot das Bild aber auch eine Travestie des Riesengemäldes «Kaiser Wilhelm der Siegreiche» von Ferdinand Keller aus dem Jahre 1888, dem sogenannten Dreikaiserjahr, in dem nicht nur Wilhelm I., sondern auch sein Sohn, Kaiser Friedrich, starben und Wilhelm II. inthronisiert wurde.<sup>6</sup> Nach Auskunft des Physiognomikers Müller hat dieses Gemälde mit seinen leuchtenden Schimmeln Walther Rathenau zu Kriegsbeginn 1914 sogar zu dem Ausspruch veranlasst: Sollte der Kaiser – gemeint war Wilhelm II. – auf weissem Rosse mit seinen Palatinen als Sieger durch das Brandenburger Tor einziehen, hätte die Weltgeschichte ihren Sinn verloren.<sup>7</sup>

Diese also durchaus mehrdeutige, überreich anspielende Karikatur in der *Simplicissimus-Ausgabe* vom 1. April 1924, berichtet Hanfstaengl in seinem Buch 1933, habe er Hitler damals in die Festung Landsberg mitgebracht:

«Abgesehen von der politischen Unkenntnis, die aus dem Bilde sprach, war es ein anderes, das mich an dem Bilde beschäftigte. Nämlich der Gedanke, dass es sich hier um ungewollt visionär erkanntes künftiges Geschehen handeln könnte. Als ich in dieser Verbindung der Gedanken die Worte äusserte ‚Ja, ja, so kommt es noch einmal!‘, wurde gerade diese Karikatur uns allen zum geheimen inneren Antrieb, das damals, im April 1924, unmöglich Scheinende möglich zu machen.»<sup>8</sup>

Nicht das Denken in Bildern, sondern das Übersetzen von Bildern in Taten, das Einlösen von Visionen im Prinzip der «haarsträubend buchstäblichen Konsequenz»<sup>9</sup> im Handeln, gehört zu den zentralen Gesten der NS-Bewe-

gung, zu den Elementen ihrer politischen Religion. Die Revision des Versailler Vertrages, die Rückgewinnung der mit ihm verlorenen Territorien und die Eroberung des Ostraumes waren Hitlers unerschütterliche Visionen seit 1918. Wie nahe dieses Denken seinerseits an Züge des jüdischen Messianismus reichte, ja ihn darin womöglich blasphemisch zitierte, zeigte noch Adolf Eichmann in seinem Prozess in Jerusalem von 1960 bis 1962. Hannah Arendt hat in ihrem Bericht die abstossende «zionistische Phase» von Eichmann geschildert; er habe sich der Lektüre von Theodor Herzls Hauptschrift *Der Judenstaat* (1896) gerühmt und immer wieder die Absicht selbst Hitlers beteuert, die Juden nicht etwa zu ermorden, sondern in eine eigene Region zu vertreiben, ihnen im Sinne des Zionismus «eigenen Grund und Boden, eigenes Land unter die Füße» zu verschaffen.<sup>10</sup> Nichts daran trug irgendwelche moralischen Vorstellungen, keinerlei Utopie menschlicher Würde und Erlösung inspirierte dieses Programm; im Gegenteil. Mensch und Boden waren nahezu synonym geworden.

Dass und wie intensiv dieses Umsetzen von Visionen ein eigenes Ritual in rebus physiognomicis entfaltet, wird in den einschlägigen Veröffentlichungen der Jahre 1930 bis 39 evident. Allesamt demonstrieren sie das werdende oder eben wiedergewonnene deutsche Gesicht im physischen Sinne, zeigen Versionen des prangenden deutschen Selbstbildes, nicht «von oben» und nicht «von unten» sondern grundsätzlich «von vorn» – als sei die Pose des en face zeitlich gemeint und als seien die Jahre seit 1918 nur ein einziger Anlauf zum Sprung in die Identität gewesen.

Eine Ahnung, dass die Gesichter der nazistischen Führung eine Identität im Sinne des arischen Idols womöglich gar nicht verkörperten, gab freilich schon die erste Besprechung der ersten Ausstellung mit «Führerköpfen» von 1933. Im Berliner Lokal-Anzeiger vom 21. Oktober hiess es, ohne ein Wort über den arischen Typus zu verlieren:

«Im Schloss wurde vom Reichskartell der bildenden Künste eine Ausstellung eröffnet, die zahlreiche Bildnisse und Bildwerke von Führern der nationalsozialistischen Bewegung vereint. Sie gibt interessante Aufschlüsse darüber, *wie unsere Künstler sich physiognomisch mit dem Problem abfinden, die Köpfe der Führer des neuen Reiches je nach Temperament und Wesensart für das Volk anschaulich zu gestalten.*



## Der erste April



## Hitlers Einzug in Berlin

27. Ein überaus sprechendes Beispiel für die dichte Anspielungstechnik des *Simplicissimus* ist die Hitler-Karikatur vom 1. April 1924. Sie bezieht sich auf das Gemälde von Ferdinand Keller aus dem Jahr 1888 – «Kaiser Wilhelm der Siegreiche» – und kommentiert mit einer Mischung aus Hohn und Bewunderung Hitlers Putschversuch vom November 1923.



Von dem Reichspräsidenten Hindenburg sieht man ein Bildnis von Hugo Vogel, die Kreidezeichnung von Arnold Busch aus dem Hauptquartier von 1916 und eine neue Kohlezeichnung von Bruno Breil. Zahlreich sind die Porträts des Führers Adolf Hitler. Walter Mische hat ihn stehend im Mantel gemalt, Holleck-Weithmann betont im energischen Kopf das Lineare, Karl Bauer gibt eine charakteristische Radierung des Antlitzes im Profil. Carl Hachez, Erich Kux, Willy Meyer und Otto Priebe schildern ihn in verschiedenen graphischen Techniken.

Neben den bekannten Büsten des Kanzlers von Pagels und Stark imponiert der wuchtige Bronzekopf von Ernst Seger, auch Walter Wolff hat eine Bronzestatuette geschaffen. Hermann Göring ist von Holleck-

Weithmann und Renfordt gemalt; seinen willensstarken Kopf kann man von Pagels in Bronze sehen. Sehr lebendig hat R. Sagekrow das Antlitz von Dr. Goebbels im Aquarell festgehalten, Ludwig Manzel schuf eine ausgezeichnete Bronzemedaille. Die Bronzebüste von Hanna Cauer zeigt Dr. Frick in antiker Toga, Walther Darré wurde von Franz Trieblich gezeichnet, Paul Gruson modellierte Dr. Lippert, Alfred Rosenberg erscheint stehend von Luitpold Adam gemalt.»<sup>11</sup>

Kaum einer dieser Maler hat weitere Spuren hinterlassen; ob die Bilder in irgendeinem Museumsdepot noch existieren, ist fraglich.

Deutlicher wurde die Zielsetzung sechs Jahre später, als man zu Hitlers 50. Geburtstag nicht nur in Frankfurt am Main eine eigene Ausstellung mit Hitler-Porträts organisierte,<sup>12</sup> sondern Heinrich Hoffmann ihm einen eigenen Bildband widmete. *Das Antlitz des Führers* von 1939 zeigt sechzehn Porträts seit 1919, mit knappen Legenden über die Etappen seines Erfolges: 1919, 1923, 1926, 1928, 1929 («Ruhelos stürmt der Führer von Versammlung zu Versammlung»), 1933 («In der Wende der Zeit: eine Stunde nach seiner Berufung als Reichskanzler ...»), 1934, 1935, 1938, 1937 («Ein Volk sind wir, ein Reich wollen wir sein»), 1938, 1939. Schon das erste Bild ist freilich irreführend, denn es zeigt einen schicken jungen Hitler (Abb. 28), fotografiert auf der ersten Porträtsitzung von Hoffmann 1923,<sup>13</sup> während die Legende behauptet:

«Im Jahre der tiefsten deutschen Erniedrigung, im Jahre des Bürgerkriegs und der Weimarer Nationalversammlung, verliert Deutschland durch Diktat von Versailles Freiheit und Ehre zugleich. In diesem Jahr der Verzweiflung fasst der unbekannte Soldat der grauen Front den Entschluss, aus eigener Kraft das deutsche Schicksal zu wenden. Ein Mann erhebt sich gegen die Welt (...).»

Nichts davon wäre an dem Foto abzulesen; es appelliert an ganz andere Kreise als der Text. Gleichwohl war die Bildauswahl geschickt. Hitler erscheint in dem Buch – fast wie Wilhelm II. – in fortwährend gewechselten Kostümen. Im dunklen Anzug, im Mantel, im Braunhemd, im Anzug mit Parteiabzeichen, in Ledermontur, im Trenchcoat mit Hundepetische, in Uniform. Das letzte Bild trägt die Legende: «Unsere Weltmacht: Adolf Hitler!» – und zeigt das sehr ernst, visionär in Schreibrichtung blickende Foto aus der Porträtsitzung 193 304. (Abb. 28)

28. Über die Datierung dieser Fotografie von Heinrich Hoffmann herrscht Unklarheit.

Nach dem Bildband von 1939 zu urteilen, entstand sie 1919 – aber das ist ganz unwahrscheinlich, denn Hitler war damals noch Soldat und nicht der schicke Bursche dieses Bildes. Der *Illustrierte Beobachter* von 1936 datiert das Foto auf 1921 – aber dann hätte es nicht Hoffmann aufgenommen. Dieser selbst behauptet in seinen Erinnerungen, er habe das Bild 1922 hergestellt, doch hat er Hitler erst 1923 zu ersten Porträtsitzungen bewegen können. – Die letzte Abbildung vom *Antlitz des Führers* stammt aus der Sitzung von 1933/34. Sie diente als Vorlage des Plakats mit der Inschrift «Ein Volk, ein Reich, ein Führer».





Der Bildband hatte eine Startauflage von 200'000 Stück. Im Vorwort schrieb Reichsjugendführer Baldur von Schirach:

«Welcher Deutsche könnte diese Bildnisse anders als mit tiefer Ergriffenheit betrachten! Spiegelt doch das Antlitz des Führers unser aller Leben wider, wie es sich aus der Tiefe des deutschen Zusammenbruchs durch Not, Kampf und Arbeit zur Höhe dieser Zeit erhob (...).

Wenn wir in diesen, uns so teuren Zügen lesen, erfahren wir von Sorgen und Entschlüssen, die unserem Dasein gelten, und bewegt und beschämt erkennen wir das Gesicht eines Menschen, der nie an sich selbst denken mochte.

Es ist dieser selbstlose, ausschliessliche Gedanke an Deutschland, der hier das deutsche Antlitz schlechthin prägte, so dass sich in Zukunft kein Deutscher seiner Heimat wird erinnern können, ohne das Gesicht des Führers vor sich zu sehen. Wir wollen hier nicht mit Worten beschreiben, was sich nur mit dem Herzen erleben lässt! Wer die Seiten dieses Buches umblättert, wird vom Bild des aus dem Weltkrieg heimgekehrten Soldaten bis zum Porträt des Reichsschöpfers, der die Sehnsucht eines Jahrtausends überreich erfüllte, den Griffel Gottes wahrnehmen, wie er ein einzelnes Menschenantlitz mit geheimnisvollen Strichen zum erhabenen Symbol eines ganzen Volkes gestaltete. Und wird in Treue, Pflichterfüllung und Gehorsam versuchen, dieses Führers wert zu sein.»<sup>14</sup>

Heinrich Hoffmanns Bildband über das «Antlitz des Führers» stand am Ende eines Jahrzehnts, in dem sich die physiognomischen Tendenzen der zwanziger Jahre rassistisch verhärteten und gegenläufige zum Schweigen gebracht wurden. Das Projekt der «Nationalen Porträtgalerie» hatte eine biologische Version in Gestalt der «Sippenforschung» erhalten, zuständig für Abstammungs- und Verwandtschaftslehre und für die Auslese der SS-Leute, die einen makellosen Stammbaum bis ins Jahr 1800 zurück nachweisen mussten. Eine futurische Version dieser biologischen Ahnentafel wurde 1935 in Gestalt des «Lebensborn e.V» von Heinrich Himmler gegründet, mit dem Ziel der konkreten Elitenvermehrung. Biologisiert und medikalisiert wurde auch die «Stiftung Ahnenerbe»; 1937 von Heinrich Himmler und Walther Darré gegründet, wurde sie ab 1939 zu sogenannten kriegsbedingten Zwecken eingesetzt, später auch zu Menschenversuchen.

Ebenfalls ab 1937 wurden neue Richtlinien für die Schulen erlassen; nach Massgabe der in *Mein Kampf* entwickelten Vorstellungen rückte die

Rassenkunde ins Zentrum samt wöchentlicher Schulung im Erkennen und Unterscheiden von sogenannten «arischen» und «nichtarischen» Menschen. Angewandte Physiognomik also, die nach einer Mitteilung von Hans Blumenberg während des Krieges bis zur Entsendung sogenannter «Physiognomiker» reichte, die durch Frankreich führen, um Juden ausfindig zu machen.<sup>15</sup> Die deutlichste physische Brandmarkung, den gelben Stern, mussten die Juden in Deutschland ab 1941 tragen. Offenbar waren sie eben doch nicht so leicht erkennbar, wie es die Physiognomik als Rassenkunde behauptete; während umgekehrt an Hitler ebenso wie an Goebbels und anderen der Arier nicht entfernt zu erkennen war. Nach wie vor sei fraglich, meinte Joachim Fest 1963, wie sich dieses Aussehen mit der reinen Lehre vereinbaren liesse, und «ob es überhaupt darum ging (...)».<sup>16</sup>

Die Sonderbriefmarke zum 50. Geburtstag jedenfalls zeigte bereits einen Hitler mit militärischer Schirmmütze. Baldur von Schirachs verschlagene Formulierung, wonach es «das Denken an Deutschland» sei, welches dem Führer «das deutsche Antlitz schlechthin» verliehen habe, konnte also die Antwort nicht sein.

## 2. Das Sehen von Gestalten. Ernst Jünger und die Zukunft

Physiognomisch gelesen implodierten in Hoffmanns Hitler-Hagiographie drei zentrale Projekte der Weimarer Zeit: das Projekt einer Nationalen Porträtgalerie, endend in ihrer absoluten Schwundstufe, dem Porträt des «Reichsschöpfers» als Inbild eines ganzen Volkes. Dann aber auch das Projekt der physiognomischen Landeskunde: das «Antlitz des Führers» als Heimat und mentaler Boden, auf den sich ohne Scham, vielmehr ganz im Gegenteil voller Stolz blicken liesse. Und schliesslich das Projekt des «Neuen Menschen», erblickt vom «zweiten Gesicht» des Visionärs beim «Denken an Deutschland». Dessen physiognomischer Prophet war seit Beginn der dreissiger Jahre kein Fotograf und kein Maler, sondern der Autor Ernst Jünger. Zielsicher hatte er 1930 die Dekade der Zukunft mit seinem Buch *Das Antlitz des Weltkrieges* gleichsam eröffnet: eine Sammlung von 200 Lichtbildern samt Karten und Chronologie, wie um den verhängnisvollen Ausgangspunkt der revanchistischen Politik noch einmal in Erinnerung zu bringen. Hitler soll sich für die Zusendung bedankt, das Buch angeblich gelesen und gelobt haben.<sup>17</sup>

Kein grösserer Gegensatz lässt sich zu den Bildern vom Ersten Weltkrieg denken, die etwa Grosz und Dix und viele andere nach 1918 als Augenzeugen mitbrachten. Für den hochdekorierten Augenzeugen Jünger ist dieser Erste Weltkrieg Naturgeschichte geworden. Eine neue Ästhetik meldet sich, wenn es im einleitenden Essay über «Krieg und Lichtbild» heisst:

«Man darf überhaupt vom Lichtbild nicht mehr erwarten, als es zu geben vermag. Ein feiner Abdruck des äusseren Geschehens, gleicht es den Abdrücken, die uns das Dasein seltsamer Tiere im Gestein hinterlassen hat. Wohl bieten diese den Stoff der Anschauung dar – wie aber das Leben des grossen Tieres in seinen geheimnisvollen Bewegungen sich abspielte: dies zu ahnen, dazu ist Phantasie erforderlich (...).»<sup>18</sup>

Also nicht etwa historische Kenntnis. Gemeint ist hier vielmehr schon die Phantasie des physiognomischen Visionärs und Erkenners von «Gestalten», als der Jünger 1932 mit seinem Buch *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* hervortreten sollte; einem brillanten Essay über den «Typus» der Zukunft. Dieser hatte freilich weniger mit dem Arbeiter als mit der hybriden Erbschaft der Neuen Sachlichkeit zu tun, dem hochgerüsteten Mann in Uniform und Werksanzug, Maske und Montur. Mit dem Janusgesicht des Sentimentalen, der eigentlich Futurist ist, zeichnet Jünger als Folie zu diesem Typus ein durchaus zutreffendes Bild der Physiognomik seit dem 18. Jahrhundert: sie sei ursprünglich aufs Individuum abgestellt, zur Einfühlung gedacht, dann aber sukzessive zerfasert und schliesslich in der modernen Porträt-Malerei an ihr geradezu klinisches Ende gekommen. Ein Vorschein der Aktion «Entartete Kunst» also, freilich vom Autor nur gestreift. Als wolle er Rudolf Kassners Sorge widerlegen, es gebe ein Gesicht nur innerhalb der Institutionen, während ausserhalb nur Zerfall oder Schauspielerei herrsche, beschwört er die neue Lage der arbeitenden Gesellschaft, deren lebensweltliche Institutionen ausdrücklich das Gesicht maskieren statt es freizusetzen. Die Maske, schreibt Jünger,

«tritt in mannigfaltiger Weise in Erscheinung, an Stellen, an denen der spezielle Arbeitscharakter zum Durchbruch kommt, sei es als Gasmasken, mit der man ganze Bevölkerungen auszurüsten sucht, sei es als Gesichtsmaske für Sport und hohe Geschwindigkeiten, wie sie jeder Kraffahrer

besitzt, sei es als Schutzmaske bei der Arbeit im durch Strahlen, Explosionen oder narkotische Vorgänge gefährdeten Raum.»<sup>19</sup>

Die Maskierung des Tatmenschen reiche bis in Alltag und Freizeit hinein, zeige beim Mann eine «metallische» Qualität, bei der Frau aber eine «kosmetische»; trage in jedem Fall anti-individualistische, selbst die Geschlechtsmerkmale verwischende Züge; eben die unbewegte Miene des Typus'. Weniger dieser Typus ist angsterregend als die Vision, die Jünger über dessen Entdecker mitteilt. Das Schema von «Abstraktion und Einfühlung» wird hier zerschlagen; die Einfühlung, der besorgte Blick «von unten» verschwindet in dieser Lesart aus dem Repertoire der visuellen Aktivität. Die Wahrnehmung des Typus' als Inbegriff von «Gestalt» rückt den «Seher» vielmehr in eine Vogelperspektive jenseits von Gut und Böse:

«Das Sehen von Gestalten ist insofern ein revolutionärer Akt, als es ein Sein in der ganzen und einheitlichen Fülle seines Lebens erkennt. Es ist die grosse Überlegenheit dieses Vorganges, dass er sich jenseits sowohl der moralischen und ästhetischen als auch der wissenschaftlichen Wertungen vollzieht. Es kommt in diesem Bereich zunächst nicht darauf an, ob etwas gut oder böse, schön oder hässlich, falsch oder richtig ist, sondern darauf, welcher Gestalt es zugehört.»<sup>20</sup>

Offenbar hat Jünger – der zehn Jahre später Carlo Schmid beipflichtete, die Deutschen verfügten über keinen «physiognomischen Instinkt»,<sup>21</sup> weil sie Hitler gewählt hätten –, offenbar hat Jünger damals noch Hitler die Seherkraft zugetraut, den Neuen Typus zu erkennen und aus den alten Bindungen zu lösen, wenn nicht zu reissen. Oder war es ein Selbstbild?

Das Zauberwort «Gestalt» hat damals jedenfalls die biopsychologische Szene vor allem der Wissenschaft beherrscht. Nach einer Lesart stammt das Konzept von Christian von Ehrenfels (1859-1932), der das Modell der musikalischen Tonleiter als «Gestalt» benannte, die sich von jedem Ton aus und in jeder Tonart abspielen könne und dennoch als selbe Einheit erkenntlich sei. Die Gestalt als Konstante der Wahrnehmung, als deren typisierende Leistung, wurde mit den Fluktuationen und Labilitäten der physiognomischen Wahrnehmung kontrastiert. Namen wie Wilhelm Dilthey, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und viele andere sind mit diesen Forschungen assoziiert; darunter eine Reihe von Emigranten nicht nur jüdischer Herkunft. Im Gegenzug favorisierte die NS-Wissenschaft den Begriff



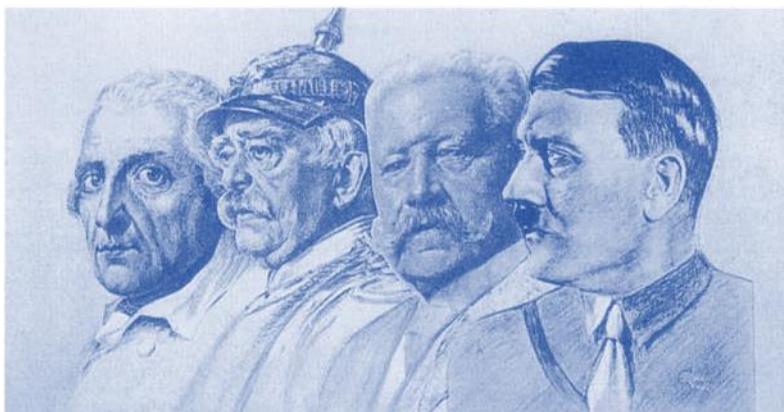
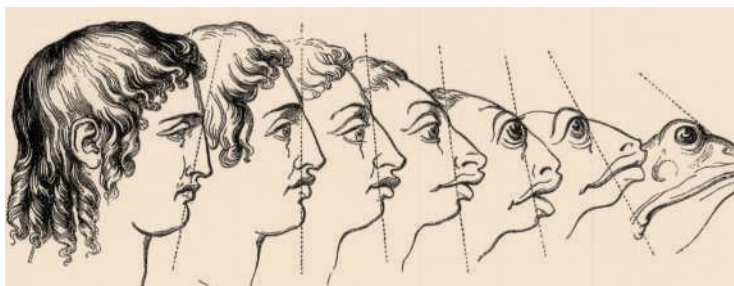
der «Ganzheit» zwecks völkischer Eingliederung des Einzelnen in den «Volkskörper». Das Lob der Gestalt verschob sich vom Einzelnen auf die Gruppe, sei sie «arisch», sei sie «jüdisch». Auch die Zionisten sprachen von der «Gestalt des jüdischen Volkes», die erst mit dem eigenen Land unter den Füßen klare Umrisse zeigen könne. Das Gestaltsehen in der NS-Ideologie mündete in andere Aktivitäten. Statt von «Gestalt» sprach man in der Wissenschaft von «psychischer Selektion»<sup>22</sup> und meinte damit nichts anderes als biologische Selektion im Kontext einer Wahrnehmungspsychologie, mit der von Jünger proklamierten Brutalität.

Das Phantasma der klaren und reinen Umrisse war vieldeutig brauchbar. Im Argument der Rassisten suggerierte es sogar Hygiene, und mit der Hygiene das Bild von den unreinlichen und mörderischen Bazillen, deren man sich entledigen müsse. Gleichzeitig bot «Gestalt» mit ihren linearen Umrissen natürlich morphologisch nichts anderes als Linien einer Landkarte, mit ihren Grenzziehungen und Besitzbehauptungen im exakten Sinn. (Abb. 29) Für dies alles war weniger die Idee der Tonleiter als die kunsthistorische Vorgeschichte von «Gestalt» interessant, ihre Deduktion aus dem Schattenriss. Seit Ende des 19. Jahrhunderts konnte «Gestalt» die Erbschaft dessen antreten, was in der zeichnenden Anthropologie des 18. Jahrhunderts noch unter dem Begriff des «Profils» verhandelt wurde – die vergleichende Profilkunde, die den Affen vom Menschen, den Schwarzen vom Weissen, den Mann von der Frau unterscheiden half. Es war eine besondere Art der «Ahnenreihe», die statt der Geschlechter- eine Artenfolge präsentierte und sich als evolutionäres Schema lange vor Darwin ins Bewusstsein prägte. Schon von Dürer zu einer eigenen karikaturistischen Gattung erhoben, brachte sie Mitte des 19. Jahrhunderts schliesslich der Zeichner Grandville zur Vollendung. (Abb. 30) In Lavaters Physiognomik gab es auch die spezifische Kunstform dafür: die Silhouette. Nicht zufällig hat der Pfarrer Lavater darin eine religiöse, geradezu heilsgeschichtliche Figur entdeckt: denn der Umriss zeigt, wie er meinte, die Anlagen, nicht aber die «Würcklichkeit» eines en face-Porträts; und aus dem Rhythmus von Vorausdeutung und Verwirklichung lebt eben auch die Heilsgeschichte mit ihrem Typos- (und eben nicht: Typus!) Gedanken. Das Angesicht Gottes en face zu schauen steht uns heilsgeschichtlich noch bevor.<sup>23</sup>

In eben diesem Sinne erscheint, geradezu blasphemisch unterwegs zu einer «Nationalen Porträtgalerie», 1930 ein Bildband über *Menschen der Zeit. Hundert und ein Lichtbildnis wesentlicher Männer und Frauen aus*



29. Hitlers Gesicht im «grossdeutschen Reich»; die kartographischen Umriss dieser Postkarte von 1938 lassen sich wie ein Vexierbild als Profil eines Hundekopfes mit aufgerissemem Maul lesen. Die territoriale Metapher vom Gesicht als Landschaft gehört ins Zentrum nationalsozialistischer Ideologie. Sie bedeutete schliesslich, wie Max Picard nachdenklich festgestellt hat, das Ende des – christlichen – Menschengesichts.



30. Das Lineament des Profils hat die Maler beschäftigt, seitdem es Licht und Schatten gibt. Die Anordnungen von Dürer (Profilstudien, um 1513), Grandville (Apoll steigt zum Frosch hinab, 1844) und Hans von Nordens Postkarte zeigen das Stammbaum-Denken aus graphischer Quelle.

*deutscher Gegenwart und jüngster Vergangenheit*, ein Stück nationalsozialistischer Propaganda. Die Auswahl beginnt 1919 und will Menschen zeigen, die im Nachkriegsdeutschland eine «wirkliche Bedeutung» gehabt haben, schliesst aber lebende aus, die dem Verlag nahestehen, sowie auch solche, «auf die eine starke Hoffnung gesetzt werden darf, deren eigentliche Leistung aber erst in der Zukunft liegen wird». <sup>24</sup> Also Hitler, auf den schon der Umschlag mit eben jenem Bild des Grafen Brockdorff-Rantzau anspielt, dem Hitlers frühe Aufnahme von 1923 so verblüffend ähnlich sieht und dessen Typ schon 1921 den Umschlag von Grosz' *Gesicht der herrschenden Klasse* zierte. In die Hoffnungen des Bildbandes von 1930 stimmte auch Rudolf Borchardt ein, als er in seiner Rede über «Führung» 1931 dem Diktator die Macht zubilligte, «das gesamte Gesicht der Nation umzugestalten und in dies Gesicht mit der Schwertschneide einen neuen Umriss zu schreiben (...)» – <sup>25</sup>

Ein schiefes Bild vom Tyrannen, aber doch ein genaues, denn tatsächlich geht es nun ja um Profilierung nicht mehr im psychologischen Sinne des Wortes, sondern mit militärischen Mitteln. Erst 1936 hat Ernst Jünger, im Briefwechsel mit dem Maler Rudolf Schlichter, die Fronten gewechselt. Nun hoffte er wenigstens für die Bildende Kunst auf «eine Art zu malen und zu zeichnen», «auf die der Tyrannenmord unmittelbar folgen muss». <sup>26</sup>

Physiognomische Dressur im Sinne von Gestalterkennung bedeutet den entscheidenden Übergang von jener Nahgesellschaft, die mit dem *Wortfeld* des Gesichts assoziiert und also auch schampsychologisch bestimmt ist, in eine Fern- oder Distanzgesellschaft. Im Begriff der Gestalt, deutschnational verwendet, erscheint gleichsam das «gewahrte Gesicht» der Chinesen, denen die deutsche Presse den Ausdruck verdankte. Mit dem Kunstphilosophen Worringer gesprochen handelt es sich um Primitivisierung; zurück von der entwickelten Nahgesellschaft, die mit dem Lebensraum und seinen Objekten mimisch und dialogisch kommuniziert, hin zur archaisch «raumscheuen», ja lebensängstlichen Abstraktion, die nach Entlastung von verwirrenden Eindrücken strebt. Dass ausgerechnet die Politik des zu gewinnenden «Lebensraumes» mit einer Symbolik der «Raumscheue» operierte, könnte in einer psychologischen Analyse Bände sprechen. Dass selbst ein Schriftsteller diese Überführung betreibt, macht sie nur um so auffälliger. Profile sieht man von der Seite, Gestalten am besten aus der Entfernung, beides am prägnantesten als «Seher». 1937 konstatiert ein Kunsthistoriker ausdrücklich:

«Hat doch das Wort Gesicht im Deutschen doppelte Bedeutung. Es kann das Antlitz, es kann aber auch die Vision, das ‚zweite Gesicht‘ meinen. Nur ein Antlitz, das gesichtig ist, das in irgendeiner Weise die Kraft zum Gesicht zeigt, ist wirklich Gesicht. Die Kraft zum Gesicht hat aber nicht nur der Visionär. Alles, was in der Welt ist, muss mit ihr gesehen werden, wenn es wirklich gesehen sein soll.»<sup>27</sup>

Genau so, als «zweites Gesicht», sieht angeblich der Führer, der primitive und lebensängstliche Porträtist seines Volkes, das Antlitz der Deutschen von ferne als Typus und strebt nach seiner Verwirklichung im (un)heilsgeschichtlichen Sinne. Dass er in Wirklichkeit nichts anderes sah als das «erste Gesicht», nämlich ein biologisches Datum in Verbindung mit einem geologischen, nämlich dem Lebensraum, war allen Beteiligten zu dieser Zeit längst bewusst. Die Gesichtsprosa der NS-geneigten oder auch nur deutschnationalen Kunsthistoriker markiert nur die sukzessive Entfernung von den Massstäben der Kunst hin zu den Massstäben des sogenannten Lebens, nicht etwa im Sinne von Einfühlung wie bei Worringer, sondern ganz ausgesprochen im Sinne von wissenschaftlicher Abstraktion und ihrer biologischen Entsprechung: dem Profil der Rasse.

Mit dem physiognomischen Schwenk vom en face zum Profil entfiel eben jene Sprache der Einfühlung, die nach Worringer ein Zeichen höherer Vergesellschaftung sein sollte: die Mimik.<sup>28</sup> Wer menschliche «Gestalten» aus wissenschaftlichen oder visionären Gründen sieht und sucht, interessiert sich nicht für eine gerunzelte Stirn, ein Lächeln oder Erröten oder gar für die Botschaft des Leidens wie in jeder christ-ikonischen Andacht und vor allem in der realen Gegenwart des politischen Terrors. Der stählerne, kriegerische Typus der Zukunft mit metallischer Maske, unter dem Stahlhelm,<sup>29</sup> behauptet soziale Ferne, wahrt das Gesicht als Gestalt. Folgerichtig denkt sich die Psychiatrie der Zeit Mimik eher als Ausdrucksform von Kindern und Geisteskranken;<sup>30</sup> während die experimentelle Psychologie seit Beginn der 30er Jahre Mimik vor allem im Medium des Films studiert und spätestens ab 1933 vornehmlich in militärischen Diensten die Auslese von Offiziersanwärtern auf wissenschaftlicher Basis strukturiert.<sup>31</sup> Es gehört zu den eher komischen Lücken des wissenschaftlichen Überbaus, dass selbst überzeugte NS-Forscher ausgerechnet die wichtigsten Einstellungen zum Krieg wie Mut und Willenskraft als nicht messbar bezeichnen mussten,

soviel sich auch sonst am Ensemble von mimisch-gestisch-körperbaulichen Daten ablesen liess.<sup>32</sup> Eher unbeholfen kommt es bei den ganz Linientreuen zu einer sinnlosen Gleichung von Mienen- und Muskelspiel: «Meine Absicht bei der Abfassung des Buches war darauf beschränkt, den auf Muskelarbeit beruhenden Ausdruck des deutschen Gesichts zu zeichnen.»<sup>33</sup>

Statt Mimik also Muskel-Arbeit, also Körper-Bewegung, eine der dominanten lebensweltlichen Attitüden der Zeit. Schliesslich ist im Zeichen der Bewegung, ja ausdrücklich *als* Bewegung der NS-Staat überhaupt entstanden. Dass Leni Riefenstahls wichtigste filmtechnische Erfindung die *bewegliche* Kamera war, die ihr Objekt auf Schienen und Aufzügen begleitete, ist kein Zufall. Dass es eine Bewegung der Gestalt im Bann des Kampfes ist, dass die Bewegung zum Krieg tendiert, bleibt nicht verborgen. So zeigt ein Bildband von 1935 unter dem Titel *Das deutsche Führergesicht* «200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden», als habe es Deutsche seit Christi Geburt gegeben. Der Autor beschliesst seine Galerie mit einem Foto von Ferdinand Liebermanns Hitlerbüste und kommentiert den Anblick des Führers wieder im Bibelton: «Aus den flandrischen Gräben stieg ein unbekannter Soldat, und als er hineinging unter sein Volk, brachte er tiefer als andere das Erlebnis des Raumes mit, in dem es nur den unverwischten Gegensatz zwischen Leben und Tod gab (...).»<sup>34</sup>

Ganz ähnlich denkt auch *Das heilige deutsche Antlitz* (1934) den Gegner gleich mit: «Asiatisches Antlitz *VERBIRGT* Seele – deutsches Antlitz *IST* Seele. Das heilige Antlitz von Deutschen geschaffen, offenbart daher alle Siege und Niederlagen des Geistes. Deutscher Geist ist ewig bewegt, – so muss es das Antlitz auch sein.»<sup>35</sup> Was sich freilich nicht demonstrieren lässt; denn die Bilder dieses Bandes zeigen vor allem biblische Gesichter aus Stein oder Holz in fotografischen Aufnahmen; mimische Bewegung bringt vor allem die Beleuchtung zustande. Eine Aneignung hoher Kunst durch die Technik «von unten» namens Fotografie.

Andere Bildbände der Zeit zeigen Gesichter wenn nicht als Landschaft so doch als Elemente der sozialen Umwelt. Ihre Machart steht an der Schwelle zum Neuen Staat. Zwischen 1930 und 1933 erscheinen Bücher wie *Das Frauengesicht der Gegenwart*<sup>36</sup> *Das Antlitz des Alters*<sup>37</sup> *Köpfe des Alltags*<sup>38</sup> *Die von der Scholle. Deutsche Menschen*<sup>39</sup> sowie *Das deutsche Volksgesicht*<sup>40</sup>. Nicht alle sind so vom Gesicht ergriffen wie Lendvai oder Erich Retzlaff, die beide bäuerlich-regional arbeiten. Hans Retzlaff, ein Na-

mensvetter, der ebenfalls mehr als ein Dutzend Bildbände in diesem Genre veröffentlicht, ist eher an Trachten und Räumen interessiert.<sup>41</sup> Der Bildband zum Frauengesicht dagegen versammelt noch einmal alle damals herrschenden Tendenzen: Individual-, Typen- und Rassenporträts. Berühmte Frauen werden namentlich genannt, weniger berühmte und schöne nach August Sanders Vorbild mit ihrem Beruf (Sekretärin, Ärztin, Philologin) typisiert – als liesse das Typische eben doch auch noch weniger schöne Frauen gelten –, und ganz unbekannte, aber ‚naturschöne‘ werden einfach als «Jungmädchenkopf» titulierte. Selbst Helmar Lerski, vor 1915 in den USA tätig, dann nach Deutschland zurückgekommen und 1932 nach Palästina emigriert, wechselt zwischen völkischen Posen, neuer Sachlichkeit und Hollywood-Einstellungen. Doch deutlich auf dem Vormarsch waren die völkischen. Von Erna Lendvai-Dircksen erschienen bis 1943 noch mindestens sechs Bände einer umfangreich angelegten physiognomischen Landeskunde:<sup>42</sup> Schleswig-Holstein (1939), Mecklenburg und Pommern (1940), Tirol und Vorarlberg (1941), Niedersachsen (1942), Kurhessen (1943). Alle diese – übrigens durchaus besinnlichen und beseelten Bilder – stellen regionale Prägung und Haltung über den mimischen Ausdruck, also die Gestalt über die Szene. Und auch die Gruppe über den Einzelnen. Denn trotz der innigen Nahaufnahmen suggerieren die Bildbände mit Einzelporträts natürlich weit eher einen Gruppeneindruck als eine offene Bildnisreihe in einer Galerie, die mit immer wechselnden Beständen rechnen kann. Schon die sogenannte «Stamm-Mappe» von August Sander ist ja aus einer Familienaufnahme entstanden, und auch im Grossprojekt seiner deutschen Soziographie überwiegen die Gruppenbilder.

Derartige Fotobände realisierten das Projekt einer «Nationalen Porträtgalerie von unten» in einer eigentümlichen Mischung aus wissenschaftlicher Registratur und sentimentalem Familienalbum – während die real existierende Bildnisgalerie des Reiches im Berliner Kronprinzenpalais sich ihrer Auflösung näherte. Als hier 1936 noch einmal eine grosse Schau mit 460 Bildnissen berühmter Deutscher, gemalt von berühmten Malern, als Nationale Porträtgalerie «von oben» inszeniert wurde – wenn auch schon ohne jüdische Menschen «von Verdienst» –, geschah dies bereits vor dem Hintergrund einer ganz anderen gesellschaftlichen Rangordnung, nämlich der Olympischen Spiele, also der des Sport-Körpers und der dazugehörigen Auslese-Mechanismen.

Auf dem gedanklichen Weg dorthin veröffentlichte 1933 der angesehene Politiker, Physiognomiker, Psychiater und Kunstkenner Willy Hellpach einen Aufsatz in der *Medizinischen Welt* über den «Völkischen Aufbau des Antlitzes». Er nahm die Ansätze der Fotografen beim Wort und analysierte eingehend regionale Besonderheiten zwischen fränkischen und schwäbischen Gesichtern der Gegenwart. Aber die sorgfältige Bestandsaufnahme mündete unversehens in die Vision eines zukünftigen Typus:

«das stärkste und feinste Ausdrucksorgan des Menschen, eben sein Antlitz, ist auch ein Spiegel, der uns Wohllartung oder Missartung, Wohlbildung oder Fehlbildung der Menschenseele ablesen lässt. In erschütterndem Grade kann ein Gesicht dem Kundigen offenbaren, dass sein Träger weder ein eugenos noch ein euplastos ist! Zeugende Wohllartung (Eugenik) und führende Wohlbildung (Euplastik) verleihen uns erst DIE Herrschaft über die Natur, die noch wichtiger sein wird, als die sachtechnische der Maschine: die Herrschaft über unsere Menschennatur!»<sup>43</sup>

Das Gespenst der Eugenik tritt überdeutlich hervor. Es straft die retrospektive Ahnensuche in Kunst und Religion ebenso Lügen wie die physiognomische Landeskunde im Foto. Während diese noch das Vorhandene rühmen, den Betrachter sich selbst darin wiederfinden und «im Bilde» sein lassen, geht es nun um die Einlösung von Konzepten, um die buchstäbliche Menschwerdung der Wohl-Gestalt. Mit der Entlassung des metaphorischen Denkens aus dem biopolitischen Raisonement ist die Menschengestalt der Technik anheimgegeben, mit nachhaltigen Folgen. Auch wenn sich Hellpach noch keine «Anthropotechnik» vorstellen kann, sondern die «zeugende Wohllartung» als Körperdisziplin begreifen will, vielleicht als eine Art Sport – das Phantasma einer «Herrschaft über unsere Menschennatur» hat sich bekanntlich, trotz aller menschlichen Katastrophen in Hitlers «Drittem Reich», seit Ende des Krieges unaufhaltsam in die Köpfe der wissenschaftlichen Intelligentsia eingeschrieben. 1985 erinnerte der Bielefelder Historiker Peter Weingart an Julian Huxleys Prognose von 1965, wonach in Zukunft «Eugenik – das heisst die genetische Verbesserung des Menschen – unweigerlich eines der Hauptziele des evolierenden Menschen» sein werde.<sup>44</sup>

Eine der entscheidenden Stationen auf diesem Weg hat Ernst Jünger 1932 skizziert. «Eines der Mittel zur Vorbereitung eines neuen und kühneren Lebens», kommentierte er seine Vision des Arbeiters, besteht in der



Vernichtung der Wertungen des losgelösten und selbstherrlich gewordenen Geistes, in der Zerstörung der Erziehungsarbeit, die das bürgerliche Zeitalter am Menschen geleistet hat.»<sup>45</sup>

### 3. Gesicht und Geschäft. Hoffmann, Hitler, Riefenstahl

Je sklavischer die nationale Führung diesem Programm folgte, um so schöner und wertvoller wurde das deutsche Angesicht, vor allem dessen Inkarnation, das Antlitz des Führers. Rudolf Herz hat zwischen 1929 und 1939 fünfzehn Atelier-Sitzungen bei Heinrich Hoffmann gezählt, in denen jene Fotos entstanden, die dann in die Hände der allgemeinen Publizistik, der politischen Propaganda, aber auch in die der Maler kamen oder aber, als Gabe im schweren Silberrahmen, mit oder ohne persönliche Widmung vom Führer verschenkt wurden. Hoffmann wurde zu einem reichen Unternehmer: zwischen 1933 und 1939 stieg der Umsatz von 700 000 Reichsmark auf 4,5 Millionen und bis 1943 noch einmal auf 15,4 Millionen.<sup>46</sup>

Zu den fast genialen Geldschöpfungsmitteln zählte die Idee der Vermarktung von Hitlers Gesicht auf Briefmarken: so zuerst auf einer Sondermarke zum Geburtstag im April 1937, mit dem Aufdruck «Wer ein Volk retten will, muss heroisch denken», der regelmässig andere Sondermarken folgten.<sup>47</sup> Auf Geldscheinen und Münzen wollte sich Hitler aus ideologischen Gründen nicht abgebildet wissen. Ab 1941 gab es Hitlers Profil auf jeder Standardmarke. «Die Briefmarkensammler in aller Welt – und Hitler hörte auf sie, da er selbst gelegentlich Briefmarken gesammelt hatte – verlangten deutsche Briefmarken mit seinem Kopf. Ihm erschien das deshalb als gute Propaganda», berichtet Picker in seiner Wiedergabe der Tischgespräche im Führerhauptquartier.<sup>48</sup> Albert Speer berichtete von einer Idee Martin Bormanns, wonach Hitler für jede Briefmarke mit seinem Konterfei ein Copyright zustünde; womit man unter anderm den Ausbau des Obersalzbergs finanzierte.<sup>49</sup>

Von den zahlreichen Bildbänden Heinrich Hoffmanns, die Herz eruiert und beschrieben hat, verkaufte sich am erfolgreichsten, mit einer Auflage von über zwei Millionen, ein Band über Adolf Hitler mit *Bildern aus dem Leben des Führers* von 1936. Wie viele dieser Bände war auch dieser herausgegeben vom Cigaretten Bilderdienst in Altona von der Firma Reemtsma. In absteigender Linie folgten dann die Broschüre *Deutschland er-*

wacht. *Werden, Sieg und Kampf der NSDAP* von 1933 (über 1 Million); dann *Kampf ums Dritte Reich. Eine historische Bilderfolge* von 1933 (800 Tausend); dann, pünktlich zum Sieg über Frankreich, *Mit Hitler im Westen*, mit einem Geleitwort von Generalfeldmarschall Keitel aus dem Jahre 1940 (600 Tausend). Erst dann verzeichnet die Verkaufsliste das so überaus beliebte *Hitler wie ihn keiner kennt* von 1932, das noch Albert Speer für das bestverkaufte Hitlerbildbuch hielt.

Den bei weitem grössten Posten bildeten aber die einzelnen Fotografien, mit denen seit 1933 eine «totale Durchdringung der politischen Öffentlichkeit mit Hitlers Porträt» angestrebt und erreicht wurde.<sup>50</sup> Sowohl der gesamte Zeitschriftenmarkt im In- wie im Ausland als auch die wachsende private Gesichtsandacht verlangte nach Hoffmann-Bildern. Hausaltäre wurden freiwillig oder auf Parteipflicht errichtet, Hitlers Porträt als schönstes Weihnachtsgeschenk annonciert. Auf Geheiss von Reichsinnenminister Frick übernahm ab 1934 der öffentliche Haushalt die Kosten für die Ausstattung aller repräsentativen Amtsräume mit entsprechenden fotografischen Porträts – meist zurückgehend auf Hoffmanns Aufnahmeserie von 1937 auf der Terrasse auf dem Obersalzberg und auf Knirrs Version oder auf Willy Exners Gemälde von Hitler mit hochgeschlagenem Mantelkragen. Von diesem Bild existiert das Foto eines amerikanischen Armeefotografen von 1944, der zwei Franzosen bei der «Erschiessung» des Führerbildes zeigt.<sup>51</sup> (Abb. 31) Attentate oder Schmähungen wie diese gab es zur Zeit des NS-Regimes nicht selten; Herz bietet einen Einblick in die Prozessakten des dafür zuständigen «Sondergerichts München».<sup>52</sup>

Zu alldem kam schliesslich, nach Goebbels Etablierung als Reichspropagandaminister, der Film. Filmische Aufnahmen gab es zwar schon seit 1927 im Rahmen von Parteitagen, aber mindestens in den letzten Jahren der Weimarer Republik war der Film politisch weniger effizient als die Rede.<sup>53</sup> Anders die Wochenschau. Als «lebende Zeitung» hatte sie sich, vor allem mit der Person Kaiser Wilhelms, einen festen Platz im öffentlichen Bewusstsein erobert. Ihm folgte Hindenburg als «Star»; Hitler galt zunächst als relativ uninteressant, wenn nicht unerwünscht, da die Produktionsgesellschaften ihn erst einmal ablehnten. Erst mit Propagandaminister Goebbels änderte sich die Lage, denn Goebbels besprach schon im Mai 1933 mit Leni Riefenstahl den Plan eines eigenen Hitlerfilms.

Mit der Entdeckung und Bestallung von Leni Riefenstahl gewann die fil-



31. Nach Kriegsende fanden die Alliierten überall in den Haushalten Hitlerporträts, fotografiert oder gemalt. Hier das beliebte «Kragenbild» von Willy Exner. In seiner Eigenschaft als Leiter der jährlichen «Grossen Deutschen Kunstausstellung» im Deutschen Haus der Kunst seit 1937, erhielt Hoffmann nach eigener Auskunft jährlich zwischen 100 und 150 Hitlerporträts. Er wählte meist nur wenige aus. Sämtliche Bilder aus der NS-Zeit wurden nach 1945 von den Alliierten zerstört oder beschlagnahmt, die propagandistisch verfänglichen wurden in die USA verbracht, die übrigen stehen heute unter der Verwaltung des Deutschen Historischen Museums in Berlin.

mische Repräsentation von Partei und Parteiführer, von Bewegung und Körpern, eine bisher unbekannte ästhetische und atmosphärische Dimension. Mit unglaublichem Aufwand an Material und Geld – 170 Mitarbeiter und 130'000 Meter Film – drehte sie den Parteitagsfilm *Triumph des Willens* 1934 als eigenständige Komposition, nachdem sie noch 1933, mit *Sieg des Glaubens*, nach Meinung der Fachleute lediglich eine Kompilation aus Wochenschau und Studioaufnahmen geliefert hatte. «Das Bekenntnis zur Revision der Weltkriegsniederlage durchzieht den Film wie ein roter Faden», schreiben Doelzel und Loiperdinger in ihrer Analyse von *Triumph des Willens*.

Zusammen mit dem weltberühmten Film über die Olympiade von 1938 erzwang Riefenstahl eine Ästhetisierung der NS-Diktatur, die der Mediengesellschaft nach 1945 auf fast unheimliche Weise entgegen kam.

Riefenstahls Arbeit änderte auch die Ästhetik der Wochenschau. Verglichen mit Hoffmanns Bilderbüchern zeigte sie naturalistisch den theatralisch agierenden Hitler, den grossen Staatsmann und Führer, der alle Macht in sich vereinigte, im Vollzug der Rituale zusammen mit seiner Redemacht; ein unschätzbare Vorzug des Mediums. Freilich konnten nach einer neueren Statistik bis zum Herbst 1938 nur etwa sieben Prozent der deutschen Zuschauer (ohne Österreich und Sudetenland) überhaupt die jeweils neueste Ausgabe der Wochenschau sehen. Auch gab es nur relativ wenige Kopien für das ganze Reich – «alle vier Hersteller kamen zusammen auf etwa 400 Kopien». Erst ab Oktober 1938 wurde das Vorführen der Wochenschau zu Filmbeginn per Verordnung von sämtlichen Kinobesitzern verlangt; im Sommer 1938 hatte Hitler selber in die Gestaltung eingegriffen und übrigens moniert, «dass bei Veranstaltungen nur Aufnahmen von meiner Person gemacht werden»; viel wichtiger sei es, neue Bauten zu würdigen und das Soldatentum zu verherrlichen.<sup>54</sup>

Bildbände, die Hitler privat und als Mann aus dem Volke zeigten, kamen zwar einzeln nicht auf so hohe Auflagen wie jene, die ihn militärisch als Feldherrn und paramilitärisch als Führer präsentierten – aber in der Summe, und zumal mit den Einzelfotos zur privaten Gesichtsandacht, ergaben sie ein deutliches Übergewicht. Hitler, der einfache Mann in zahlreichen Szenen und Situationen des alltäglichen Lebens, mit Kindern und Jugendlichen, beim Bergsteigen und zuhause, mit Hund und blonden Frauen, bildete längst für sich allein eine «Nationale Porträtgalerie von unten». Die Sondernummer des *Illustrierten Beobachters* von 1936 zeigte diese Einmangalerie, die Hoffmann später als *Antlitz des Führers* reinszenieren sollte. Beide Versionen waren deutlich als Antwort auf die Karikatur des *Simplicissimus* von 1923 konzipiert: «Wie sieht Hitler aus?» Nun gab es 16 Porträts über zwei volle Seiten der *Illustrierten* verteilt (Abb. 32), und sie zeigten das Gesicht des Führers von 1916 bis 1936; eine «Galerie» weder von unten noch von oben, sondern bezeichnenderweise «von unten nach oben», entsprechend dem unerhörten Werdegang des Gefreiten, der im März 1936 die triumphale Wiederbesetzung des Rheinlandes feierte:

# Ein Antlitz-

Es handelt sich hier nicht um eine physikalisch-  
 orische oder eine ethnologische Studie. Die  
 sich nach 11 Jahren immer wieder um die  
 gleiche und 5 Jahren lang. Aufnahmen in  
 der Verkleidung des Führers zu veranlassen und seinem  
 Gesicht in möglichst verschiedenen, auch bei farbigen und  
 schillernden Hintergründen, wie ein Objekt von dem Gesicht  
 des Führers. Die Formen des Antlitzes des Führers nicht  
 ändern lassen, als ein das ganze deutsche Volk es sieht,  
 mit dem Führer. Die weiteren Formen aber zu zeigen, wie  
 sich das Gesicht in anderen Jahren und aus anderer  
 Zeit es auch sein mag, mehr als zufällige Verände-  
 rungen, die dem Antlitz des Führers seine bestmögliche  
 Gestalt und was für gewisse Eigenschaften abgeben.  
 Es hat die ein, die das ganze, das in 1939

und eben 11 Jahre vorher in den Jahren dieser  
 letzten Untersuchungen eines anderen Antlitzes vom  
 Jahre 1927. Diese in der Zeit und wiederholt ein-  
 gehalten war, es zu zeigen, wie das Gesicht  
 des Führers nach 11 Jahren wieder in die Zeit der Entstehung  
 des Antlitzes nach 11 Jahren. Die Formen des Antlitzes  
 des Führers nicht ändern lassen, als ein das ganze deutsche Volk  
 es sieht, mit dem Führer. Die weiteren Formen aber zu zeigen, wie  
 sich das Gesicht in anderen Jahren und aus anderer  
 Zeit es auch sein mag, mehr als zufällige Verände-  
 rungen, die dem Antlitz des Führers seine bestmögliche  
 Gestalt und was für gewisse Eigenschaften abgeben.  
 Es hat die ein, die das ganze, das in 1939



1916



1921



1923



1924



1929



1930



1931



1932

32. Hitlers Lieblings-Legende war die vom steilen Aufstieg des einfachen Soldaten zum Reichskanzler, zum Rächer der Deutschen. Diese Karriere gesichtlich en face abbilden wollte der *Illustrierte Beobachter* 1936, anlässlich der Wiederbesetzung des Rheinlandes. Mit der gleichbleibenden, im Text rasend kommentierten Nahaufnahme, unterschlug die Montage freilich, dass der Weg in die Herrschaft den Herrscher gerade entfernt; diesen Aspekt inszenierte erst Leni Riefenstahl in ihren Filmen.



«Wir schauen das Antlitz des Führers in seiner wunderbaren Wandlung vom Anbeginn durch die Jahre des ungeheuren Ringens um den Sieg seiner Idee bis zu seiner heutigen Form. (...) So wie aus den einfachen Grundgedanken dieses einfachen Mannes (...) und seinem unbeirrbaren Glauben und persönlichen Mut ein ganzes neues Deutsches Reich Gestalt wurde, so ist aus dem einfachen, noch fast unbeschriebenen Antlitz eines jungen Menschen das Antlitz des Führers der deutschen Nation und – so Gott will – des Friedens der europäischen Welt geworden.»<sup>55</sup>

Dass Hitler ein Mann von Verdienst sei, wurde angesichts seiner Leistungen zwischen 1933 und 1938 immer weniger bestritten, ausgenommen von seinen Gegnern, die entweder vertrieben oder ermordet oder in Konzentrationslager verbracht wurden. Folgerichtig wuchs er mit der Zeit in die «Porträtgalerie von oben» hinein, in eben die «Bildnisreihen des Ahnenstolzes», von denen Ludwig Justi gesprochen hatte. Ansätze dazu hatte es natürlich schon lange gegeben; Hitler sah sich selbst – im Schema der Evolutionskarikatur frei nach Grandville – am liebsten in der Nachfolge von Friedrich dem Grossen, Bismarck und Hindenburg (Abb. 30) und nicht zuletzt durch eigene Inszenierung als mythische Wiedergeburt Barbarossas: von der Terrasse des Obersalzbergs fiel der Blick auf eben jenen Untersberg, darin der legendäre Kaiser sich verborgen hielt, bis seine Zeit gekommen wäre: eine Suggestion, die seit Julius Langbehns dunklen Andeutungen über den kommenden «heimlichen Kaiser» im Gemütshaushalt der gebildeten Deutschen rumoren konnte. 1936 jedoch, sagt Kershaw, «war der Punkt erreicht, an dem die Hybris die Oberhand gewann.»<sup>56</sup>

#### 4. «Entartete Kunst»

Unter allen propagandistischen Besonderheiten, die das Hitlerregime erfunden hat, gehört die mentale Belagerung der Bevölkerung mit dem Doppelgesicht des «groszkleinen Mannes» zu den infamsten und wirksamsten. Schon früh hat man das Janusgesicht diagnostiziert und mit Schrecken seinen Erfolg beobachtet. Die Hitlerfigur war das Gegenteil von Falladas berühmtem «Kleinen Mann»,<sup>57</sup> der immer tiefer ins Kleinbürgertum versinkt, sie schien vielmehr den lang erhofften «heimlichen Kaiser» zu repräsentieren. Wer immer sich mit dem «kleinen Mann» identifizieren konnte, teilte dadurch das Grössen – selbst des «grossen».

#### 4. «Entartete Kunst»

Noch Thomas Mann hat in «Bruder Hitler» dieser merkwürdigen Face-to-Face-Empfindung Ausdruck verliehen, und erst recht Charlie Chaplin mit seinem Film über den *Great Dictator*, der dem kleinen Juden darin dasselbe Gesicht verleiht wie dem mörderischen Diktator. Das Gesicht des «grosskleinen» Mannes entsprach freilich auch auf gespenstische Weise den demokratischen Hoffnungen der Weimarer Verfassung. Wie einst Napoleon von den revolutionären Hoffnungen des Dritten Standes von unten nach oben getragen wurde, erhielt Hitler im Zeichen eines angeblich «sozialistischen» Gedankens Zulauf und Unterstützung. Der Aufstieg war fabulös und jedem Grössenselbst eine Verführung. Dass der einstige Männerheiminsasse, der sein Leben bis zum dreissigsten Jahr mit Nichtstun verbrachte, ein einfacher, bald auch dekoriertes Soldat werden konnte, war vielleicht noch nicht erstaunlich. Dass er zu einem der begabtesten Demagogen wurde, schon eher. Schwer verständlich war die Fähigkeit eines absoluten Einzelgängers, sich immer grössere und heftig rivalisierende Gruppen zu unterwerfen bis hin zur religiösen Anbetung. Und schliesslich fast unbegreiflich war, wie dieser Mann nun auch noch als Kanzler, als Feldherr, als Diplomat immerhin sieben Jahre, von 1933 bis zum September 1939 agieren und mit immer mehr Anerkennung und Machtfülle rechnen konnte. Und dies alles bei gleichzeitiger Wahrung des Anstrichs vom «kleinen Mann aus dem Volke», wie Hitler selbst in seinen Reden unermüdlich betonte. Die Geschichtsschreibung hat das Rätsel immer wieder gesehen und nicht gelöst. Während Joachim Fest nach wie vor das Böse in dieser Figur betont,<sup>58</sup> haben Historiker wie Ian Kershaw die Idee der «entgegenarbeitenden Bevölkerung» herausgehoben.<sup>59</sup> Tatsächlich haben ja viele Einzelstudien – über Heinrich Hoffmann (von Rudolf Herz), über Goebbels (von Felix Moeller), über die Wehrmacht (Hannes Heer, inzwischen hart kritisiert), über die Polizeibataillone (Christopher Browning), über die Dichter und Philosophen und viele andere – die Mitarbeit grosser gesellschaftlicher Gruppen und einzelner «begabter» Täter und Täterinnen aufgewiesen.

Auch die physiognomischen Rasonnements der Bildungsbürger und die professionellen Physiognomiker haben Hitler in diesem Sinne zugearbeitet, und zwar an zentraler Stelle. In Wort und (Licht-)Bild haben sie die Idee des Nationalen aus einer Sprach- in eine Gesichtskategorie übersetzt; denn auch wenn die Idee der «arischen Rasse» eigentlich keine nationale war, stand doch im völkischen Rassenkampf ausser Frage, dass es vor allem die deutsche Nation sei, die hier ihre Herrschaft antreten würde. Ob es



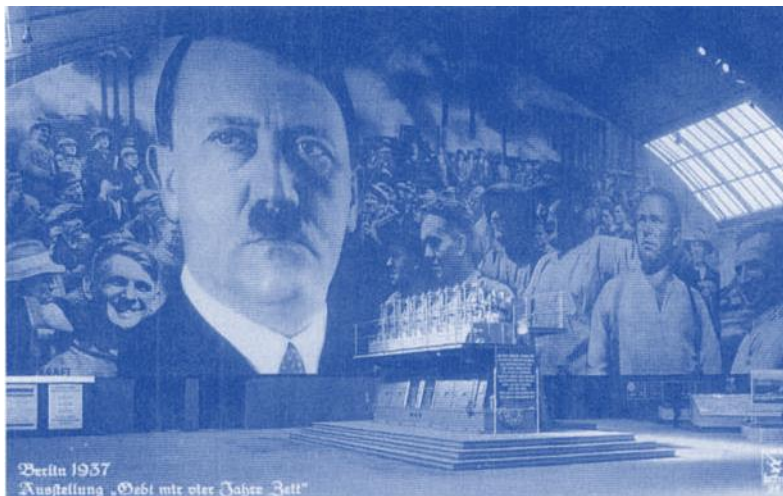
dabei um eine Ersetzung altmodischer Schuld- durch eine neue Scham-Psychologie ging, sei vorerst dahingestellt. Die Einfallstelle der fazialen Obsession, die Hitler seit 1919 schürte, indem er im Anschluss an die all-deutschen Phantasien vom Lebensraum im Osten sprach und gleichzeitig die Austreibung, wenn nicht schon Vernichtung der Juden proklamierte, diese Einfallstelle schien zunächst noch sprachlicher Natur: es war die Idee des «verlorenen Gesichts» als einem «Feld der Ehre», das die Deutschen wiedergewinnen müssten. Im Laufe der Zeit und unterstützt vom physiognomischen Furor der Gebildeten wurde deutlich, dass Hitler fern jeder metaphorischen Deutung auf buchstäbliche Einlösung und Wiederherstellung drang; dass er das Gesicht zur Landschaft und die Landschaft zum gesuchten Raum werden liess: ein Mann der Tat und nicht der Tinte, wie sein Freund Hanfstaengl formulierte; vielleicht auch wirklich nur ein phantasieloser «Eidetiker», wie man ihn jüngst geschildert hat.<sup>60</sup> Denn musste nicht der Architekt dieses Umbaus einer Sprach- in eine Gesichtsnation in erster Linie selber Physiognomiker sein?

Leni Riefenstahl hat jedenfalls in ihren unzuverlässigen Erinnerungen von einem Abend bei Hitler im August 1939 berichtet: man habe eine Wochenschau aus Moskau gesehen, darauf einmal das leinwandgrosse Bild von Stalin im Profil zu sehen gewesen sei. Hitler habe das kommentiert: «Dieser Mann hat ein gutes Gesicht – mit ihm müsste man doch verhandeln können.» Eine Woche später war der Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin unterzeichnet, und Riefenstahl fand, es sei Stalins Gesicht gewesen, das Hitler dazu bewogen habe.<sup>61</sup> Hier treffen sich, parodistisch, die beiden Linien vom Führer, der alles entscheidet und handelt, und den zuarbeitenden Verehrern. Denn wenn jemand Hitler ein «gutes Gesicht», ja das ästhetisch wirkmächtigste Gesicht überhaupt erschaffen hat, war es Riefenstahl; und wenn jemand an ein «gutes Gesicht» im Sinne eines Charakterausweises glaubte, so sie. Von Hitler selbst sind derartige Aussprüche kaum überliefert, auch wenn Goebbels noch im März 1940 ganz im Sinne Riefenstahls notiert, «der Führer hat Stalin im Film gesehen und da war er ihm gleich sympathisch. Da hat eigentlich die deutschrussische Koalition begonnen.»<sup>62</sup>

Das wiedergewonnene «deutsche Gesicht» im Wortsinn war inzwischen nicht mehr zu übersehen. Es war naturgemäss kein Selbstbild, sondern ein immer grösseres Grössenselbst-Bild. 1936, zur Reichstagswahl im März, warf ein Diaprojektor des nachts ein fast 50 Quadratmeter grosses Führer-

porträt an die Fassade des Münchner Rathauses.<sup>63</sup> Im selben Jahr veranstaltete Eberhard Hanfstaengl, damals Direktor der Nationalgalerie, anlässlich der Olympischen Spiele die Ausstellung «Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit». Es war ein letzter Versuch, die deutsche Ahnenreihe nach der Devise «Von Verdienst und Ahnenstolz» zu denken; ein Unternehmen ausdrücklich in der Nachfolge von Justis «vorbildlich aufgestellter Bildnissammlung», wie Hanfstaengl vermerkte – und ausdrücklich ohne Lichtbilder. Sämtliche Bildnisse erschienen freilich dann doch fotografiert in der Buchausgabe desselben Jahres unter dem Titel *Die grossen Deutschen im Bild*.<sup>64</sup> Ein Jahr später folgte *Das deutsche Antlitz im Spiegel der Jahrhunderte*: eine «Grosse Ausstellung der Stadt Frankfurt am Main, unter Mitwirkung des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP». Auch von Seiten der Kunstwissenschaft erschien pünktlich eine kleine Taschen-Galerie *Das deutsche Gesicht in Bildern aus acht Jahrhunderten deutscher Kunst*,<sup>65</sup> und Erna Lendvai-Dircksen zeigte *Das deutsche Gesicht des Ostens*. Im selben Jahr 1937 präsierte Hitlers Gesicht auf der von Egon Eiermann gestalteten Ausstellung «Gebt mir vier Jahre Zeit» – mit 18 Metern Höhe das grösste jemals gezeigte Format. Vom Gesichtsausdruck her ein offener Vorläufer jenes nachdenklichen Gesichts, das rund zehn Jahre später George Orwell in seinem Roman *1984* gleichsam zum Hauptdarsteller erheben sollte. (Abb. 33)

In diesem selben Jahr 1937 eröffnete Hitler aber auch zwei andere Ausstellungen in München: die berüchtigten Anordnungen von «Entarteter Kunst» und die «Grosse Deutsche Kunstausstellung» im Haus der deutschen Kunst. Letztere war eine «Leistungsschau» deutscher Kreativität, die sich von nun an jährlich wiederholen sollte und jährlich neue Hitler-Porträts verlangte. Noch gab es kaum Kriegsbilder, und noch fehlten die vielen Aktdarstellungen der späteren Jahre. Die Ausstellung enthielt rund 900 Exponate von 580 Künstlern; aber bei Lichte besehen war es eine monstrose Inszenierung des Führergesichts, das nun endlich in den heiligen Hallen der Kunst angekommen war.<sup>66</sup> In München zeigte man zahlreiche Bilder und Büsten des Führers: so von Hermann Barrenscheen (Bildnis des Führers in Öl); Hermann Hahn (Büste des Führers, Bronze), Hermann Otto Hoyer (Am Anfang war das Wort, Öl), Richard Klein (Führerbüste, Bronze), Heinrich Knirr (Drei Führerbildnisse, Öl), Hubert Lanzinger (Führerbildnis: Bannerträger, Öl), Ferdinand Liebermann (Führerbüste, Bronze),



33. Der besorgte, ja unfrohe Gesichtsausdruck Hitlers auf dem grössten, jemals von ihm gefertigten Bild (18m hoch) widerspricht dem Enthusiasmus der technologischen Ausstellung, auf der es gezeigt wurde. Ihr Titel «Gebt mir vier Jahre Zeit» stammte aus einer Rede Hitlers von 1936. Nach vier Jahren triumphaler «Wiederaufrichtung» dachte er nun nur noch an Wiederaufrüstung und an kommende Kriege. Der Fotograf dieser Aufnahme ist unbekannt.

Richard Lindmar (Der Tag von Potsdam, Öl), Karl Rickelt (Bildnis des Führers, Öl), Hans Schwegerle (Führerbüste, Bronze).

Bis auf Karl Rickelt aus Köln und Richard Lindmar aus Berlin kamen diese Maler aus München oder sonst aus Bayern. Am bekanntesten waren die Büste von Ferdinand Liebermann, schon 1936 im Katalog der Olympia-Ausstellung als Frontispiz abgebildet; ferner Lanzingers «Bannerträger» – ein Gemälde, das zwar bald wieder aus der Ausstellung entfernt, aber 1999 in der Ausstellung «Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts» erneut im Berliner Alten Museum gezeigt wurde – sowie Heinrich Knirrs Führerbildnis; angeblich das einzige Ölgemälde, für welches Hitler freiwillig Porträt gesessen haben soll.

Heinrich Hoffmann, der auf Hitlers Wunsch die Leitung der Ausstellung und die Auswahl der Einsendungen übernommen hatte, berichtet, dass jährlich etwa 100 bis 150 Hitlerporträts eingesandt wurden; dass aber nur wenige gezeigt wurden. Nach den Untersuchungen von Otto Thomae gab es in den Jahren 1937 bis 1944 insgesamt rund 31 veröffentlichte Hitlerbilder, von denen die meisten in der pompösen Zeitschrift *Die Kunst im*

#### 4. «Entartete Kunst»

*Dritten Reich* abgedruckt wurden – oder besser: erneut lichtbildlich inszeniert erschienen. Zusammen mit den etwa vierzehn weiteren Porträts, die entweder nur in der Zeitschrift oder im *Völkischen Beobachter* erschienen, und gerechnet die Möglichkeit von noch auftauchenden Abbildungen, kommt man auf etwa fünfzig veröffentlichte Hitlerporträts – in der Regel nach Vorlagen von Hoffmann gemalt oder nach freier Phantasie. Rund ein Drittel dieser Porträts wiederum waren Büsten; darunter vor allem solche von Arno Breker und Fritz Hub.<sup>67</sup>

Schon die hohe Zahl der ausgestellten Büsten und Porträtköpfe (200 allein 1937), von denen viele Hitler und andere Parteigrößen darstellten, erinnerte an eine Sonderform der Walhalla von 1842, also der ersten nationalen «hommes-de-mérite»-Galerie des 19. Jahrhunderts noch vor dem Kaiserreich. Dass dieses Muster das treibende Motiv nicht nur der folgenden Ausstellungen bis 1944, sondern eben auch der parteieigenen Kunstzeitschrift war, belegen deren Jahrgänge ab 1940. Mit sepulkralem Ingrimm baut die Zeitschrift den wachsenden Menschenverlusten das Denkmal auf; dramatisch fotografierte Plastiken beherrschten das Bild.

Physiognomisch entgegengearbeitet haben dem «Deutschen Gesicht» damals nicht nur die Biologen, Psychologen und Kriminalisten, sondern Künstler und Kunsthistoriker, Fotografen und Filmemacher, Werbefirmen und Propagandisten. Schattenhaft und im vorausseilenden Gehorsam zu den Austreibungen der Juden und schliesslich auch allen «lebensunwerten Lebens» arbeitete diese Gruppe an der Austreibung der dazugehörigen Gesichter *aus dem Bild*. Selbst ein so kultivierter Autor wie Rudolf Kassner scheute sich nicht, eine populäre *Physiognomik* (1932) für gebildete Stände zu schreiben, ohne jüdische Gesichter, doch mit der klaren Botschaft: innen ist aussen.

In ihren Erinnerungen berichtet Margret Boveri vom Verlust eines van Gogh aus dem Städel noch im Dezember 1937.<sup>68</sup> Ernst Benkard, Kunsthistoriker und Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung*, verriet, dass die Nationalsozialisten das «Portrait Dr. Gachet» aus dem Museum entfernt hätten. Ohne auf den Diebstahl einzugehen, schrieb daraufhin sein Kollege Benno Reifenberg eine Glosse über diesen «Dr. Gachet»:

«Alle Linien und Farben führen zu dem Gesicht. In einer unbegreiflichen Verwandlung entsteht dort aus rostroten und hellgrünen Tönen das Antlitz eines Menschen, der die Sonne nicht gemieden hat, in dessen Zü-

gen aber der Geist Schatten ingrüb, und die Haut spannte. Die Augen schauen geradeaus, über den Maler hinweg, und weiter. Sie herrschen über alle Bewegung, die das Bild erregt. Diese beiden Augen sind tief und zugleich durchsichtig wie ein See; von ihnen geht die Ruhe eines noblen Menschen aus.»

Zum Ende seines Textes zitierte Reifenberg van Gogh nach einem Brief, darin der Maler seinem jüdischen Arzt den «schmerzlichen Ausdruck unserer Zeit» zuschrieb. «Genau dieser Ausdruck ist durch die Achtung und die gebietende Kraft des Malers aufbewahrt worden, und aus den Schmerzen von einst können die Nachfahren Linderung auch für die eigene Wirrnis finden.» Reifenberg wurde für seine Glosse ins Propagandaministerium zitiert, später verhaftet. Die Beschwörung des Gesichts im Bilde, der Appell an die mimische Einfühlung und vor allem die Anspielung auf das Leiden der – jüdischen – Nachfahren hatten ihre Wirkung getan. Erst als Ernst Benkard seinen Verrat gestand, kam Reifenberg wieder frei.

Dass und wie verhängnisvoll die Vertreibung des ausdrucksvollen Gesichts aus dem Bilde auch die Idee der metaphorischen Kompetenz angriff, gehört in die von Joachim Fest beobachtete «haarsträubend buchstäbliche Konsequenz» nazistischen Denkens. Als Max Picard im selben Jahr 1937 sein Buch über *Die Grenzen der Physiognomik* veröffentlichte, um eben diese Kompetenz aus religiöser Sicht zurückzugewinnen, war es zu spät, war die Aktion «Entartete Kunst» im vollen Gang.

Peter-Klaus Schuster hat die Linien nachgezeichnet, die zu dieser berüchtigten Kampagne gegen 110 Künstler mit rund 600 Werken geführt haben, von denen ein Grossteil der Menschengestalt, einzeln oder in Gruppen, gewidmet war.<sup>69</sup> Nicht erst Paul Schultze-Naumburg hat krankphysiognomische Kriterien auf die Menschengestalt in der Kunst angewandt. Das Schema von «krank» und «gesund» gab es seit der Romantik. Doch was als Kunstdiskussion begann, erhielt durch die «Entartungs»-Kriterien naturalistischen Denkens eine weitaus breitere Basis. Es konnte, ja musste der Eindruck entstehen, dass es kunsteigene Massstäbe, eine symbolische Eigenwelt, womöglich an Sprache zurückgebunden, überhaupt nicht gebe. Nicht zuletzt die Fotografie hatte den Sinn fürs Symbolische geschwächt, hingegen den Bedarf an dokumentarischer Gewissheit gefördert. Die eigenständige Symbolik der Kunst, die Ikonographie, verschwand und wurde durch die Erb-Ikonistik – das Gesicht als Erbinformationsträger –

#### 4. «Entartete Kunst»

verdrängt. Das Porträt des rassereinen Menschen funktionierte als Passfoto und der Pass als Ahnenpass. Wolfgang Willrich, Maler und Schriftsteller und der eigentliche Initiator der Ausstellung mit seinem Buch *Säuberung des Kunststempels* (1937), konnte als Inbegriff solcher Rassen-Kunstmalerie gelten. Seiner Bildermappe mit Gesichtern von SS-Leuten attestierte Himmler persönlich, «dass dieses nordische Blut, das diese Gesichter geformt und geprägt hat, dem ganzen deutschen Volk eigen» sei, und dass «das ewige Gesicht germanisch-deutschen Blutes» als das der Ahnen auch in Zukunft erhalten und vermehrt werden müsse.<sup>70</sup> Tatsächlich gibt es aus dem Jahr 1933 ein Foto von Hitler unter jungen SS-Leuten, auf dem er diesen fast martialisch ähnlich sieht. (Abb. 34) Kritik an diesem Naturalismus wurde erschwert durch die ständige, schon seit der Jahrhundertwende geübte Berufung auf griechische Körperschönheit, auf die Ästhetik des Nackten;<sup>71</sup> eine blank darwinistische Reduktion ästhetischen Denkens, denn wie sollte je noch ein alter, ein kranker, ein gezeichneter Körper, ein weinender oder lachender oder auch nur lächelnder Mensch, ungetadelt im Blickfeld der Kunst erscheinen?

Hitlers programmatischer Ausschluss der Kunst aus der lebendigen gesellschaftlichen Entwicklung hat sich in der von ihm geförderten Kunst bitter gerächt. Sie zeigt auf niedrigstem Niveau die Herrschaft der Gestalt über die Mimik, den Sieg der Ferne über die Nähe, den Triumph der – angeblich natürlichen – Schamlosigkeit über die Scham. Weniges könnte das «gespaltene Bewusstsein», das Hans Dieter Schäfer<sup>72</sup> dem Dritten Reich attestiert hat, besser belegen, als das Nebeneinander dieser beiden Kunstausstellungen, von denen die eine dem Leben, dem Markt, dem Ausdruck, dem Spiel und dem Experiment zugewandt war und die andere in genrehaften Auftrags-Posen erstarrte, wenn nicht überhaupt in den Rätselfen des Führergesichts endete.

Der Gedanke, ein Motiv der Austreibung «Entarteter Kunst» aus der deutschen Lebenswelt könne die Austreibung der nahgesellschaftlichen, mimischen, schampsychologisch funktionierenden Verhältnisse gewesen sein, liegt nahe. Das einst «verlorene Gesicht» der Deutschen, inzwischen scheinbar vor aller Welt wiedergewonnen, war ein Muskel-, aber kein Mienspiel und nicht für den Blickwechsel mit einem Gegenüber gedacht. Anders als die physiognomische Ahnenreihe der Deutschen in den Gemälden alter Meister, die ja immer und mit höchster Feinheit mimische Valeurs inszenieren, wollte das deutsche Gesicht der Gegenwart, das Subjekt des Rassismus, pure Gestalt sein, «gewahrtes Gesicht». Nicht zufällig war



34. Hitler bei einer NS-Führungsschule, betont als «primus inter pares», erster unter Gleichen. Die bekannte und viel verspottete Handhaltung scheint für diese Umgebung wie geschaffen: der rechte Arm immer bereit zum Führergruss. Dass Hitler mit dieser Geste sich praktisch immer selber grüßte, gehört zu den unfreiwillig komischen Aspekten der Inszenierung.

schon der eigentliche Erfinder des Gestaltbegriffs im 19. Jahrhundert, Christian von Ehrenfels, ein eingefleischter Eugeniker. Einfühlung und Abstraktion zerfielen in disparate Akte. Nur in wenigen Fällen trat das Konfliktfeld zutage, wie etwa bei einem der wenigen differenzierten Physiognomikern der Zeit, dem einstigen Husserlschüler Ludwig Ferdinand Clauss. Noch 1925 hatte er den nordischen Menschen typisierend als «Leistungsmenschen» skizziert, sich dann aber mehr und mehr, zusammen mit seiner jüdischen Frau, dem «einfühlenden Verstehen» verschrieben, also eher dem Gegenteil von Gestaltsicht. «Mit der Gestalt des Leistungsmenschen eröffnen wir die Reihe der Gestalten, deren Stile (Gestaltgesetze) wir als vererbbar, als blutlich bedingt und somit als Rassenstil begreifen.» So schrieb er noch in der 17. Auflage von 1941 und warnte doch zugleich eindringlich vor dem Aberglauben, mit den Worten «Leistungsmensch» oder «nordisch» seien moralische Größen gemeint.<sup>73</sup> Aber die

Warnungen waren vergebens, und der immanente Widerspruch war unaufhebbar. Würden im synchronen Zusammenleben die Menschen einander nach vererbaren «Gestaltgesetzen» betrachten, müsste die diachrone Perspektive die synchrone zerstören. Statt einander in mimischer Gegenwärtigkeit zu erleben, würde man in den Eltern nur noch die Kinder sehen und umgekehrt in den Kindern nur noch nach Eltern, Grosseltern und unerwünschten Gästen in der Ahnenreihe suchen.<sup>74</sup> Die dogmatisch behauptete «Alleinwertigkeit des nordischen Menschen» mit blondem Haar und blauem Auge hatte auch unter Ariern Folgen. Es entstand, schreibt Clauss, «in ehrlichen deutschen Menschen, die in den Bann dieses selben Glaubenssatzes gerieten, ein zehrendes Verzagen am eigenen Wert, weil sie solche Merkmale beim Blick in den Spiegel vermissten. Es wird berichtet, dass einzelne Verzweifelte den Freitod wählten.»<sup>75</sup> Vom Tod der nichtnordischen Verzweifelten war freilich nicht die Rede.<sup>76</sup>

Hitlers Janusgesicht, das keinem dieser erbgesetzlichen Axiome entsprach, weder im Profil noch en face, weder von Gestalt noch Farbe, spiegelte vielmehr das double bind. Während Baldur von Schirach im «Antlitz des Führers» das grosse Gemeinschaftserlebnis feierte, schilderte der georgische Schriftsteller Grigol Robakidse ebenso hymnisch dessen «Ferngesicht»:

«Ich sehe ihn auf den zahlreichen Bildern, er sieht aber fast auf jedem Bild anders aus. Man könnte meinen, sein innerer Blick entfliehe dem Objektiv: ein untrügliches Kennmal des ‚Ferngesichts‘ (...).

Ich sehe ihn ab und zu in der Wochenschau. Hier offenbart sein Gesicht sich unmittelbarer und sprechender. Der Film von der Hochzeitsfeier des Generalfeldmarschalls Göring zeigt ihn beinahe symbolhaft. Er steht hier allen nah, besonders dem gefeierten Ehepaar – und doch, er scheint zugleich anderswo zu sein, er ist unnahbar. Man hat das Gefühl, als sei bei dem Feste ein Fremdling erschienen, der jedoch sofort allen vertraut ward. Die Mitkämpfer und Freunde, die ihm nahestehen, müssen in seiner Nähe diese ‚Ferne‘ am schärfsten spüren.»<sup>77</sup>

Über Hitlers Doppel-, ja «Mehrgesichtigkeit» (Speer) bestand schon zu seinen Lebzeiten kein Zweifel. Politisch offenbarte sie sich als unerhörte Charakterlosigkeit in Worten und Taten, physiognomisch als schnell wechselndes Mienenspiel. Der französische Botschafter von 1931 bis 1938, André François-Poncet notierte in seinen Memoiren:



«Ich persönlich kannte an ihm drei Gesichter, die drei Aspekten seiner Natur entsprachen: Das erste war von tiefer Blässe und zeigte verschwommene Züge, eine trübe Gesichtsfarbe. Ausdruckslose, ein wenig vorstehende Augen, die traumverloren blickten, gaben ihm etwas Abwesendes, Fernes: ein undurchsichtiges Gesicht, beunruhigend wie das eines Mediums oder eines Nachtwandlers.

Das zweite war angeregt, von lebhafter Farbe, leidenschaftlich bewegt. Die Nasenflügel bebten, die Augen schossen Blitze, Heftigkeit lag darin, Wille zur Macht, Auflehnung gegen jeden Zwang, Hass für den Gegner, zynische Verwegenheit, wilde Energie, bereit über alles hinwegzusehen: ein Gesicht, von Sturm und Drang gezeichnet, das Gesicht eines Rasenden.

Das dritte war das eines alltäglichen Menschen, der naiv, bäuerlich, plump, gewöhnlich, leicht zu ergötzen ist, der in lautes Lachen ausbricht und sich dabei auf die Schenkel schlägt: ein Gesicht, wie man ihm häufig begegnet, ohne bestimmten Ausdruck, eines jener tausend und abertausend Gesichter, wie man sie auf der weiten Erde findet.

Wenn man mit Hitler sprach, erlebte man manchmal nacheinander diese drei Gesichter.»<sup>78</sup>

Das Ferngesicht, das Nahgesicht, das Durchschnittsgesicht: hier ist nicht wirklich von Mimik die Rede, sondern von Einstellungen. Es sind keine Posen, eher schon Mentalitäts-Gestalten. Wollte man eine psychoanalytische Deutung wagen, man käme vielleicht auf den Begriff der Spaltung, oder besser auf den klassischen Aufbau des psychischen Apparats, wie ihn Freud beschrieben hat: das Ich, das Es und das Über-Ich treten abwechselnd in Erscheinung. Ist es Erscheinung oder Projektion? Viele Augenzeugen berichten von zweierlei Mentalitäten: die brutale des Massenredners und die zivilisierte des musischen, später auch staatsmännisch routinierten Mannes. Die Triangulierung ist seltener.

Wo es nicht ausdrücklich um den bannenden Blick der nahsichtigen Fotografie ging, neigte die bildliche Repräsentation eher zum «Ferngesicht». Sowohl die Filme der Leni Riefenstahl als auch viele Wochenschauen als auch die offizielleren Fotos von Heinrich Hoffmann zeigen Hitler meist untersichtig, mit unbewegter Miene, abgesehen von den Momenten der Rede und wenn er für Hoffmann mit steiler Falte zwischen den Brauen und gegen glühendem Face-to-Face-Blick posierte. Mit Beginn des Krieges, je

öfter Hitler in Uniform erschien, verschwanden Gesicht und Augen mehr oder minder unter der Schirmmütze. Keines der Medien konnte den flammenden Blick übermitteln, der im persönlichen Umgang so charismatisch gewirkt haben muss; ja schon die vielgerühmte und -gefürchtete Bläue der Augen konnte von der Schwarzweiss-Technik nicht wiedergegeben werden. Gewiss sieht man ihn häufig mit verbissener Miene oder erschöpft. Aber nur wenige bekannte Fotografien und Filmausschnitte suggerieren wirklich ein mimisches Nahverhältnis zu einer andern Person; selbst nicht im Umgang mit Geh Raubal. Höchst selten gelangte ein Foto mit einem lächelnden oder lachenden Hitler in Umlauf, und wenn, dann womöglich in entgleister Form, so ein Foto von Hitler neben Hindenburg im Auto, mit einem wahrhaft widerlich feisten, verschlagenen Grinsen. (Abb. 35) Zutreffender hat man an einigen Aufnahmen und Filmausschnitten ein «plötzliches Wegrutschen von Mienenspiel und Haltung» gefunden,<sup>79</sup> also statt mimischer Kontaktaufnahme mimische Entgleisung, das bewegte Gegenstück zu mimischer Erstarrung.

Dies alles sind freilich Befunde, die sich auf das bekannte lichtbildliche Material sowie auf Augenzeugenberichte stützen. Wieviel hier noch zutage kommt, und wieviel davon wirklich als Korrektiv wirken könnte, sei dahingestellt. Dass Hitler durchaus charmant und locker wirken konnte, wird ebenso autoptisch bezeugt wie von privaten Filmaufnahmen bestätigt,<sup>80</sup> ist aber als Feststellung ebenso banal wie die graphologischen Versuche, die Hitler eine sogenannte «Fadenbindung» in der Handschrift attestieren, um damit seine Verlogenheit, oder aber sprunghafte Wechsel der Druckverhältnisse im Schriftbild, um seinen Jähzorn zu erweisen.<sup>81</sup> Die physiognomisch wirklich interessante Koordination von Hitlers Handschrift und Gang ist übrigens offenbar niemals gutachterlich erfasst worden. Dabei liefert das frühe Gutachten des Graphologen Wenzel von 1924 einige Hinweise, wenn dort die «mit ganz unnatürlichen Spitzen & Ecken versehene Bildung der m & n» moniert wird.<sup>82</sup> So etwa wirkt Hitlers Gang in Film und Wochenschau unverkennbar marionettenhaft, ebenso energisch wie verklemmt, vor allem bei Repräsentationen und beim Treppensteigen. Chaplin brauchte das später nur nachzuahmen. Doch für die von dieser Physiognomie erdachten und durchgeführten Handlungen ist all dies letztlich irrelevant. Auch andere Menschen können verkrampft laufen und schreiben, ohne zum Mörder zu werden. Hitlers Gesicht besagte nichts ausser bei gegebener Situation Brutalität und Fanatismus, Gleichgültigkeit und Geistesabwesenheit, Freude und Triumph oder eben Erschöpfung und Krankheit.



35. Bilder vom entspannten Hitler hat Heinrich Hoffmann in dem überaus beliebten Sammelband *Hitler wie ihn keiner kennt* (1932) veröffentlicht. Sie zeigen ihn aber, wenn nicht alleine in der Natur, meist nur in Gesellschaft von Tieren oder Kindern oder Bewunderern. Eine Aufnahme mit freundlichen mimischen Valeurs im Umgang mit einer andern Person scheint nicht zu existieren. Hier sieht man Hitler im Mai 1933 neben Hindenburg mit einem feisten verschlagenen Grinsen. Er hat die Schlacht gewonnen.

## 5. Über das Selbstbild

Der Fetisch der (nordischen) Gestalt, aus der schliesslich blanke «Erbinformation» wird, verneinte nicht nur die schampsychologische, mimisch agierende Nahgesellschaft. Er beschädigte auch den Nahsinn der Kunst. So künstlerisch das Verfahren auch sein mag, Figuren auf Grund zu präsentieren wie etwa die Silhouette, so beschränkt ist es doch auch. Es verdrängt die Möglichkeiten des Selbstbildes en face. Hier hat die Kunstauffassung der NS-Zeit einen blinden Fleck. Unter den 600 Objekten der Ausstellung «Entartete Kunst» sind nur neun Selbstbildnisse verzeichnet. Gegen die Annahme, dass man eben die verfemten Künstler nicht prominent habe zeigen wollen, spricht die Tatsache, dass auch in der «Grossen Deutschen Kunstausstellung» nur neun Selbstbildnisse hingen. Gemessen an der Prominenz des Selbstbildes in den herrschenden Kunstrichtungen, vor allem

im Expressionismus, muss das überraschen. Aber warum sollte ein Maler, dessen Körperbau womöglich keinem arischen Standard entspricht, ein Selbstbild vorlegen? Schon Hans EK. Günther hatte in seinem Buch über *Rasse und Stil* (1924) eine Übereinstimmung zwischen dem Körperbau des Künstlers und seinen Figuren verlangt; erst recht Schultze-Naumburg drang auf eine derartige Konformität, auch wenn er in *Kunst und Rasse* von den kritisierten modernen Malern kein Körperbild vorlegte, sondern die von ihnen gemalten Figuren mit Fotos aus der Krankenphysiognomik verglich. Vielleicht fürchtete er Widersprüche der Theorie. Der Kurzschluss zwischen Rassen- und Selbstporträt hat vor allem letzteres nachhaltig ruiniert; der Gedanke, dem Künstler solle immer die eigene Rasse im Bild entgegenstarren, bedeutete eine massive Verwerfung der schweigenden Implikation des Selbstbildes, aus einem irgendwie existentiell besorgten Selbstgespräch zu stammen.

Merkwürdigerweise passte diese Verwerfung aber durchaus zur zeitgenössischen Expansion der neuen Medien Film und Fotografie. Auch diese waren dem Selbstporträt nicht günstig. Fotografische Selbstbildnisse bilden damals noch eine Ausnahme,<sup>83</sup> und der Film ist schon von seiner Machart her nicht selbstbildfähig. Regisseure arbeiten mit Schauspielern und nicht mit sich alleine. Dasselbe gilt für die zeitgenössische Mode der Totenmaskenbilder; auch hier beherrscht die Idee des Fremdbildes die Technik, denn niemand kann sich selber tot eine Maske abnehmen. Wie um seinen Ausflug in dieses Gebiet des absoluten «Nichtselbstbildes» zu kompensieren, hat sich Ernst Benkard ein Jahr später in die Kunst des Selbstbildnisses bis 1800 vertieft (1927) und die grosse Arbeit von Fritz Ried von 1931 zum selben Thema angeregt.

Wohin sich das Selbstbild in der NS-Poetik verformte, deutet schon 1937 ein Gemäldegedicht von Josef Weinheber an, nach eigener Meinung «grösster lyrischer Dichter deutscher Sprache».<sup>84</sup> Nichts lag ihm näher als das Bedichten von Albrecht Dürers Selbstbildnis in der Alten Pinakothek: eine Christus-Ikone, hier nun als Summe von völkischen Klischees verwandelt in gespenstische Gestalt: «Als meines Volkes gültige Gestalt, für alle da, so hab ich mich gemalt. Euch völlig zugewandt ist mein Gesicht. Wend't ihr euch ab von ihm, so seid ihr nicht.»<sup>85</sup>

Ganz ähnlich demonstriert der parteitreue Kunstschriftsteller Hans Wühr in seiner Kolumne über «Das deutsche Antlitz in der Kunst» 1939 an den Selbstbildnissen des Albrecht Altdorfer die Austreibung der Idee aus dem

Bild. Als lyrisches Ich, schreibt er hier, habe Altdorfer sich auf den «unermesslichen Weltinnenraum der Landschaft» bezogen – ein Widerspruch in sich, denn Landschaft ist nicht unermesslich – und das Gesicht als Landschaft verstanden.

«Daher sucht man vergebens nach einem klaren, entscheidenden Selbstbildnis des Malers. Sein Selbstbildnis ist überall; in jedem Antlitz all der landschaftsverlorenen Menschen seiner Bilder ist ein Zug von seinem Antlitz verspielt, verträumt und mehr in der Art eines lyrischen Gleichnisses als wortgetreu. Der deutsche Landschaftsmaler ist seinem romantischen Wesen nach zumeist ein Lyriker, besonders Altdorfer, der wie jeder Lyriker Ichgefühl und Landschaft so innig vermennt, dass man in jeder seiner Landschaften sein Selbstbildnis als Gleichnis oder sogar wörtlich zu entdecken meint.»

«Als Gleichnis oder sogar wörtlich» – nur das letztere ist natürlich gemeint und wird wenige Zeilen später noch einmal vom Wortfeld her erläutert. Denn wo Landschaft als innere Ambition des Selbstbildes gilt, fällt das «zweite Gesicht» mit dem ersten, dem physischen zusammen – übrigens kaum anders als im Expressionismus konzipiert, nun aber auf die deutschen Gauen zu beziehen:

«Das stille, versunkene Antlitz des frommen Wanderers und sein mildes inneres Traumgesicht sind so sichtbarlich und deutlich aufeinander bezogen, dass der Betrachter ergriffen die ursprüngliche Gemeinsamkeit der Bedeutungen ‚Gesicht‘ als Antlitz und ‚Gesicht‘ als Traumgesicht erfährt.»<sup>86</sup>

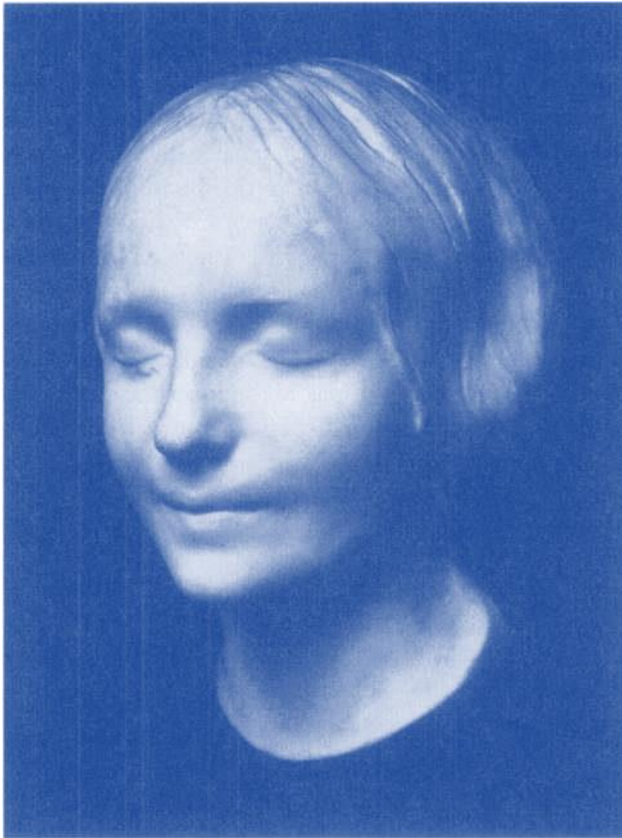
Dies war womöglich als Antwort auf Hubert Schrade gemünzt, der ja zwei Jahre zuvor die beiden Begriffe gerade nicht für identisch gehalten hatte.

Wohin die Idee des Selbstbildes in der NS-Ästhetik tendierte, zeigte die Entwicklung der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*, wie sie ab 1939 hiess. Aufsätze und Illustrationen zum Selbstporträt von Bildhauern häuften sich nun und löschten den Anteil des lyrischen Ich am Selbstentwurf mehr und mehr. Sich selbst wie ein Bildhauer zu modellieren bedeutete in einem wieder völlig wörtlichen Sinn, sich selbst «am Leitfaden des Leibes» zu disziplinieren, nicht etwa, mit sich selbst ins womöglich problematische Gespräch zu kommen.

Alle drei Techniken: der Film, die Fotografie, die Bildhauerei einschliesslich der Gipsmaske – zu schweigen von der Architektur –, standen der NS-Ästhetik näher als die traditionelle Malerei. Denn auch wenn Ernst Benkards Galerie von Totengesichtern den Eindruck feiner Gemälde erweckt, ist doch der Gipsabguss ein lange verwendetes Instrument der Anthropometrie, das nun mittels der Fotografie einigermassen bildfähig gemacht wird. Freilich hat man sich in der ersten Jahrhunderthälfte nicht fotografisch reproduzierte Totenmasken ins Zimmer gehängt, sondern eben eine Replik der Maske selber. Der Kult der schönen «Inconnue de la Seine», (Abb. 36) die Maske jener jungen Frau, die sich um 1880 angeblich in die Seine gestürzt hatte, war kein Kult um das Medium Fotografie, sondern um eine Maske, der noch das warme Leben einer unglücklichen Liebe anzuhaften schien. Die gesteigerte Fremdwahrnehmung von «Gestalten» hatte also damals kein ikonisches Gegenstück für die Selbstwahrnehmung; im Gegenteil, je mehr das deutsche Gesicht als Gattungsgesicht in Erscheinung trat, desto weniger wusste es, wie schrecklich es inzwischen aussah.

Von Hitler, dem verhinderten Maler, ist ausser einer winzigen, womöglich apokryphen Karikatur, kein Selbstbildnis bekannt. (Abb. 37) Mehr als die Bilder, die es von ihm gab, liebte er angeblich die Aufnahmen seiner Stimme – also das Gegenteil eines Selbstgesprächs.<sup>87</sup> Ein solches Selbstgespräch hat Heinrich Mann 1939 im Pariser Exil erfunden – eine der merkwürdigsten Satiren auf Hitlers Physiognomie, die sich denken lässt, ein fazialer Schockversuch, den Peter von Matt aus der Versenkung geholt hat. Überschriften ist sie «Die Rede»:

«Es muss ein herrliches Gefühl sein, wenn schon um acht Uhr früh sämtliche Militärkapellen die schönste Musik anheben, weil ich um ein Uhr reden will. Ein anderer würde darüber den Faden verlieren, anders ich. Denn ich habe keinen zu verlieren. Ich mache einfach mein Führergesicht, es ist böse, hat aber auch wieder etwas Ulkiges, das entwapfnet. Ich mache ganz ganz böse Augen, die unartigen Kinder sollen sich vor Schreck verunreinigen. Pallenberg konnte das. Ich klebe mir übrigens die aufgeworfene Nase grossen Formates, wie er sie als braver Soldat Schweijk trug. Ich ziehe die Winkel meines Mundes so tief herunter, dass er mit dem Doppelkinn zusammen im Kreis verläuft. Hierdurch entsteht eine viel zu grosse Oberlippe, die ich mit einem Gewächs ausfülle;



36. Die Maske der «Inconnue de la Seine» gehörte zu den beliebtesten Totenmasken der Jahrhundertwende.

es sieht wie eine Maus aus, kann aber nicht laufen. Schöner wäre noch, es sässe mal hier mal dort. Drohende Züge, die gleichzeitig komisch sind, haben nun die sonderbare Wirkung, dass ich aussehe, als hätte ich vor mir selber Angst. So blicke ich als das gelungene Schreckgespenst meiner selbst in die Welt, die erstens dies bemerkt. Ausserdem verweilt sie bei dem künstlerischen Einschlag meines Wesens. Ich rühme mich einer Anordnung meiner Haare, wie nur verkrachte Malermeister sie fertigbringen, lockere Strähnen in der Stirn, und auf dem Gipfel des Hauptes eine Fülle. Menschen der Macht, die nichts weiter sind, haben Kahlköpfe. Ich bin ein Genie.»<sup>88</sup>



37. Diese Zeichnung («Selbstbild als gescheiterter Vabanque-Spieler») hat Henry Picker in seinen Protokollen der «Tischgespräche» im Führerhauptquartier von 1941-42 veröffentlicht. Karl Staubers Gemälde vom vorwärts stürmenden Standartenführer zeigt die offizielle Version.



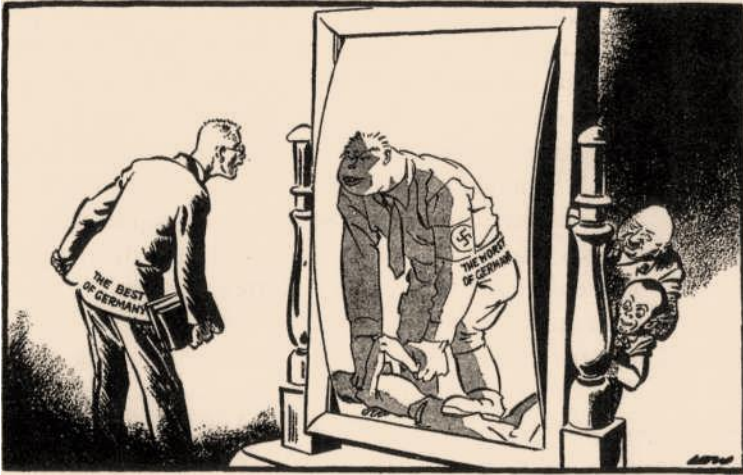
Es war nicht Heinrich Manns erste Satire auf Hitler. Schon 1933 hatte er in der Kampfschrift *Der Hass* flammende Aufrufe gegen das neue Regime mit sarkastischen Dialogen zwischen Hindenburg und Hitler präsentiert. Hier nun schlägt er eine völlig andere Richtung ein. Er versetzt Hitler mitten in die zeitgenössische, von diesem teils bekämpfte, teils ausgenutzte Medienwelt; er zwingt ihn, der schon seit 1936 mit niemandem mehr reden kann ausser mit der Vorsehung, in ein entlarvendes Gespräch mit seiner Umgebung. Da ist einmal der jüdische Schauspieler Pallenberg, dessen Darstellung des Soldaten Schwejk von 1928 ihm doch so gut gefallen hat, dass er ihn imitiert. Schliesslich ist er ja selber auch ein guter Schauspieler, und die Sache des Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, die Jaroslav Hasek beschreibt, ist so genau das Gegenteil von dem, was er selber erlebt hat, dass es schon wieder Spass macht, den kleinen Mann «von unten», der gegen Krieg opponiert, zu imitieren.

Dann ist da die Sache mit dem Mund, den man vor dem Spiegel zurechtziehen kann: es ist die berühmte Szene aus Fritz Langs Film über den Mörder «M» von 1931. Auch der Schauspieler des Mörders Beckert, Peter Lorre, ist Jude; in der besagten Szene vollführt er vor dem Spiegel eine kriminalphysiognomische Geste, indem er die Mundwinkel herunterzieht, denn eine bestimmte Art heruntergezogener Mundwinkel bedeutet kriminelle oder pathologische Veranlagung. Aber der Mörder Beckert hat keine solchen verräterischen Mundwinkel, er sieht aus wie jedermann und muss daher mit ganz andern Methoden gefangen werden.

Dann die Sache mit dem Haar – das hat nun der arische Hanns Johst, Präsident der Reichsschrifttumskammer, 1935 so wunderbar an Hitlers Haupt beschrieben, Staubers Gemälde vom wild nach vorne blickenden Adolf Hitler vorwegnehmend. (Abb. 37)

«Da ist das Haar. Weder Bild noch Plastik brachte bisher dessen Eigensinn und Eigenwilligkeit zum Ausdruck. Eichendorffsche Heiterkeit sträubt sich gegen jede Doktrin. Weder Stahlhelm noch Mütze, weder Kamm noch Bürste vermöchte zu bändigen, was offen Wind und Wetter gehört. Wie Wolken wirft es bald Schatten über das Gesicht, bald öffnet es die Gesichtszüge durch seinen Schein.»<sup>89</sup>

Und schliesslich, summa summarum, die Gesamtvorstellung des genialen Künstlers – die doch zuletzt kein anderer als Thomas Mann ihm bescheinigt hat, im Essay *Bruder Hitler* aus diesem Jahr, eben jetzt 1939. Hat nicht



38. «Himmel is that me?» – Karikatur von David Low, dem schärfsten Kritiker Hitlers mit Zeichenstift.

auch Thomas Mann vom Eichendorffschen Taugenichts gesprochen, genau wie Johst? Es muss doch etwas dran sein.

So oder ähnlich könnte man Heinrich Manns Text lesen: höhnisch motiviert vom Essay des Bruders, auf engstem Raum versammelnd die völlig widersprüchlichen Ambitionen des kleinen, antimilitaristischen Soldaten unter jüdischer Regie, mit abwechselnd aufgesetztem Führer- und Mördergesicht, und all dies im – verschwiegenen – Namen Eichendorffs. Noch tiefer könnte man das Porträt im Bruderzwist des Hauses Mann verankern, wollte man an die *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 erinnern, die dem Taugenichts ein ganzes Kapitel widmen und deutsche Einfalt für das Wesen der Nation halten, für ihre «Gotteskindschaft». Vieles in diesem frühen Text des Bruders Thomas weist auf die Gegnerschaft von «entarteter» und «gesunder» Kunst aus dem Geist von Langbehn's «Rembrandtdeutschen». Bei Bruder Heinrich wird daraus das Idol eines redlichen «kleinen Mannes», der mit den Gesetzen der Natur auf spinsterhafte Weise, wie der dritte und jüngste Bruder im Märchen, kooperiert. Noch die Anthologie des hochgeschätzten Essayisten und Literaturkenners Josef Hofmiller von 1924, die unter dem Titel *Das deutsche Angesicht* Texte versammelt statt Bilder, huldigt dem deutschen Märchengeist dieser Tradition.

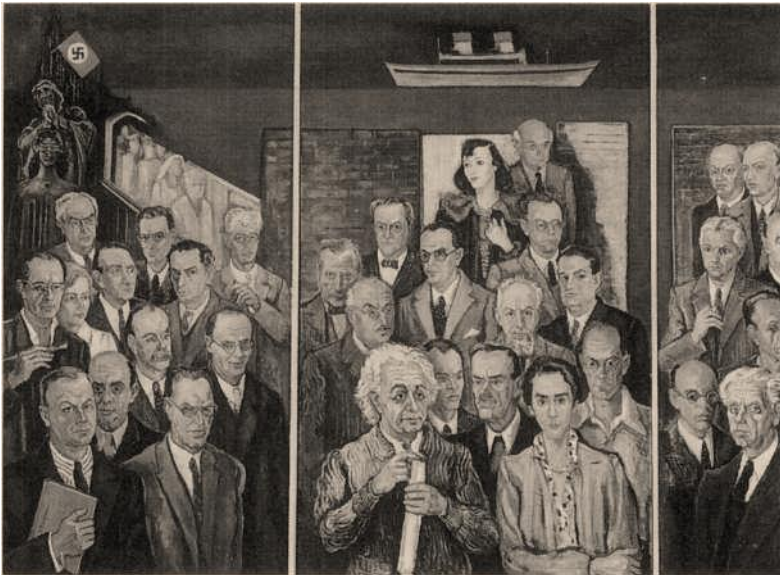
Heinrich Manns Satire öffnet den Blick auf die Kehrseite des angehimelten deutschen Gesichts und auf die Unterwelt der Physiognomik. Sie wurde in den Jahren der Hitlerherrschaft um so dramatischer und unheimlicher, je schöner das «Deutsche Angesicht» in seinen Deklarationen zwischen 1929 und 1939 werden wollte. Denn nicht anders als in Sigmund Freuds Vorstellung vom psychischen Apparat teilt sich der physiognomische Wahrnehmungsapparat in eine Tag- und eine Nachtseite, in bewusste und unbewusste Körperbilder. Schon die antiken Traumbücher zeigen Körper und Gesicht als im Traum masslos entstellt, zerstückelt und mit gefährlicher Bedeutung beladen. Die Szene hat vor allem Oscar Wilde in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* modelliert; das schöne Angesicht des Tages und des Lebens wird von den bösen Wünschen und Taten hinterücks entstellt. Es ist die Szene aus Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – einer der aufdringlichsten Parabeln der Weimarer Zeit, 1919 verfilmt von Robert Wiene. Siegfried Kracauer hat ihr in seiner Filmgeschichte unter dem Titel *Von Caligari zu Hitler* geradezu ein Deutungsmonopol für die deutsche Mentalität dieser Jahre zugeschrieben, eine Tendenz zur Spaltung in eine rationale und eine irrsinnige deutsche Persona ganz nach dem Schema, das Freud schon um die Jahrhundertwende mit seiner *Traumdeutung* (1900) als Konflikt zwischen bewussten und zensierten unbewussten Strebungen analysiert hatte. Das berühmte Motto der *Traumdeutung* «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo» (kann ich schon nicht die Oberwelt bezwingen, will ich die Unterwelt aufrühren) könnte als Motto über den ohnmächtigen Darstellungen des Bösen stehen, das Deutsche wie Ausländer im lebenden Hitler erkannten. So ohnmächtig die gegnerische Propaganda auch bleiben musste, so sprechend konnte sie doch werden.

## Schreckbilder 1939-1945

### 1. «Hitlerfresse». Karikatur und Satire

Alles, was Hitler zwischen 1933 und 1938 den Deutschen an «Gesicht» wiedergewonnen hatte, also alles an territorialen Rückeroberungen und nationalem Selbstbewusstsein, verlor er in den Jahren danach. Schon der Gefreite von 1919 hatte sich in unerhörter ideologischer Fixierung auf ein Weltkriegs-Szenarium eingeschworen, wenn er zum Kampf gegen Bolschewismus und Kapitalismus aufrief und damit die beiden Hauptsorgen der damaligen deutschen Eliten nachredete. Bolschewismus hiess Kampf gegen oder besser: um den Osten, Kapitalismus bedeutete Kampf gegen Westen, wobei letzterer weit eher von der Idee der Revanche beherrscht war als von territorialen Visionen. Was beide Aggressionsziele zusammenhielt, waren wenigstens für den oberflächlichen Blick Begriff und Idee vom «Juden». Die Propaganda des österreichischen Lehrers Schönerer, wonach man dem Volk einen möglichst klar konturierten einzigen Gegner anbieten müsse, kein Feindbild, sondern eine «Feindgestalt», wiedererkennbar in jeglicher Variante, trat erschreckend in Kraft. Seit 1933 flohen die Juden aus Deutschland, die Kommunisten, die wissenschaftliche und die künstlerische Avantgarde. (Abb. 39) Der Widerstand der Emigranten formierte sich in den Fluchtorten Paris, Prag, London und in den USA. Es war zunächst und notgedrungen vor allem ein symbolischer Widerstand, in Wort und Bild.

Die satirische Propaganda folgte freilich eigenen Gesetzen. Schon ab 1923 gegen Hitler und seine völkischen Anhänger gerichtet, steigerte sie sich in Deutschland parallel zu deren Wahlerfolgen: in Plakaten und Zeitschriften besonders der Brüder Heartfield und Herzfelde, im *Simplicissimus* (hier am häufigsten, da bereits ab 1923), in *der Pleite*, *der Arbeiter Illustrierten Zeitung*, dem *Kladderadatsch*, dem *Wahren Jakob*, den *Fliegenden Blättern* und vielen anderen. Viele dieser Zeitschriften wurden ab 1933 gleichgeschaltet oder taten dies freiwillig wie etwa der *Simplicissimus*, der schon zu Hitlers Geburtstag von 1932 eine NS-konforme Nationale Porträtgalerie lieferte, indem er den Ankauf eines teuren van Gogh kommentierte. (Abb. 40) Mit welcher Raffinesse man die Ergebung einleitete, zeigt erst



59. Eine makabre Walhalla, eine vom Terror erzwungene Porträtgalerie für Männer und Frauen «von Verdienst» auf dem Weg ins Exil, hat Arthur Kaufmann in seinem Triptychon 1938 gestaltet. Zwischen Hakenkreuz und Freiheitsstatue, halb schon in einem Bunker eingemauert, halb auf dem Schiff, versammelt sich die Elite des Geistes, viele mit Büchern oder Schriften in der Hand.

näheres Hinschauen. Denn eben den hier böse kommentierten Ankauf hatte kein anderer als Max Liebermann in einer schneidenden Polemik getadelt, Justis Ankaufspraxis für wahnsinnig erklärt.<sup>1</sup> Andere Zeitschriften verlegten ihren Sitz ins Ausland und kämpften dort weiter, wie die *AIZ*. Zum Zentrum dieses Widerstandes wurde Prag. 1934 gab es eine eigene Ausstellung mit Werken von Heartfield (allein 35 Bilder), Grosz, Thomas Theodor Heine, Erich Godel und vielen anderen. Aber die Satire als Kampfmittel einer Minderheit gegen eine Mehrheit unter dem adorierten Führer blieb ohnmächtig; weitaus ohnmächtiger jedenfalls als die systematische, jahrhundertalte Verteufelung der jüdischen Physiognomie, ab 1933 Sache der offiziellen Propaganda des Deutschen Reiches und der akademischen Rassenlehre in Schulen und Universitäten.

Als 1933/34 der Chef der Auslandspresseabteilung Ernst Hanfstaengl, Hitlers langjähriger Freund Putzi, seine zwei Sammelbände mit Karikaturen aus aller Welt vorstellte – *Tat gegen Tinte* –, verriet schon das Tableau



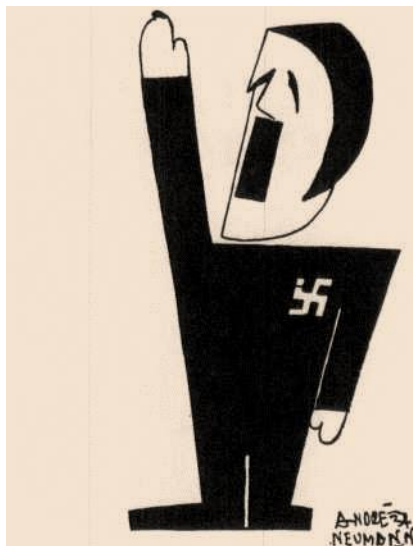
40. Ebenso makaber wie Kaufmanns Gemälde hier die Karikatur des *Simplicissimus* vom 17. April 1932 auf die Idee einer nationalen Porträtgalerie der verhungerten Künstlere-lite. Die Maler, die sich hier buchstäblich aufhängen, wurden damals freilich von keinem andern als Max Liebermann verteidigt.

der Bilder deren politische Schwäche; ein Kasperletheater weit eher denn Waffe eines ernstzunehmenden Gegners. (Abb. 41) Das Buch spiegelte die relative Distanz, ja herablassende Neugier des Auslandes an der lächerlichen Figur des Führers. Memoiren wie die von Dorothy Thompson, der Frau von Sinclair Lewis, drückten aus, was viele dachten oder auch schrieben. In ihrem Erinnerungsbuch *I Saw Hitler!* von 1932 – weswegen sie allerdings unmittelbar nach der Machtergreifung Deutschland verlassen musste – schildert sie ein Interview im Hotel Kaiserhof:

«Als ich schliesslich Adolf Hitlers Salon im Hotel Kaiserhof betrat, war ich überzeugt, dem zukünftigen Diktator Deutschlands zu begegnen.



Hitler



41. Die hier versammelten Karikaturen stammen sämtlich aus Ernst Hanfstaengls Buch *Tat gegen Tinte. Hitler in der Karikatur der Welt* von 1933/34. Sie wirken allesamt harmlos, zeigen aber, wie satirisch ergiebig Hitlers Gesicht und Gestalt überall wirkte.





Adolf Hitler



M. Hitler

Nach etwas weniger als fünfzig Sekunden war ich absolut sicher, dass dies nicht der Fall sein konnte.

Genau diese Zeit brauchte es, um die erschreckende Bedeutungslosigkeit des Mannes zu erkennen, der die Welt so sehr in Neugier versetzt hat. Er ist formlos, beinahe gesichtslos, ein Mann, dessen Antlitz eine Karikatur ist, ein Mann, dessen Körperbau wie aus Knorpel erscheint, ohne Knochen. Er ist inkonsequent und zungenfertig, unausgeglichen, unsicher. Er ist der exakte Prototyp des kleinen Mannes.»<sup>2</sup>

Auch Martha Dodd, Tochter des amerikanischen Botschafters, trifft Hitler im Kaiserhof und zeigt sich in der persönlichen Begegnung wenig abgestossen, fast gerührt, wenn sie seine fahlblauen Augen sieht und ihn unbeholfen, doch irgendwie charmant im Umgang mit Frauen erlebt.<sup>3</sup> William Shirer, der unbestechliche amerikanische Journalist, notiert 1934, er könne nichts Aufregendes in Hitlers Gesicht finden, er sei vielmehr froh, dass dieser nicht theatralisch posiere wie Mussolini mit vorgestrecktem Kinn und zurückgeworfenem Haupt, der seinen Augen einen gläsernen Ausdruck zu geben versuche. Gleichwohl, schrieb Shirer, «ist etwas Glasiges in seinen Augen, dem stärksten Teil seines Gesichts.»<sup>4</sup>

Nicht alle Angelsachsen sahen Hitler so harmlos. Der Karikaturist David Low (Abb. 38) führte einen regelrechten Feldzug mit seinen Zeichnungen. Doch sind Engländer wie Amerikaner dann wieder mit Chaplins Film *The Great Dictator* (Der grosse Diktator) wie gebannt von der Ähnlichkeit der beiden Erscheinungen, die im selben Jahr und im selben April geboren wurden. Eine Ähnlichkeit, die zu abergläubischer Verharmlosung verführen konnte. Zu Hitlers 50. Geburtstag schreibt Harold Nicolson, der schon von Chaplins Filmvorhaben weiss, «so unterschiedlich der Aufstieg von



Chaplin und Hitler auch verlaufen und so verschieden ihre Reputation auch ist, sie haben eines gemeinsam: ihr Erfolg ruht auf ihrem Verständnis für den ‚kleinen Mann‘ aus dem unteren Mittelstand (...).»<sup>5</sup> Geradezu physische Entwarnung gibt ein Artikel der *Times* ebenfalls zum 50. Geburtstag: «In den sechs Jahren seit seinem Machtantritt hat sich Herr Hitler physisch wahrscheinlich weniger verändert als die meisten Männer zwischen dem 44. und dem 50. Lebensjahr. Die Linien in seinem Gesicht haben sich nur leicht vertieft. Er hat vielleicht 25 Pfund zugenommen und an Umfang vielleicht vier Inches, aber das ist viel weniger als bei einigen seiner Leutnants.» Noch 1943, zum 54. Geburtstag der beiden, veröffentlicht die *New York Times* einen fast liebevollen Cartoon, der freilich über die höchst unterschiedliche Rolle der beiden Männer in der Weltgeschichte keinen Zweifel lässt.<sup>6</sup> (Abb. 42)

An der problematischen Grenze zur Verharmlosung stand auch der berühmte Film von Ernst Lubitsch *To Be or Not To Be* (Sein oder Nichtsein) von 1942. Entlarvung durch Lächerlichmachung reichte nicht hin; war aber angesichts von mehr als 150 Anti-Nazifilmen der USA auch nur ein weiterer Versuch, mit den traditionellen Mitteln der komödiantischen Satire zu arbeiten statt mit gezielter Propaganda. Eher aus deren Perspektive hielt die Walt Disney Corporation im selben Jahr 1942 einen Kinderfilm über «Der Führer's Face» für machbar, in dem Donald Duck von SS-Schergen zur Arbeit in einer Bombenfabrik gezwungen wird. Das Lied: «In Der Führers Face there is the Master Race» begleitet ihn am Fliessband, wo er ständig dem Führergesicht im Porträt salutieren muss, bis zur grossen Explosion, aus der er aber dann doch schliesslich glücklich wie aus einem Alptraum erwachen und weinend die Freiheitsstatue umarmen kann.<sup>7</sup>

Fast galante Züge trug streckenweise die Satire in Frankreich. In der illustrierten Wochenzeitung *Marianne* erschienen in den Jahren 1932 bis 1939 sorgfältig überlegte, meist mit Motiven der Kunstgeschichte spielende Fotomontagen von unbekannter Herkunft und Anzahl; man hat bisher etwa 35 gefunden. Offensichtlich angeregt von John Heartfield, zeigten die Bilder der *Marianne* Hitler etwa im Umfeld von Wagner (Hitler und Winifred Wagner als Tristan und Isolde 1933) oder, Ende der dreissiger Jahre, Hitler einmontiert in Gemälde wie «Sinnbild der Sünde» von Franz Stuck, mit einer Schlange auf der nackten Brust und lasziv wie das Vorbild.<sup>8</sup> (Abb. 42)

Im Inland herrschte ein anderes satirisches Klima. Hitlers physische Erscheinung hat fast jeder aus seiner Umgebung kommentiert, wenn auch anfangs nicht so plastisch wie der Historiker Karl Alexander von Müller,

der ihn 1924 auch vor Gericht beschrieb. Mit der Zeit entstand eine regelrecht verbalsatirische Tradition und Dramaturgie des fazialen Schocks, die an Schärfe alle Bilder weit übertreffen konnte. Günter Scholdt hat solche Zitate einmal nach Art eines «Composite Portrait» zusammengesetzt:

«Ein Porträt, erstellt aus dem Durchschnitt entsprechender Äusserungen, ergäbe einen Mann von folgendem Aussehen: schwarze, ins Gesicht fallende Schmachlocke über einem pomadig gescheitelten Schädel mit ach, sowenig Hinterkopf, und einem wulstigen, reichlich plumpen oder gar dummen Ohr, ein widerlicher Mund mit langen blassen Lippen und Schnurrbartbürste – garstig moustache, kommt wie schwarzer Schmutz aus Nase gelaufen – amorphe, höckrige, fleischige gemeine, ja obszöne Nase, ausserdem Schrumpfhändchen. Hinzu kommen maskenhaft leere Mausaugen, deren vielgerühmter Bannstrahl sich allenfalls als Hundeblick aus einer bleichen gedunsenen Visage heraus entpuppt.»<sup>9</sup>

Invektiven wie diese stammen wie der Grossteil der antisemitischen Karikaturen, aus der physiognomischen Obsession des 19. Jahrhunderts und seiner Erbschaft. Jedes einzelne Attribut dieser Collage liesse sich vermutlich in den Tagebüchern der Brüder Goncourt, im Werk Balzacs, in den Werken von Oscar Wilde und den nicht selten gehässigen Tagebüchern von Virginia Woolf finden, vor allem aber in den Karikaturen dieses Jahrhunderts; von Hogarths Erben wie Grandville bis zu Felicien Rops und Paul Weber. Nicht, oder nicht nur, weil diese europäische Gesellschaft so besonders gehässig wäre, sondern weil die Karikatur in Wort und Bild das älteste Spielfeld der Physiognomik ist; folglich auch mit deren Aufstieg Karriere macht. Ernst Gombrich hat die Geschichte der Karikatur in diesem Sinne bis zu den berühmten «Grotesken Köpfen» des Leonardo zurückverfolgt.

Eine Gesellschaft, die physische Auslese zum Programm erhebt, muss mit einer Mikrodidaktik der Ausstossung arbeiten, die jedes einzelne Mitglied unter Beobachtung stellt und jeden einzelnen angeborenen physischen Zug an ihm billigt oder missbilligt. Arthur Schopenhauer hat die physiognomischen Züchtungsvorstellungen seiner Gesellschaft prägnant und handbuchartig formuliert: eine Frau mit Stubsnase und schmalem Becken hat keine Chancen zur Fortpflanzung. Die Herkunft dieser Ideologie ist erst im Gefolge des Dritten Reiches wirklich namentlich genannt worden. Von Peter Weingart stammt der Verweis auf die Tierzucht – und in

The man who tried to kill laughter

1. Baby Adolf Schickelgruber-Hitler, born Braunau, Austria. (20. April, 1889)

2. "I want to be an Artist!", shouts Adolf hysterically, at seven.

3. Young Adolf is rejected by the Vienna Academy, as unskilled. (1908)

4. Adolf is in Munich. He is 29 and a bad housepainter (1913)

5. Having failed at everything else, Adolf decides to become a politician. (1919)

6. Dreams of Worldconquest. Publishes Vol.I of 'Mein Kampf' written in Prison. (1925)

7. Becomes Chancellor. Burning of the Reichstag. (ag. Boeser & Synagogues) (1933)

8. Attacks Poland: starts Worldwar. Whole series of unprovoked attacks follow. (1939)

9. Hitler: Greatest Horror in History.

The man who made the world laugh

1. Baby Charlie Spencer Chaplin, born London, England (16 April, 1889)

2. "I am an Artist!", Charlie is on the Stage at seven.

3. Young Charlie is touring the Music Halls with great success. (1908)

4. Charlie goes to Hollywood. He is 24 and already famous. (1913)

5. Charlie is established. He has his own Film Company (1919)

6. He conquers the world with his 'Gold Rush' (1925)

7. Producer of 'City Lights' (1928) he plans 'Modern Times' (1935)

8. Makes war on Hitler (as he makes The Great Dictator) (1940)

9. Chaplin: Greatest Fun in Films.

42. Der physiognomische Zufall hat Hitler und Chaplin nicht nur im selben Jahr und Monat zur Welt kommen lassen – April 1889 –, sondern auch beiden eine Weltrolle zugewiesen. Auch wenn nach 1945 die Meinung geäußert wurde, Hitler hätte zur Macht nicht kommen können, hätte man mehl' Chaplinfilme gesehen, hat die entfernte Ähnlichkeit beider Erscheinungen mehr geschadet als genutzt.

Hitler war das ungeeignete Objekt einer liebevollen oder künstlerischen Satire. Auch die Fotomontagen der französischen Zeitschrift *Marianne* verfehlen ihr Ziel. Sie zeigen Hitler mehr interessant als gefährlich.



der Tat stammt die obsessive Befassung mit der «Lehre vom Exterieur» von dort. Vor allem die Pferdezucht aus englischer Tradition hat seit Mitte des 17. Jahrhunderts den Blick des wohlhabenden Gentleman für physische Wohlgestalt geschult und den Begriff der Rasse im Kult des «racing» mit populärem und keineswegs humanem Inhalt gefüllt. Dass die Physiognomik, die ausdrücklich von nackten Körpern spricht und keine Wissenschaft der Mode ist, seit Ende des 17. Jahrhunderts so reüssieren konnte, wie sie es tat, ist unter anderm auch eine Folge jener «Lehre vom Exterieur», die dem nackten Körper von Tieren gewidmet ist.<sup>10</sup> Nackte Körper nach Leistung und Charakter evaluieren musste jeder, der auf dem Markt ein Tier kaufen wollte, gleichviel ob es um einzelne Pferde ging oder um ganze Herden zum Zwecke der Zucht oder um Rinder oder Schweine.

Es hat also seinen guten Sinn, dass keine physiognomische Tradition der Karikatur nähersteht als der Tiervergleich. Die *Physiognomischen Studien* des Dänen Sophus Schack werden Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Bestseller,<sup>11</sup> gestützt und begleitet von Darwins Forschungen zum Ausdruck der Gemütsbewegungen beim Menschen und bei den Tieren. Seine volksverhetzende Sprengkraft gewann dieser Ideenkomplex in der antisemitischen Karikatur, im dämonischen Bild von den Ratten, die den bürgerlichen Boden unterlaufen, vorgezeigt in den Propagandafilmen der Ufa.

Wer die physischen Invektiven gegen Hitler vor diesem Hintergrund liest, wird sie anders konnotieren denn nur als Ausdruck von visuellem

Hass auf eine hässliche Person. In diesen Hass mischt sich vielmehr von Anfang an Enttäuschung; Enttäuschung darüber, dass hier jemand «Führer» sein oder werden will, der weder einem traditionellen «Herrscherbildnis» entspricht noch nach der neuerdings etablierten physischen Rangordnung an der Spitze stehen dürfte. In diesem Sinne hat schon 1931 Herbert Blank alias Weigand von Miltenberg in seinem Buch *Adolf Hitler Wilhelm III.* konstatiert: «Die Züge seines Gesichts, in dem als erschreckender Mittelpunkt unter der Nase die schwarze Fliege steht, sind alle weich und rund. Oftmals gemütlich-väterlich. (...) Wer ihn beobachtet, ist bereits nach fünf Minuten überzeugt, dass es mit der nordischen Herrenrasse, die er züchten will, noch lange Wege hat.»<sup>12</sup> Geradezu verzweifelt über die widersprüchlichen physischen Botschaften von Erscheinung und Gebaren erlebt Klaus Mann Hitler 1932 aus nächster Nähe beim Tortenessen:

«Da sass er, umgeben von ein paar bevorzugten Spiessgesellen, und liess sich seine Erdbeertörtchen schmecken. (...) Ich esse selbst recht gerne süsses Zeug; aber der Anblick seiner halb infantilen, halb raubtierhaften Gefrässigkeit verschlug mir den Appetit. (...) Zwei Fragen waren es vor allem, die mich beschäftigten, während dieser dreissig Minuten unheimlicher Nachbarschaft: Erstens, worin lag das Geheimnis seiner Wirkung, seiner Faszination? Und zweitens, an wen erinnerte er mich, wem sah er ähnlich? Ohne Frage, er glich einem Mann, den ich nicht persönlich kannte, aber dessen Porträt ich oft gesehen hatte. Wer war es nur? Nicht Charlie Chaplin. Beileibe nicht! Chaplin hat das Schnurrbärtchen. Aber doch nicht die Nase, die fleischige, gemeine, ja obszöne Nase, die mich sofort als das garstigste und am meisten charakteristische Detail der Hitlerschen Physiognomie beeindruckt hatte. Chaplin hat Charme, Anmut, Geist, Intensität – Eigenschaften, von denen bei meinem schlagrahmschmatzenden Nachbarn durchaus nichts zu bemerken war. Dieser erschien vielmehr von höchst unedler Substanz und Beschaffenheit, ein bösartiger Spiesser mit hysterisch getrübttem Blick in der bleich gedunsenen Visage. Nichts, was auf Grösse oder auch nur Begabung schliessen liesse!»<sup>13</sup>

Nicht Chaplin, so entscheidet Mann wenige Zeilen später, sondern der Kindermörder Haarmann sieht Hitler angeblich ähnlich, der «homosexuelle Blaubart». Eine der zeitgenössischen Quellen über Hitlers angebliche, aber nie erwiesene Homosexualität liegt hier; Klaus Manns Autobiographie *Der*

*Wendepunkt* erschien bereits 1942 auf amerikanisch und erst 1952 auf deutsch.

Nicht einmal die negative Prominenz eines Massenmörders mochte der ostpreussische Gutsbesitzer Friedrich Reck-Mallezewen Hitler zugestehen. In seinem hasserfüllten Tagebuch notierte er:

«11. August 1936: Letzthin in Seebruck sah ich Herrn Hitler, bewacht von seinen vorausfahrenden Scharfschützen, beschirmt von den Panzerwänden seines Autos, langsam vorübergleiten: versulzt, verschlackt, ein teigiges Mondgesicht, in dem wie Rosinen zwei melancholische Jettaugen stecken. So traurig, so über die Massen unbedeutend, so tief missraten, dass noch vor dreissig Jahren, in den trübsten Zeiten des Wilheimismus, dieses Antlitz schon aus physiognomischen Gründen unmöglich gewesen wäre und, auf einem Ministersessel, sofort die Gehorsamsverweigerung (...) nicht der Vortragenden Räte, nein selbst die des Portiers und der Reinemachfrauen zur Folge gehabt hätte.

9. September 1937: oh, es war der Gipfel der Schmach, dass es nicht einmal der körperlich schöne und geistig funkelnde Antichrist der Legende, dass es vielmehr nur eine arme Exkrementalvisage, in jedem Zoll so etwas wie ein Mittelstandsantichrist war (...).

April 1939: Am nächsten Tag vor der Reichskanzlei, eingepfercht in die Menge, bedrängt von Tubaton und Paukenkrach der aufmarschierten Truppen, sehe ich diese Feier, höre ich dieses Gebrüll, sehe ich diese verzückten Gesichter der Weiber, sehe ich auch ihn, dem diese Begeisterung gilt. Da also, in der tief in die Stirn gezogenen Mütze, einem silbergestickten Strassenbahnschaffner nicht unähnlich, die Hände wie gewöhnlich vor dem Bauch, steht er, der Herrlichste von allen. Durchs Glas beobachte ich dieses Gesicht. Alles bebt dort von ungesunden Fettpolstern, alles hängt, alles ist erschlaft und ohne Anatomie – versulzt, verschlackt, krank. Kein Strahlen, kein Funkeln und Leuchten eines Gottgesandten (...) dafür im Gesicht das Stigma der sexuellen Insuffizienz, der Groll des Halbmannes, der seinen Grimm über seinen Zustand im Brutalisieren anderer abreagiert.»<sup>14</sup>

«Nicht einmal der körperlich schöne und geistig funkelnde Antichrist» – das ist die Enttäuschung einer alt-aristokratischen, immer schon züchterisch eingestellten geschöpflichen Wahrnehmung; das ist aber auch die Enttäuschung über das Fehlen von «Wallensteins Antlitz», dieser Ikone der

homofazialen Führer-Faszination. Von dieser Enttäuschung ist auch schon Konrad Heiden, Hitlers erster Biograph, wie besessen. In seinem grossen Porträt aus dem Jahre 1936 heisst es:

«Es gibt keine Bilder von Hitler. Keine Photographie erfasst dieses Doppelwesen, das ewig zwischen seinen beiden Polen hin- und herzuckt. Was es gibt, sind Zustandsaufnahmen des Rohstoffes Hitler. Er ist nie er selbst; er ist in jedem Augenblick eine Lüge von sich selbst; darum ist jedes Bild falsch. Die Platte hält nur die äussere Erscheinung fest, und diese Erscheinung ist nun einmal eine minderwertige Hülle. Das Gesicht ein ausdrucksloser Untergrund, auf den mit spärlichen Mitteln eine rohe Maske aufgetragen ist. Es lässt sich nicht bestreiten, dass an dieser Maske Haarsträhne und Schnurrbartbürste das Ausdrucksvollste sind; die von Bewunderern gerühmte Kraft des Auges wirkt auf nüchterne Beobachter wie ein gieriges Stechen ohne jenen Schimmer von Anmut, der den Blick erst zwingend macht; ein Blick, der mehr verjagt als fesselt.»<sup>15</sup>

Bei dieser exzessiven Wut auf die Oberfläche blieb es natürlich nicht; es gab tieferreichende zeitgenössische Versionen. Die eine hält sich nicht beim Gesicht auf, sondern illustriert Handlung, wie etwa Bertolt Brecht in seinem Stück über Arturo Ui; die andere stellt den Diktator in seinen sozialen Kontext. Hitler als Kriegstreiber wird schon vor (Abb.43) aber erst recht nach 1933 im In- wie im Ausland gezeichnet, so von John Heartfield in der bekannten Montage zum Gemälde von Franz Stuck «Der Krieg» von 1933, und so in *The Nation* vom 5. April desselben Jahres: Hitler als Sensenmann (Abb.43). Wirklich politischen Erfolg hatte die Fotomontage von Erwin Blumenfeld, der in seinen Erinnerungen zur «Hitlerfresse» (Abb. 44) berichtet, dass dieses Bild 1942 «millionfach als amerikanisches Flugblatt über Deutschland abgeworfen» worden sei.<sup>16</sup> Auch hier hatte wieder Heartfield vorgearbeitet mit seinem Buchumschlag zu *Italien in Ketten* (1928): «Das Gesicht des Faschismus» zeigt Mussolini; halb Schädel, halb noch fleischig erkennbar. Ähnlich, mit Hitlers Konterfei als Totenschädel, arbeitete später der amerikanische Geheimdienst: eine Briefmarke mit der kaum erkenntlichen Aufschrift «Futsches Reich» wurde 1943 in Deutschland eingeschleust. (Abb. 44)

Die andere satirische Front mühte sich mit dem «grosskleinen Mann» ab. Wieder hat Heartfield mit seiner Fotomontage «Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben» (1932), mit dem Motto



43. Bild oben: «Siegfried Hitler» von George Grosz 1923;  
Bild unten: Karikatur aus *The Nation* vom 5. April 1933.







Erwin Blumenfeld  
«Hitlerfresse» 1933

44. Nur der Totenschädel konnte schliesslich das treibende Motiv des Diktators symbolisieren. Die nebenstehende Briefmarke schleuste der amerikanische Geheimdienst in Deutschland ein (1943).



«Millionen stehen hinter mir», eine der zündendsten Versionen geliefert. Wer Hitler als «kleinen Mann» gross fand, sah sich durch Identifikation selber erhöht. Selbstbewusstere Beobachter wie Dorothy Thompson oder hasserfüllte wie Heinrich und Klaus Mann sahen die erwartete Grösse gerade durch den physischen Nobody widerlegt; George Orwell formulierte 1940 etwas raffinierter, aber auch naiver: «(Hitler) wäre imstande, eine Maus zu töten und uns glauben zu machen, dass er einen Drachen erledigt hat.»<sup>17</sup> Diese Parodie traf einen Kern, wenn man das Märchenmotiv dahinter ernst nahm. Im Märchen würde der Held umgekehrt den Drachen erlegen und von der Maus reden. So gab es im schönen deutschen Selbstbild seit langem den Topos des kleinen Mannes, dem Grossartiges gelingt – der Topos des jüngsten Bruders aus dem Märchen, der Topos des gesegneten Taugenichts, den Thomas Mann schon 1918 in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* ins deutschnationale Gespräch geworfen hatte, mit schlagendem Erfolg. Eine verwandte Bezugsfigur wurde der Hauptmann von Köpenick, jener Schuster Wilhelm Voigt, dem Carl Zuckmayer 1930 ein Erfolgsstück widmete, nachdem Fritz Kortner ihn auf die Idee gebracht hatte. Auch die romanhafte Voigt-Biographie des deutschnationalen Autors Wilhelm Schäfer aus demselben Jahr 1930 erzielte erstaunliche Auflagen. War es die Satire auf deutschen Uniformglauben oder eher das Loblied auf einen erfolgreichen Taugenichts? Ob Hitler die Geschichte des Hauptmanns kannte, weiss man offenbar nicht; aber es ist wahrscheinlich. Merkwürdig mutet jedenfalls die Antwort an, die er als Gefreiter gab, als man ihn zum Unteroffizier befördern wollte: «Ich bitte davon abzusehen, ich habe ohne Tressen mehr Autorität als mit Tressen.»

Ein Bühnenverwandter dieses kleingrossen Mannes jedenfalls war der «brave Soldat Schweijk», den Heinrich Mann in seiner Satire auf Hitlers Selbstgespräch als Rolle von Max Pallenberg, dem jüdischen Schauspieler, erwähnt.<sup>18</sup> Auch Heinrich Manns Satire hatte ein Vorbild. 1934 schrieb der österreichische Schriftsteller Anton Kuh einen Nachruf auf Max Pallenberg, der im selben Jahr tödlich verunglückt war. Kuh beschrieb ausgerechnet Hitler als nun verpasste Lebensrolle des Akteurs:

«Ein eigener österreichischer Eigensinn (...) trieb ihn immer wieder zu dem einen Darstellungsobjekt: dem kleinen Mann. Sein kleiner Mann, in der Lueger-Zeit geboren, später gross und zum Schluss grössenwahnsinnig geworden, spricht nie reines Deutsch.

Er ist, von der Maske bis zur Rede, Abklatsch, Quatsch, Mischmasch. Seine Nase sieht aus wie aus sämtlichen Blutbestandteilen gepantscht, die je einen altösterreichischen Hausbesorger zum deutschen Mann formten. Er ist aus Aktenpapier ausgekrochen, spricht Aktenpapier. (...)

Er hat uns eines Abends verraten, wie er ihn spielen würde, er hat seine Auffassung von dieser Rolle in einen einzigen, vielbedeutenden Satz zusammengedrängt, in den Ausspruch:

*Er sieht aus wie ein Heiratsschwindler.*

Nur ein Maskengenie konnte diesen Satz sprechen. Nur einer, der sich keine andere Maske vorbinden konnte als die, welche er zuvor einem andern aus dem Gesicht gerissen hatte.»<sup>19</sup>

Kuhs Satire ist nicht an sich überwältigend. Sie nimmt aber im Bild des Heiratsschwinders die jedem argwöhnischen Beobachter auffällige *Kooperation* zwischen Hitler und den Deutschen auf, die verfängliche Liebesgeschichte. Noch 1946 zitierte Max Picard in seiner Abrechnung mit «Hitlers Gesicht» dieses Bild vom Heiratsschwindler, freilich nur, um es zu widerlegen.<sup>20</sup> Es war, wie die meisten Karikaturen, ein zu schwaches Bild gegen die Realität. Ohne Verankerung in einem propagandistischen Apparat war die Satire von begrenzter Wirkung.

## 2. Die Stimme des Bösen. Charlie Chaplin und Theodor Haecker

Zu Beginn der dreissiger Jahre gab es für den Topos des grosskleinen Mannes aber noch ein ganz anderes Vorbild. 1931 besuchte Charlie Chaplin Berlin, mit umwerfendem Erfolg. Nach Mitteilung von Chaplins Sohn wurden nach dieser Reise – nach 1933 – Chaplinfilme in Deutschland verboten – nicht nur, weil man Chaplin für einen Juden hielt, was er nach eigener Auskunft nicht war, sondern auch, weil man, besonders wegen Chaplins Schnurrbart, für Hitler einen Gesichtsverlust fürchtete. Daraufhin soll Chaplin die Idee zu seiner Hitlersatire gefasst haben. *The Great Dictator* entstand 1938/39, wurde aber erst 1940 uraufgeführt. Die Aufspaltung des grossen und des kleinen Mannes auf die Figuren des Diktators Hynkel und den kleinen jüdischen Friseur hat viele Chaplinanhänger enttäuscht. Rudolf Arnheim und Klaus Mann sprachen dem Film jede satirische Stärke ab; wer ihn lobte, wie Eisenstein, wollte den Regisseur vielleicht trösten.

## 2. Die Stimme des Bösen

Chaplin selber meinte später, dass er den Film gewiss anders gestaltet hätte, hätte er gewusst, was zu diesem Zeitpunkt schon über die Judenverfolgungen bekannt war. Auffällig bleibt, dass Siegfried Kracauer in zwei Büchern zur Theorie des Films diesen nicht einmal erwähnt – obgleich doch das Thema der schizophrenen Spaltung das Kernstück von Kracauers Filmgeschichte *Von Caligari zu Hitler* (1947) werden sollte. Die eigentlich filmische Antwort auf Chaplin gab 1943 der inzwischen emigrierte Fritz Kortner. In *The Strange Death of Adolf Hitler* – der Titel wiederum eine Anspielung auf Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – geht es um einen kleinen Wiener Städtischen Angestellten, der eines Tages vor Freunden Hitler imitiert und dafür von der Gestapo zur Strafe zu einem kosmetischen Chirurgen verschleppt wird. Als er erwacht, hat er Hitlers Gesicht. Man verlangt von ihm, Hitlers Double zu spielen. Es kommt, wie zu fürchten: seine eigene Frau erschiesst ihn, weil sie ihn nicht wiedererkennt, und der Plan, den Diktator zu ermorden, scheitert. Nicht wie bei Chaplin der grosse, sondern der unfreiwillig nach dessen Bilde geformte kleine Mann geht unter. Wer sich, mit anderen Worten, in den kleinen Mann Hitler einfühlt, und sei es nur über die physische Erscheinung, erliegt einem tödlichen Irrtum.

Unabhängig von der Eleganz und herzerreissenden Komik vieler Szenen, unabhängig aber auch von der visuellen Satire, liefert Chaplins Film aber doch eine entscheidende und tiefsinnige Deutung des Hitlerismus. Es ist die Deutung über den Ton, über die Stimme. Für Chaplin war *The Great Dictator* der erste Tonfilm, nach langer Weigerung, sich in diesem Medium zu bewegen. Für die Hitlerreden erfand er eine eigene Sprache, ein hässliches Kauderwelsch, von dem sich die normalsprachlichen Reden des kleinen jüdischen Friseurs, der am Ende in Hynkels Rolle schlüpft, wie eine Erlösung abheben. Der Film bietet das in drei Phasen: als stummes Spiel, als verhunzte Rede und als Rede in wirklicher Menschensprache, deren Normalität und Verständlichkeit nicht von ihrem moralischen Anliegen zu trennen ist. Obgleich diese Abfolge der technischen Entwicklung entspricht – erst kam der Stummfilm, dann der Tonfilm –, bedeutet sie einen physiognomischen Rückschritt: den Prozess der Vergesichtlichung, die mit dem visuellen Rassismus einhergeht, macht Chaplin mit der Wendung zur gesprochenen Sprache gleichsam wieder rückgängig. Das Volk, zu dem der gültige Diktator verständlich spricht, wird zur Besinnung gebracht; aus der Gesichtsnation wird wieder Sprachnation. Dass man physiognomisch eher

Hitlers Stimme angreifen müsse als dessen Erscheinung, hatte zu dieser Zeit mindestens *ein* deutscher Autor begriffen. Aber er durfte nicht öffentlich reden.

Hitlers Stimme und rhetorische Technik, dieses zentrale und effiziente Medium der Verführung seit 1919, hat wie sein Aussehen nicht nur Hass ausgelöst, sondern von Anfang an auch Begeisterung. Bis 1928 sprach Hitler ohne Lautsprecher; erst allmählich, dann aber mit wachsender Virtuosität bediente er sich der Radio-Technik. Sie brachte ihm eine neue und unsichtbare «Masse» von Hörern zu: einerseits Kranke und Alte, Kinder und Hausfrauen, andererseits Arbeiter in der Fabrik und Angestellte in den Behörden, schliesslich die Massen auf Strassen und Plätzen. Nicht jeder war über diese aufdringliche Inszenierung erfreut. Der Maler Paul Mathias Padua hat die Szene 1937 illustriert; die *Berliner Illustrierte* brachte im selben Jahr das realistische Korrektiv – eine wie gelähmt wirkende Szenerie, an die Karl Löwith fast fünfzig Jahre später in seiner Autobiographie erinnerte. (Abb. 45)

Nach der Machtergreifung und mit den Kompetenzen, die Goebbels mitbrachte, überschlug sich die Propaganda. 1935 galt ihr der Rundfunk schon als «geistige Rüstungszentrale der Nation»; 1940 sprach man schlicht vom «Rundfunk als Willen zur Macht». <sup>21</sup> Ab 1938 arbeitete man systematisch an einer «Neuordnung des Grossdeutschen Rundfunks»; die Nachrichtensendungen wurden stetig vermehrt, die Mitarbeiter, jedenfalls die Sprecher und Techniker, reduziert beziehungsweise zur Propaganda-Kompanie abkommandiert. Um die Bevölkerung auf breitester Front zu erreichen, wurde der Preis des sogenannten Volksempfängers um fast das Zehnfache gesenkt, und der Erfolg blieb nicht aus. Um 1933 gab es rund fünf Millionen Hörfunkteilnehmer, 1939 über zehn Millionen, 1943 sechzehn.

Die konservativen Kulturkritiker hassten das Radio. Max Picard stellte schon 1929 in seinem Buch über *Das Menschengesicht* eine düstere Prognose, heute auf das Fernsehen anzuwenden:

«Beim Radio aber ist nur noch die menschenlose Apparatur vorhanden, die zusammenhangslos alles aufreißt. Wichtig ist nur, *dass* aufgereiht wird; *was*, ist gleichgültig. (...) Wie der Mensch heute nicht mehr selber addiert, subtrahiert, multipliziert usw., wie er dafür die Rechenmaschine hat, so hat er heute auch das Radio als Registriermaschine der Ereignisse, der Mensch braucht nicht einmal mehr selber zu apperzipieren. Der Mensch scheint ausserhalb dieser Ereignisse und Dingen zu stehen,



45. Bilder von «Hitler spricht» hat es von Anfang an gegeben, denn in der Rede lag ja seine eigentliche Stärke. Hier eine Darstellung des Malers Paul Mathias Padua von 1937. Im selben Jahr brachte die *Berliner Illustrierte* eine Bildreportage unter dem Titel «Ein Volk hört seinen Führer». Karl Löwith gab die Serie in seinen Lebenserinnerungen wieder, unter dem Titel «Das Gesicht der Deutschen bei der Führerrede»: erschöpft, schlecht gelaunt, widerwillig.

das Radio bringt sie zu ihm hin, und als ob er ein Gott wäre, streift sein Blick gnädig über Dinge und Ereignisse hin, die das Radio an ihm vorbeilaufen lässt. (...)

Das Radio berichtet nicht nur Geschichte, es scheint Geschichte zu machen. Die Welt scheint aus dem Radio heraus zu entstehen. Der Mensch sieht wohl noch die Dinge und Ereignisse, die geschehen, aber wirklich wird für ihn das Geschehen erst, nachdem das Radio das Ereignis berichtet und die illustrierte Zeitung es abgebildet hat. (...) Mit einem solchen Apparat war es Hitler leicht gemacht, dass er aus ihm heraus die Existenz des Menschen nach seinem – Hitlers – Bilde schaffen konnte.»<sup>22</sup>

Weniger kritische Zuhörer konnten sich freilich am Radio berauschen und Hitlers Stimme adorieren, wie der georgische Schriftsteller Robakidse 1939: «Hinter den Worten Adolf Hitlers fühle ich immer den Schall dieser Stimme. Er spricht so ergriffen, dass man zuweilen das Gefühl verliert, als ob es sich noch um die Stimme eines einzelnen Menschen handelt. Fürwahr offenbart sich hier gestalthaft das deutsche Selbst.»<sup>23</sup> Ganz nüchtern dagegen schrieb noch am 4. März 1933 Kurt Tucholsky an Walter Hasenclever:

«Vorgestern haben wir hier einen Radio installiert und Adolf gehört. Lieber Max, das war sehr merkwürdig. Also erst Göring, ein böses, altes blutrünstiges Weib, das kreischte und die Leute richtig zum Mord aufstachelte. Sehr erschreckend und ekelhaft. Dann Göbbels mit den lölichtenden Augen, der zum Vollk sprach, dann Heil und Gebrüll, Kommandos und Musik, riesige Pause, der Führer hat das Wort. Immerhin, da sollte nun also der sprechen, welcher ... ich ging ein paar Meter vom Apparat weg und ich gestehe, ich hörte mit dem ganzen Körper hin. Und dann geschah etwas sehr Merkwürdiges. Dann war nämlich garnichts. Die Stimme ist garnicht so unsympathisch, wie man denken sollte – sie riecht nur etwas nach Hosenboden, nach Mann, unappetitlich, aber sonst gehts. Manchmal überbrüllt er sich, dann kotzt er. Aber sonst: nichts, nichts, nichts. Keine Spannung, keine Höhepunkte, er packt mich nicht, ich bin doch schliesslich viel zu sehr Artist, um nicht noch selbst in einem solchen Burschen das Künstlerische zu bewundern, wenn es da wäre. Nichts. Kein Humor, keine Wärme, kein Feuer, nichts. Er sagt auch nichts als die dümmsten Banalitäten, Konklusionen, die keine sind – nichts. Ceterum censeo: ich habe damit nichts zu tun.»<sup>24</sup>

Das sollte sich natürlich bald ändern. Schon im November 1933 hörte Victor Klemperer nur noch eine «meist heisere, überschrieene, erregte Stimme, weite Passagen im weinerlichen Ton des predigenden Sektierers»;<sup>25</sup> und wenige Jahre später vernahmen auch andere Hörer, wie vor allem der Schriftsteller Theodor Haecker, am Volksempfänger nichts als «die furchtbare Krankheit und Verworfenheit der Stimmen, ihre Leere, ihre Besessenheit – das ist kein Widerspruch! Die spirituale Dummheit und Stummheit in der Maske des Gebrülls».<sup>26</sup>

Aus dem pietistischen Süddeutschland stammend, war Haecker zu Beginn der zwanziger Jahre zum Katholizismus konvertiert. Er hatte sich als Essayist mit Kierkegaard und Kardinal Newman befasst, schneidende Satiren gegen die Kriegsbegeisterung während des Ersten Weltkriegs, aber auch gegen die jüdische Presse geschrieben. Mitarbeiter von konservativen Zeitschriften wie *Der Brenner* und *Hochland*, verfasste Haecker 1932 eine vom neuen Regime missbilligte Schrift über Vergil, worin er den katholisch-abendländischen Reichsgedanken gegen das herrschende System des «Dritten Reiches» propagierte. Obgleich seit 1934 Mitglied der Reichskulturkammer, dann zwei Jahre später auch der Reichsschrifttumskammer, verhängte die Bayerische Politische Polizei ein Redeverbot über ihn. 1938 kam es zu einem Schreibverbot. Haecker gilt heute als einer der geistigen Väter der «Weissen Rose»; ab 1941 war er mit der Familie Scholl befreundet. Er starb 1945. In seinen Tagebüchern zwischen 1939 und 1945 hat er mit wachsendem Entsetzen ein akustisches Höllenporträt notiert.

«November 1939: Ich erschrecke in diesen Tagen über die Fähigkeit der menschlichen Stimme, abgesehen von dem, was sie sagt, allein durch sich selbst, nicht bloss individuell, sondern typisch, repräsentativ, die geistige Ausgestorbenheit eines ganzen Volkes zu verraten, zu verhüten, zu proklamieren. Die Stimme des ‚Ansagers‘! (...)

November 1940: ‚300‘000 Kilogramm Bomben prasseln heute auf Birmingham herab‘ lässt heute Herr Goebbels verkünden durch die Stimme des ‚Deutschen Senders‘. Aber, meine Damen und Herren, Sie müssen die Stimme hören! Sie haben nicht das doppelte Gehör: Sie hören und Sie hören nicht. Sie wissen nicht, was heute in Deutschland ist, und darum auch nicht, was morgen in Deutschland sein wird. Es ist furchtbar, dass etwas so Vergängliches wie eine menschliche Stimme ausersehen wird, Verkommenheit und Fluch eines Volkes lauter und unmissver-



ständiglicher zu offenbaren, als es seine Taten tun! Es scheint so einfach zu sein: du brauchst nur zu hören, und du weisst alles, alles! Aber dieses Volk hört, indem es zuhört, nur seine eigene Stimme, und diese – betet es an. (...)

Januar 1943: Kundgebung: Nun hört man schon deutlicher das Heulen und Winseln der Dämonen in ihren kraftlosen Phrasen. Es ist das Keuchen der Amokläufer vor dem Ende. Aufforderung zum Hass!»<sup>27</sup>

An diesen Notaten, denen noch viele andere beizufügen wären, ist zweierlei bemerkenswert. Einmal die religiöse Wut, mit der Haecker vor allem die Führerstimme, aber auch die des Ansagers und sonstiger Redner im Radio hört. Er zweifelt nicht daran, dass es die «Stimmen des Bösen» sind – obgleich der unvoreingenommene Hörer von heute gerade diese Ansagen, da von ausgewählten Schauspielern gesprochen, vermutlich ausgesprochen kultiviert finden muss. Selbst die normalen Nachrichten von damals klingen uns heute nicht sonderlich schrill; jedenfalls nicht nach den Aufnahmen, die das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main aufbewahrt. Allenfalls die Meldungen aus der Deutschen Wochenschau oder aus «Fox' Tönender Wochenschau» (die noch bis 1941 gesendet wurde) könnten Haeckers physischen Abscheu erklären – aber sie hat er im Tagebuch nicht kommentiert. Vielleicht hatte er den Berliner Langwellensender eingestellt, vielleicht besass er einfach nur einen schlechten Volksempfänger. Doch technische Mängel hatte Haecker nicht im Blick. «Ihre Stimmen, mein Gott, ihre Stimmen!», notierte er am 20. April 1940. «Immer neu überwältigt mich ihr Verrat. Am furchtbarsten ist ihre Ausgestorbenheit. Tönende Masken menschlicher Stimmen. Stinkender Leichnam der vox humana! Tod. Pest, Lüge in der Wüste einer stolzen Gottverlassenheit!»<sup>28</sup>

Vermutlich hasste der christliche Autor, der er war, vor allem die zweideutige Rede von der sogenannten «Deutschen Sendung», weil er mit «Sendung» eben eine christliche Idee verband, welche die Nationalsozialisten entheiligten. Folgerichtig verlangte er auch einen anderen Ton von den Predigern des heiligen Wortes:

«April 1940: Müssen nicht auch die Prediger des Wortes Christi eine andere Stimme bekommen, in einem anderen Tone sprechen? (...) ist der heute gültige Stil nicht ein recht verunziertes, blechernes, rostiges Gefäss geworden? Sowohl un-, ja widernatürlich, als auch ungeistig. Pein-

licher Missklang, für sich allein schon zum Davonlaufen für einen Menschen des ‚Tages‘. Ist nicht eine Korrelation (und welche?) zwischen bösen Worten, falschem Denken, er- und verlogendem Fühlen?»<sup>29</sup>

Tatsächlich haben die NS-Rundfunkverantwortlichen mit diesem Doppelsinn des Wortes «Sendung» gespielt. Von Anfang an haben sie die Schwundstufe christlich-religiösen Bewusstseins an die Technik delegiert. Einer der fanatischsten Hitler-Anhänger, Eugen Hadamovsky, Reichs-Sendeleiter zwischen 1933 und 1942, gab dabei den Ton an: «Was das Gebäude der Kirche für die Religion, das wird der Rundfunk für den Kult des neuen Staates sein», hiess es 1934, und die religiöse Anspielung war keineswegs als Aperçu gemeint: «Der Rundfunk ist nun nicht länger im physikalisch-technischen, sondern endlich im geistigen Sinne ‚Sendung‘. Jeder Funk-schaffende ist Träger nationalsozialistischer Sendung, ein Propagandist und Apostel der Idee (.. .).»<sup>30</sup>

Dass es sich in Wahrheit umgekehrt verhielt, dass also endlich der geistige Sinn von «Sendung» an die Technik verschoben worden war und damit wieder das Prinzip der Buchstäblichkeit im Umgang mit der gedanklichen Substanz eines Wortes gesiegt hatte, diese Erkenntnis hat Haecker geahnt, aber nicht formulieren können. Stattdessen zeigte er sich noch im April 1940 erfreut über die Erfindung der Schallplatte, mit deren Hilfe man diese Stimme des Bösen dingfest machen könne, ganz im Sinne von Cesare Lombroso und der traditionellen Kriminalistik, die bis dahin nur visuelle Erkennungsmittel kannte. Erst in den vierziger Jahren und gegen Ende seines Lebens trennte sich Haecker vom physiognomischen Diktat einer Gleichung zwischen Genotyp und Phänotyp. In seinem posthum erschienenen kleinen Essay über den *Buckel Kierkegaards* zeigte er, dass ein kleiner buckliger Mann mit «dünner Stimme» dennoch ein überragend reicher Geist sein konnte.

### 3. Gesichter zum Tode. Klaus Richters Hitlerporträt

Mit dem Einmarsch in Polen betrat Hitler am 1. September 1939 jenes östliche Territorium, das in den folgenden Jahren die Idee des «verlorenen deutschen Gesichts» katastrophal repräsentieren sollte. Der Gedanke, Volksdeutsche in das Land umzusiedeln, in dem die meisten Juden Europas lebten, basierte auf Konzepten, die schliesslich nur noch Rasse und Raum, Körper und Nahrung korrelieren sollten.

Auch wenn nach den neueren Forschungen von Götz Aly und Christopher Browning die NS-Führung die Kampagnen gegen die Juden zunächst als Aussiedlungspläne entwarf, entweder nach Madagaskar oder nach Osten,<sup>31</sup> die Dehumanisierung der Opfer nahm ihren Lauf in die buchstäblich endgültige Tat. Schon in einer geheimen Denkschrift von 1936 hatte Hitler die Schuld daran den Russen zugeschoben; Deutschland müsse sich vor ihnen hüten, weil «ein Sieg des Bolschewismus über Deutschland (...) nicht zu einem Versailler Vertrag führen (werde), sondern zu einer endgültigen Vernichtung, ja Ausrottung des deutschen Volkes.»<sup>32</sup>

Zwischen 1939 und 1945 stieg die Zahl der Konzentrations- und Vernichtungslager von sieben auf zweiundzwanzig, mit über tausend sogenannten «Aussenlagern». Ab 1941 ist die fabrikmässige Tötung in den Lagern bezeugt, der freilich das gesamte eugenische und Euthanasie-Projekt schon Jahre zuvor zugearbeitet hatte. Filme wie *Der ewige Jude* und *Ich klage an*, beide 1940 uraufgeführt und Hitlers grossen Beifall erregend, lieferten die ideologische Propaganda zur «Tötung unwerten Lebens». Die Pogrome vom November 1938 hatten in einem überaus symbolischen Akt jene Schaufensterscheiben zwischen Juden und Deutschen zertrümmert, in denen sich die Zerstörer noch ein letztes Mal hätten selber erkennen können. Das nachdenkliche Selbstbild verschwand im gehetzten und hetzenden Rassenbild, und dieses forderte den Gegner, die negative «Gestalt», oder besser: den «Gegentypus», wie ihn 1938 der Leipziger Psychologe Erich Jaensch dargestellt hatte. Als habe die «gestaltgewordene» Tötungsabsicht alle mimische Einfühlung unter sich erstickt, verschob sich diese als Überlebenstechnik in die Lager selber, in den Alltag der Vernichtung hinein. Grete Salus hat aus Auschwitz berichtet:

«Ihr Tag begann damit, im Gesicht der Oberaufseherin zu forschen und zu erraten, wie sie diesen Tag zu gestalten habe. Da gab es viele Nuancen:

Uninteressiert – das war für uns ein Haupttreffer, da konnte man sich was trauen und in den Taschen allerlei nach Hause bringen.

Interessiert – das war unangenehm und brachte Überraschungen der mannigfaltigsten Art.

Soldatisch forsch – das war bitter. Da musste man sich auf Kontrollbesuche und Strafarbeit gefasst machen.

Am schlimmsten – wenn mild und gütig. Dann wurden alle Kranken aus den Krankenstuben herausgeschmissen, aus Gesundheitsrücksichten

alle Matratzen auf den Hof geworfen und was dergleichen menschenfreundliche Regungen mehr waren.

Wir hatten schon viele Gesichter gesehen, eines hässlicher als das andere, aber die richtige Fratze, die sollte sich uns noch unter der SS-Mütze zeigen und uns mit ihrem Grinsen fast um den Verstand bringen. Wohl dem, der nie sehen musste, was sich hinter Menschengesichtern verbergen kann.

Ein süßes, zartes Frauengesicht – verzerrt zu lustvollem Geniessen an den Qualen Hilfloser, Ausgelieferter.

Das Gesicht einer ausgeglichenen Matrone – aufgerissen von tobender Gier nach noch mehr Schmerzzufügen.

Ein ruhiges, edles Gesicht – Steinhart, grausam kalt wird es bei jedem Flehen gepeinigter, gehetzter Menschen.»<sup>33</sup>

An solchen Erfahrungen mussten Satire und Karikatur über die Urheber scheitern wie selbst der Stummfilm, dem dieser Bericht nachgestellt ist, und ganz abgesehen von der Tatsache, dass rein zahlenmässig weitaus mehr «positive» Bilder des Diktators im Umlauf waren als alarmierende. «Dass dieses Gesicht es bis zu diesem Krieg gebracht hat, und wir haben es nicht vertilgt! Und wir sind Millionen, und die Erde wimmelt von Waffen, Munition wäre da für dreitausend Jahre, und dieses Gesicht ist noch immer hier, über uns weit ausgespannt, die Fratze der Gorgo, und wir im Morden alle versteinert.» So die Tagebucheintragung von Elias Canetti 1942.<sup>34</sup> Nur das Emblem der «Totenkopfverbände», der Schädel selber, und als Gestalt dazu das nackte Skelett der Ermordeten, konnten zum physiognomischen Symbol der Lager werden, der Konzentrations- wie auch später der Heerlager.

Während der Krieg seinen Gang nahm und man unter dem Dach der Lager das Prinzip der biologischen «Auslese» täglich und stündlich realisierte, wurden die Deutschen weiter physiognomisch dressiert; zuerst und zunächst durch den Film. Parallel zum Rundfunk rüstete der Propagandaminister das Filmwesen auf. Seit 1939 arbeitete er nicht nur an ideologischen Filmen, sondern vor allem an einem schlüssigen Konzept für die Wochenschau. Ab 1939 wurde sie für jeden Kinofilm obligat, dehnte sich auf 40 Minuten Länge aus, war interessant gemacht, aktuell und bewegte die Bevölkerung auch dann zum Besuch, wenn der Film selber es nicht unbedingt lohnte. So stieg zwischen Juni 1939 und Juni 1940 der Kinobesuch um fast 90 Prozent.<sup>35</sup> Hitler kontrollierte die Wochenschau so oft wie

möglich, inhaltlich wie formal. Aus gutem Grund wollte er seine Reden nicht im O-Ton abgespielt haben, sondern von einem Sprecher unterlegt; vermutlich wollte er die Aura seiner Stimme retten. Vor dem Kriege erschien er zwar in fast jeder dritten Wochenschau im Rahmen irgendeiner Festivität; den eigens ausgesuchten Kameraleuten erlaubte er aber nur einige Einstellungen und Weitwinkelperspektiven.<sup>36</sup> Ab 1941 verbot er Aufnahmen von sich immer häufiger; man solle mehr Soldaten zeigen, das Heer stärken. Die letzte Wochenschau, auf der man ihn sieht, stammt vom 4. April 1945 bei einem Empfang von Hitlerjungen im Garten der Reichskanzlei.

Physiognomische Dressur fand aber auch weiter im altmodischen Sinne statt, im Dienst jener Nationalen Porträtgalerie, die das Volk selber abgab, und die vornehmlich von Fotografen errichtet wurde. *Die Sprache des (deutschen) Antlitzes*<sup>37</sup> wurde als solche studiert; *Das deutsche Frauenantlitz* hymnisch gerühmt,<sup>38</sup> *Unsterbliche Soldaten* in Totenmasken gezeigt, um «Von der Überwindung des Todes durch den Geist» zu zeugen.<sup>39</sup> In derselben Zeit verbot Goebbels Sequenzen für die Wochenschau, die wirklich deutsche Tote oder Verwundete gezeigt hätten. Stattdessen sah man ausgiebig Trauerfeiern für gefallene «Kameraden». Dazu passte, dass in den Jahren 1940/41 allein drei Bücher über jenen Walter Flex erschienen, der mit *Wallensteins Antlitz* (1917) eine Kulterzählung der todesfreudigen Anhänglichkeit ans Gesicht eines Führers geschrieben hatte.<sup>40</sup> Ein Bildband wie *Das Antlitz der Mutter*<sup>41</sup> liess die Herkunft der «unsterblichen» Heldensöhne ahnen; *Das Germanische Volksgesicht: Flandern und Norwegen*<sup>42</sup> verhiess freilich mehr «Ahnenerbe» als Ahnenstolz oder Verdienst. Während August Sander sich schon seit geraumer Zeit der Landschaftsaufnahme zugewandt hatte, vollendete Willy Hellpach 1942 seine *Deutsche Physiognomik*; eine «Grundlegung einer Naturgeschichte der Nationalgesichter», trotz des modischen Titels wohl das einzige Buch, das diesen Terminus wirklich im Sinne der geographisch variablen Gesichtslandschaft ohne weitere ideologische Implikationen gebrauchte.

Auch in der Wissenschaft verhärteten sich die Positionen. Den theoretischen Gipfel der deutschen Biopsychologie formulierte 1943 in Königsberg vor allem Konrad Lorenz. Seine ambitiöse, angeblich an Kant orientierte Schrift über «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung» erschien ausgerechnet und sehr programmatisch in der *Zeitschrift für Tierpsychologie*.<sup>43</sup> Verfasst hat er sie möglicherweise während des Kriegsdienstes in einem polnischen Militärkrankenhaus, als biologische Version

von Worringers These über die Abfolge von «Abstraktion und Einfühlung» in der Menschen- und Kulturgeschichte. Mit Worringer verstand Lorenz das Phänomen der mimisch-physiognomischen Einfühlung, der kindlichen Beseelung von Unbelebtem, als Folge von Abstraktion, als spätere Entwicklungsstufe. Aber wichtiger als die Zeitenfolge war Spenglers Gedanke, wonach alle Einfühlung einem Zustand der Domestikation entspricht, der Verhaustierung und damit der Schwächung der «Schematen», wie Lorenz das nennt. In diesem Begriff wird Worringers «Abstraktion» völlig naturalisiert. Nicht die Angst vor der Umwelt, die den archaischen Menschen zur Bildung manieristischer Formen und zur Tilgung des Raumes führt, sondern im Gegenteil: das biologische Schema von gut und schön, hässlich und böse, die Prägnanz des Gestalterkennens, nimmt den Primitiven an die Hand und führt ihn sicher durch die Evolution. Dass «wir immer wieder auf eine offene Stirn, ein leuchtendes Auge oder ein gutes Profil reagieren, obwohl wir ganz genau wissen, wie oft wir auch in dieser Hinsicht unseren angeborenen Schematen [!] auf den Leim gegangen sind»,<sup>44</sup> nennt Lorenz ein Signal für die Absichten der Natur. Ihr muss die Gesellschaft folgen:

«Da man ohne Zweifel in der Funktion der angeborenen Schematen einen letzten Rettungsanker für die von den vernichtenden Folgen der Zivilisation bedrohten Kulturvölker erblicken muss, so bekommt eine einigermassen erträgliche rassische Ausgeglichenheit eines Volkes in unseren Augen eine ganz neue Bedeutung: sie ist nun einmal eine wichtige Voraussetzung der normalen Schematenfunktion. Die Verwechslung von Gut und Schön', die unseren Reaktionen auf unsere Mitmenschen mit der vollen Unbelehrbarkeit des Schemas anhaftet, verleiht dem Ästhetischen auch ethischen Wert. [...] wir dürfen] an den zutiefst in der menschlichen Natur verankerten Reaktionen auf ästhetische Schemata nicht vorübergehen, wenn wir nicht zugleich die natürliche Auslese auf ethische Werte schwer schädigen wollen.»<sup>45</sup>

Lorenz' Aufsatz wurde nach dem Kriege nicht mehr erwähnt; erst genauere Untersuchungen zu seiner Position im NS-Staat setzten sie dann der öffentlichen Kritik aus;<sup>46</sup> womöglich zum ersten und letzten Mal.

Als der Text 1943 erschien, hatte die «natürliche Auslese» jedenfalls schon entschieden: gegen die Deutschen. Im Januar kapitulierte die

6. deutsche Armee in Stalingrad; eine Niederlage, die freilich an der Heimatfront massive Kriegstreiberei (Goebbels im Sportpalast) und gnadenlose Verfolgungen (Massendeportationen von Sinti und Roma, von holländischen, griechischen, makedonischen Juden) auslöste. Im März wurden die grossen Krematorien mit Gaskammern in Auschwitz fertiggestellt; im Juni begannen die Luftangriffe der Alliierten.

In den Jahren zwischen 1941 und 1943 trat Hitler immer seltener in der Wochenschau auf – und die Mediziner unter ihren Betrachtern wie auch die nähere Umgebung konstatierten eine physische Veränderung. Seit 1941 wirkte er «mimisch gebremst», der linke Arm zunehmend starr und oft angewinkelt gehalten, ohne dass er in der Hand etwas getragen hätte. Die Diagnose auf Parkinson wurde nach Auskunft von Ellen Gibbels schon 1941 vom Berliner Neurologen de Crinis geäussert. Ein Jahr später konstatierte Hitlers Diener Linge: «Ende 1942, als die Schlacht um Stalingrad in ein bedrohliches Stadium trat, begann seine linke Hand zu zittern. Er hatte grosse Mühe, dies zu unterdrücken und vor Fremden zu verbergen. Die linke Hand an den Körper gepresst – oder mit der rechten festgehalten –, so versuchte er seinen Zustand zu verbergen, was ihm sehr schwer fiel, zumal bald ähnliche Symptome auch sein linkes Bein plagten.»<sup>47</sup>

1943 gibt es keinen Zweifel mehr; 1944 wird die Beeinträchtigung des gesamten Bewegungsbildes – also immer auch der Mimik – evident. Hitlers Leibarzt Morell notierte fast täglich kleinere oder grössere Störungen. Viele Besucher beschrieben in dieser Zeit sein Aussehen:

«Leni Riefenstahl sah Hitler am 30. März 1944 zum erstenmal seit drei Jahren wieder: ‚Mir fiel seine zusammengesunkene Gestalt auf, das Zittern seiner Hand und das Flackern seiner Augen – Hitler war seit unserer letzten Begegnung um Jahre gealtert.‘ (...) Walter Schellenberg begegnete Hitler nach längerer Zeit in der Jahresmitte 1944: ‚Der Rücken war auffallend stark gebeugt und die Bewegungen langsam und schwerfällig. Dabei zitterte sein linker Arm so stark, dass er ihn ständig mit der rechten Hand festhalten musste. Nur seine Stimme war noch klar und voll.‘ Den Eindruck des physischen Verfalls gab Goebbels sehr treffend in einer Tagebucheintragung vom 6. Juni wieder: ‚Man meint aus der Entfernung in ihm einen schwergelprüften, tiefgebeugten Mann vorzu-

finden, dessen Schultern unter der Last der Verantwortung zusammenzubrechen drohte.»<sup>48</sup>

Als hätte sich diese Phase des Verfalls dem künstlerischen Blick eher mitgeteilt als andern, gibt es aus dem Jahr 1941 tatsächlich ein Bildnis von Hitler, gemalt von Klaus Richter, das diesen Namen vor allen anderen verdient. Richter ist offenbar dem Regime zunächst nicht sonderlich widerständig begegnet. Schon 1933 zierte er eine Titelseite der Zeitschrift *Die Woche* mit einem Hitlerbild; freilich nach der Vorlage eines Hoffmann-Fotos. Im Sommer 1941 lud ihn Hermann Göring ins Führerhauptquartier nach Rastenburg ein, um dort an einem Porträt von ihm zu arbeiten. Anwesend war damals auch Hitler bei einem Treffen mit Mussolini, und so ergab sich für den Maler die Möglichkeit, auch von ihm Skizzen anzufertigen. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Hause malte er das Bild. Allein schon die Geschichte der Legende zu diesem Bild ist einer Überlieferung wert. Einerseits notierte Richter für sich auf der Rückseite des Gemäldes «Porträt/Adolf Hitler/1941». Dann aber überschrieb er aus Sorge vor Entdeckung den Text mit den Worten: «Porträt eines Arbeiters der J.P. Bemberg AG, welcher eine grosse Ähnlichkeit mit Adolf Hitler hat». Schliesslich, nach 1945, erfolgte die korrekte Signatur «Klaus Richter 1941» unten rechts und Benennung «Adolf Hitler 1941» oben links im Bild.<sup>49</sup>

Deutlich hebt es sich von den Gemälden anderer Maler ab, die seit 1933 und vor allem für die Grossen Deutschen Kunstausstellungen entstanden. Gemalt nach Hoffmanns Vorlagen, reproduzieren die meisten irgendwie schattenhaft, was George Orwell als ein «rührendes, hundeähnliches Gesicht, das Gesicht eines Mannes, der unter unsagbarem Unrecht leidet» beschrieb. Die Gemälde von Heinrich Knirr, Ernst Heilemann und Hermann Jacobs, zu einem gewissen Grade auch das bekannte Kragenbild von Willy Exner.<sup>50</sup> vermitteln die Erregung, die diesen Mann jederzeit umgeben hat, buchstäblich als Unruhe der Umgebung. Der wild bewölkte Himmel bei Knirr, der flackernde braune Fond bei Jacobs, das unruhige Lichtspiel bei Exner und das aufgeregte Blau bei Heilemann geben eine Ahnung davon. Zugleich erwecken sie unfreiwillig den Eindruck einer nicht ganz glücklichen Verkleidung. So Heilemann, dem der blaue Anzug viel zu gross gerät, und so natürlich vor allem bei Hubert Lanzinger mit dem Bannerträger-Kostüm, das dennoch eine sehr beliebte Postkarte abgab. (Abb. 46) Hitlers



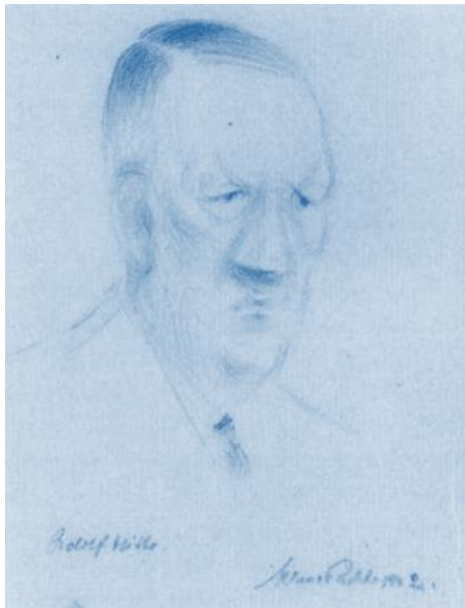


46. Aus der Unzahl von Hitlerporträts, gemalt nach Fotografien von Heinrich Hoffmann, sind hier zu sehen: Ernst Heilemann, Hitler im blauen Anzug; Hermann Jacobs, Hitler in braun-ockerfarbener Repräsentations-Uniform; Willy Exner, Das «Kragenbild».

Lieblingsbilder nannte Henry Picker 1942: «besonders das von Frank Triebisch („Bildnis des Führers“) und das von Professor Conrad Hommel („Der Führer im Kampfgebiet“).»<sup>51</sup>

Richters Porträt wird Hitler nicht gesehen haben. Es wurde seit 1945 bei mehreren Gelegenheiten öffentlich gezeigt, zum Kauf angeboten dann 1966; und es erweckte 1977 auch das Interesse des Museumsleiters Eberhard Roters. Die Tatsache, dass in Berlin gleich zwei Exemplare davon vorhanden sind, eines im Deutschen Historischen Museum und ein zweites im Stadtmuseum, hat unlängst Dominik Bartmann zu einem Bericht über die beiden Fassungen, die beide als original gelten, und die Geschichte des Bildes veranlasst.<sup>52</sup> Sie ist von einer Legende beherrscht. Demnach hat Richter bei seinem Besuch in der Wolfsschanze Hitler nicht einfach aus einem Versteck heraus beim Gespräch beobachten können, sondern ihn bei einem Wutanfall erlebt. Mussolini habe das Wort «Jude» fallen lassen. «Hitler dieses Wort hören und erregt zu rasonieren beginnen war eins. In fliegender Hast skizzierte Richter diesen Gesichtsausdruck. Er ist uns überliefert in dem hier offerierten Bild des Jahres 1941.»<sup>53</sup> So zitiert nach einem Bericht des Antiquars Lüder H. Niemeyer, der das Hitlerporträt 1966 zum Kauf anbot. Spätere Berichte (1970) von Hilde Richter-Laskawy, der Witwe, sprechen nicht mehr von dieser Szene, die ihr ja wohl nur Richter selbst hätte überliefern können. Gewiss zeigt das Bild einen bleichen Gesellen mit leicht geöffnetem Munde. Aber zeigt es wirklich «irre Dämonie» eines Mannes, «dessen Psychose hier offen zu Tage tritt, womit die verbrecherischen Elemente des gesamten (...) nationalsozialistischen Systems zumindest angedeutet werden»?<sup>54</sup> Auch andere Porträts von Klaus Richter zeichnet eine auffällige Blässe aus, so das von Göring und das von Erwin Redslob von 1943. Die Frage ist, ob man sein Hitlerbild ohne die dramatische Legende nicht ganz anders betrachten könnte. (Abb. 47)

Klaus Richter war, nach den unterschiedlichen Auskünften zu urteilen, ein durchaus gefragter Maler seit den zwanziger Jahren; Schüler von Lovis Corinth und ein studierter Mann. Ab 1929 Mitglied des Vereins Berliner Künstler, übernimmt er dessen Vorsitz bis 1933, dann nach einer Pause wieder von 1937 bis 1940. In diesem Jahr wurde er angeblich von Goebbels seines Amtes enthoben. Ob er heimlich gegen oder für das Regime war, ist zur Beurteilung des Bildes nicht von Interesse. Wer nichts von Hitlers Geschichte weiss, kann diesem Gemälde nicht mehr entnehmen als die Atmosphäre eines bleichen Menschen, irgendwie ratlos blickend, mit ge-



47 a, b. Klaus Richter hat sein Porträt von Hitler im Sommer 1941 in Rastenburg, Ostpreussen, in der sog. «Wolfschanze» konzipiert. Ausser dem Gemälde, das in zwei Versionen erhalten ist, gibt es zwei bemerkenswerte Skizzen vom selben Datum. Bei allen drei Bildern handelt es sich um den einzigen ernsthaften Versuch eines Hitlerporträts, von dem wir bisher wissen.

Bild 47 d zeigt zum Vergleich Hitlers Kopf auf einer Postkarte von 1933.

47 a



47 b



47C



47 D



Möglicherweise hat dem Gemälde sogar ein anderes Pate gestanden: das Bild Karls V. von Christoph Amberger (1506) in der Nachfolge Tizians. Nur hier findet sich ein offener Mund in einem Herrscherbildnis.

### 3. Klaus Richters Hitlerporträt

öffnetem Mund. Dieses Detail, der leicht geöffnete Mund, verleiht dem Gesicht in der Tat ein zentrales mimisches Valeur. Zusammen mit der bürgerlich korrigierten Frisur – die Haarsträhne ist ordentlich aus dem Gesicht gekämmt – tritt der Mund hier überhaupt zum ersten Mal wie ein Körperteil ins Bild; grösser als sonst, eben weil geöffnet, aber nicht zu gross, sondern durchaus wohlproportioniert, ja geschönt. Dass keinem Maler oder Bildhauer diese Idee gekommen ist, den weltbekannten Demagogen buchstäblich als «persona», also als Erscheinung mit Stimme zu zeigen, so wie Richter hier, zeigt allgemeine Einfallslosigkeit oder falschen Respekt, dagegen Einfallsreichtum bei Richter. Denn umgekehrt haben die Karikaturisten reichlich von dieser Möglichkeit profitiert, angefangen von Heartfield, der Hitler als Hyäne mit weit aufgerissenem Maul über Leichenfelder laufen lässt oder in seiner Montage «Schluckt Gold und redet Blech» (ebenfalls 1932) Hitler mit weitaufgerissenem Munde zeigt, bis hin zu Chaplin, in dessen Hitlerfilm die mündliche Rede geradezu das ganze Medium, nämlich den Stummfilm, zerstört.

Aber gab es Vorbilder für Richters Ölgemälde? Ein ordinäres Muster hätte zum Beispiel eine Postkarte von 1933 bilden können: «Der Kanzler am Obersee bei Berchtesgaden», ausruhend von einer Wanderung, missmutig nach rechts blickend. Der Maler Richter hat seinem Objekt eine niedrigere Stirn verliehen, das Kinn zurückgesetzt, den Blick nachdenklich nach unten gerichtet, und natürlich die Person in ein dunkles Zimmer, analog zu Hoffmanns frühen Porträts, versetzt. Nur die unförmige stumpfe Nase könnte stören, wenn man statt an das individuelle Vorbild an ein arisches Ideal dächte. Nicht der Wahnsinn der Figur spricht aus diesen Zügen, eher schon der des Malers. Er hat sich den ‚Führer‘ geradezu intim zueigen gemacht. Er hat den Topos des «grosskleinen Mannes» von der kleinen Seite bedient und einen bürgerlichen, fast ängstlich aufgeregt wirkenden, aber adrett zurechtgemachten Menschen porträtiert.

Andererseits hat einer seiner Zeitgenossen, Ulrich Gertz, noch 1978 berichtet, dass Richter Fotografien der Porträts von Göring und Hitler an seine Bekannten und Freunde geschickt habe «und in Briefen ergänzte»<sup>55</sup> – also doch wohl im karikaturistischen Sinne. Übereinstimmend wird Richter auch als überaus gebildeter, natürlich auch in der Geschichte der Malerei kenntnisreicher Mann geschildert. So könnte man schliesslich auf die Idee kommen, dass er keineswegs nur den «kleinen» Anteil des «grosskleinen Mannes» gemalt, sondern mit Haltung und Mimik womöglich einen «grossen» travestierend zitiert habe. Und hier kann man fündig werden.

Will man Teilen der Geschichte des Antiquars Niemeyer Glauben schenken, so hatte Richter, bevor er Hitler malte, die Sitzung mit Göring zu absolvieren. Diesen habe er mit Anekdoten über «seine Kollegen Tizian und Cranach einerseits und den von diesen zu porträtierenden Karl V.» unterhalten.<sup>56</sup> Tatsächlich könnte man beim Blick auf Richters Hitlerbild an eines der Herrscherbildnisse Tizians von Karl V. oder an dessen Pendant von Christoph Amberger aus der Berliner Gemäldegalerie denken: mit derselben, nur seitenverkehrten Blickrichtung schräg nach unten, mit demselben halbgeöffneten Mund – ein für Herrscherbildnisse an sich höchst ungewöhnliches mimisches Zeichen, nicht aber für die habsburgische Lippe, und aus der Welt der Habsburger kam Hitler schliesslich.

Viele Jahre nach dem Kriege hat Rudolf Kassner dieses Bild von Amberger beschrieben, fasziniert von dem ominösen Kinn zusammen mit der glatten Stirn:

«Man wird sie vielleicht unschöpferisch nennen. Doch das ist es nicht, vielmehr ist es so, wie wenn die glückliche Zugehörigkeit zu einem grossen Geschlecht, die Kaiserkrone, die Tatsache, dass man der erste Mann der Welt ist, schon die Lösung von so und so vielen Problemen, von den meisten irdischen, einschliesse. Oder wie wenn die vollkommenste Entspannung daraus erfolgen müsste, dass einem ein Weltreich zu Füssen liege wie eine aufgerollte Weltkarte.»<sup>57</sup>

Kassner hat Richters Hitlerbild nicht kennen können. Er lebte längst in der Schweiz. Und doch sieht er mit unheimlicher Genauigkeit in Ambergers Porträt die Version des «grossen Mannes» als Gegenbild zu Richters «kleinem»: beide mit einem «Weltreich zu Füssen wie eine aufgerollte Weltkarte». In eben diesem Juli 1941, als Richter ihn aus einem Versteck betrachten und zeichnen durfte, hatte Hitler, im Hauptquartier bei Rastenburg mit Göring und anderen die Eroberung Russlands festlegend, das «Grossdeutsche Reich» greifbar vor Augen.

Zwar hat der Maler Richter auch seinem Diktator eine glatte Stirn verpasst, aber sie ist bewölkt. Vor allem aber schaut der Mann nicht in dieselbe Richtung wie der Kaiser. Der ursprünglich rechtsblickende Kopf wurde nach links gedreht, also gleichsam von Ost nach West, in jene Richtung, in der die Deutschen ihr Gesicht 1918 verloren hatten und nun noch einmal zu verlieren drohten. Spuren dieser Übermalung lassen sich noch feststel-



len. Es ist der Blick nach links, gleichsam gen Westen – aber was für ein verdrückter, ängstlicher, mimisch gehemmter Blick ist das gegen den neugierigen, den Karl V. gen Osten tut; und was für eine Inszenierung des verpassten Typos der wirklichen politischen Heilsgeschichte. «Es kommt nicht darauf an, dass man allein vor Gott, sondern dass man es als Kaiser sei», so Kassners schlagendes Fazit 1954.

#### 4. «Der Führer ist sehr krumm geworden.» Krankenphysiognomik

Am 20. Juli 1944 unternahm Claus Graf Schenk von Stauffenberg das Attentat auf Hitler, in Rastenburg, der «Wolfsschanze» in Ostpreussen, also eben dort, wo Klaus Richter die letzten bekannten Hitlerskizzen angefertigt hatte. Die Umstände des Attentats sind ebenso bekannt wie die Folgen. Nachdem Hitler noch in derselben Nacht im Radio «eine ganz kleine Clique ehrgeiziger, gewissenloser und zugleich verbrecherischer, dummer Offiziere» des Komplotts bezichtigte, kündigte er über das Radio blutige Rache an.

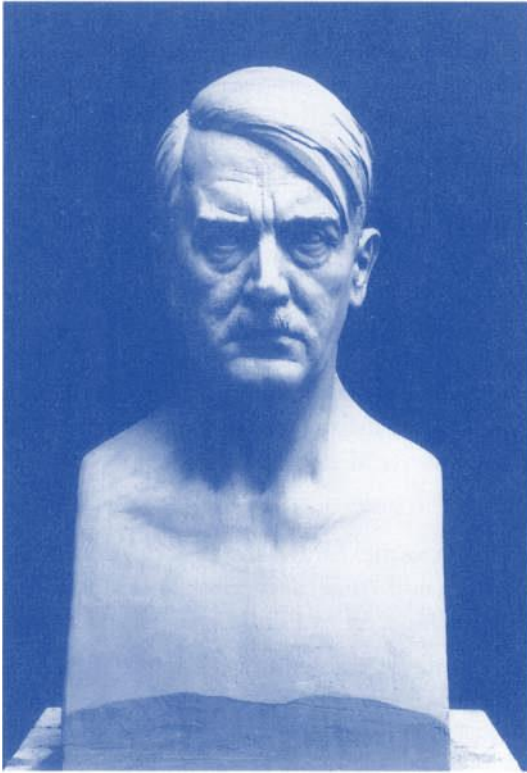
In der folgenden Verhaftungswelle werden rund siebentausend Täter und Verdächtige erfasst und vor den Volksgerichtshof gebracht; zweihundert Todesurteile werden ausgesprochen, die Verurteilten hingerichtet. Nach einer offenbar falsch kolportierten Mitteilung von Speer hat Hitler sich die Filme von den Hinrichtungen wiederholt vorführen lassen.<sup>58</sup> Was er hier sah, und was er im Verein mit seiner eigenen «Clique ehrgeiziger, gewissenloser und zugleich verbrecherischer» Regimepartner seit 1933 an Verfolgung angeordnet hatte, betraf unterschwellig nichts anderes als die Etablierung einer moralischen Führungsschicht für den Übergang in die Kapitulation. Auch wenn, wie Joachim Fest noch 1994 schrieb, die Widerstandskämpfer selbst nach dem Krieg nicht wirklich anerkannt wurden<sup>59</sup>, auch wenn sie vom Ausland wie vom Inland zu den verkappten Anhängern des Systems gezählt und todesmutige Anwandlungen von sozialer Empörung, Rechtssinn und familiärem Stolz als Masken galten – die Idee, für die sie schliesslich starben oder litten, blieb davon unberührt. Sie galt auch nicht nur für Aristokraten oder Offiziere, sondern, wie sich in den detaillierten Arbeiten zum Widerstand inzwischen gezeigt hat, für Kommunisten nicht weniger als für Sozialdemokraten, für Juden nicht weniger als für Sinti und Roma und überhaupt für alle, die sich dem Regime in irgendeiner



Weise entgegengestellt hatten. Nachdem die eigentlich geistige Elite aus den deutschen und deutsch besetzten Gebieten längst vertrieben oder ermordet war, etablierte die Verfolgung und Ermordung des Widerstandes eine neue Figur von «Verdienst und Ahnenstolz», wie sie vor dem Ersten Weltkrieg Ludwig Justi, damals Direktor der Nationalgalerie und Leiter der Nationalen Bildnissammlung, dem Kaiser hatte begründen wollen: «Die Nation ehrt dankbar ihre grossen Männer und zugleich setzt sie sich selbst ein Monument ihres Alters, ihrer Kontinuität und ihrer Grösse.» Waren es «grosse» Männer und Frauen? Die detaillierte Forschung hat nicht klären können, warum sich diese Gruppe so versteckt gegen den Mord an den Juden geäussert hat. Aber sie hat auch an die Phasen der Besinnung, der verzweifelten Konspiration und an den Sinn für soziale Verantwortlichkeit erinnert. Jedenfalls erschienen, wie von mediengeschichtlicher Logik geführt, die Männer und Frauen «von Verdienst» nach dem 20. Juli 1944 in eben der modernen Form, die Justi damals angewidert registriert hatte. «Wie die vornehme Gesinnung des ancien régime zum nüchternen Kalkül der ‚Jetztzeit‘, so verhält sich die alte fürstliche Ehrengalerie zum modernen staatlichen Verbrecheralbum.»

Auch in einem anderen Punkt führten Linien zurück zur Zeit vor dem Kriege. Helmuth Plessners subtile Physiognomik zweiten Grades, sein umständlich entwickelter Begriff von der «Unantastbarkeit der Würde» stand im gedanklichen Zentrum der Verschwörer des Kreisauer Kreises; mindestens bei deren Hauptfigur, Helmuth von Moltke. Vermutlich ist der Begriff überhaupt von hier aus, durch Vermittlung von Carlo Schmid, in die Formulierung des Artikels 1 des deutschen Grundgesetzes von 1949 gelangt.<sup>60</sup>

Während sich der Widerstand in Deutschland ab 1940 immer dringender formierte, bildete das Regime seine Walhalla um das geheime Zentrum des Führerschädels herum. (Abb. 48) Der Jahrgang 1940 von *Die Kunst im Deutschen Reich* – eröffnet mit einer Hitler-Kohlezeichnung von Otto von Kursell – widmet sich überwiegend der deutschen Plastik. Angefangen von den Werken Arno Brekers über Statuen der Ausstellung «1813-1815 Grossdeutscher Freiheitskampf» – mit den Büsten der Feldherren Scharnhorst, Schwarzenberg, Nollendorf, Yorck, Tauentzien, Radetzky, Wrede und anderen – bis hin zu einer eigenen Galerie über «Das Antlitz des Feldherren»: der Duce von Josef Thorak, Moltke von Richard Knecht, Hindenburg von Arno Breker, Ludendorff von Fritz Klimsch, Brauchitsch von



48. Hitlerbüste, vermutlich von Josef Thorak, Gips, undatiert. Der völlig erschöpfte Ausdruck ist der Beleuchtung zu danken.

Hermann Joachim Pagels, Göring von Hans Haffenrichter, von Reichenau von Bernhard Bleeker, und Keitel wiederum von Pagels. Im Novemberheft dann die Walhalla aus «Selbstbildnissen deutscher Bildhauer», mit Büsten von Johann Heinrich Dannecker, Schadow, Rauch, Klimsch, Kolbe, Scheibe, Behn, Koelle – Breker fehlte. Die Reihe wird fortgesetzt durch immer neue Abbildungen der Werke Brekers, dann aber explizit 1943 mit den beiden Galerien «Bildnisse deutscher Musiker» (April) und «Dichter der Zeit» (Oktober). Unter den Musikern waren noch heute bekannte wie Furtwängler, Strauss, von Karajan, Backhaus, Pfitzner und Knappertsbusch; unter den Dichtern eigentlich nur heute vergessene wie Kolbenheyer, Seidel, Emil Strauss, Schäfer und Miegel.

Alles in allem ergab dies eine Walhalla von etwa 45 Köpfen, ausser denen des Führers und all jenen Gesichtern, die nur in der Werkschau einzel-

ner Bildhauer blieben: so von Josef Thorak, Richard Scheibe, Georg Kolbe, Bertel Thorvaldsen, Ulfert Janssen, Fritz Klimsch und immer wieder Breker. All dies erschien in der Kunstzeitschrift natürlich als Fotografie, lichtbildlich inszeniert, und für den Betrachter als intimes en-face-Erlebnis. Damit war endlich der Einwand von Ludwig Justi aus dem Jahre 1913 vom Tisch, wonach skulpturale Denkmäler den Betrachter meist deshalb nicht wirklich eindrucksvoll erreichen, weil man ihr Gesicht nicht sieht. Hier war pompöse Leibes- und Schädelarchitektur im Stil des Familienalbums versammelt. Man hätte sie geniessen können, wären nicht Krieg und Mord ihre Bedingung gewesen. Keine Karikatur kam dieser sepulkralen Leidenschaft näher als jene, die *der Kladderadatsch* schon 1933 von Hitler gezeichnet hatte (Abb. 49) – denn sie liess ahnen, dass die Plastik dieses wiederum grausam wörtlich verstandenen «Bild-Hauers» blutige Opfer implizierte.

Nach dem Attentat verfiel Hitler körperlich zusehends. Die medizinischen Diagnosen und Augenzeugenberichte dieser Zeit deuten zunehmend auf Parkinson. Ellen Gibbels berichtet darüber minutiös:

«Goebbels' Pressereferent von Oven sah Hitler am 5. August 1944: ‚Er ist ein alter Mann geworden. Er geht langsam und tief gebeugt wie unter einer schweren Last. (...) Seine Hände zittern, was er dadurch – vergeblich – zu verbergen sucht, dass er sie ständig tief in seinen Rocktaschen vergräbt.‘ General Choltitz hielt über eine Begegnung am 7. August 1944 fest: ‚Nun stand ich also vor ihm und sah einen alten, gebeugten, aufgeschwemmten Mann mit dünnem grauen Haar, einen zitternden, körperlich erledigten Menschen.‘ General Kreipe gewann für den 11. August 1944 den Eindruck: ‚Der Führer ist sehr krumm geworden. (...) Häufig zittert er stark.‘ General Warlimont sagt für August 1944: ‚Gebeugt und schleppenden Schrittes kam er in den Lageraum. (...) In gebückter Haltung, den Kopf tief in den Schultern, hockte er auf dem ihm hingeschobenen Stuhl. Eine zitternde Hand suchte Halt am Kartentische (...)‘

General von Manteuffel erlebte Hitler am 12. Dezember 1944 im FHQ Ziegenberg: ‚Eine gebeugte Gestalt, mit blassem, aufgedunsenen Gesicht, im Stuhl zusammengesunken, mit zitternden Händen, den linken, heftig zuckenden Arm nach Möglichkeit verbergend. (. .) Wenn er ging, zog er ein Bein nach.‘<sup>61</sup>



49. Hitler mit seiner mörderischen Faust buchstäblich als «Bild-Hauer» des «Neuen Menschen». Zeichnung aus dem *Kladderadatsch* 86 (1933).

All diese Beschreibungen bezeugen, zusammen mit den fachärztlichen Diagnosen der Zeit, was Gibbels als «idiopathische Parkinson-Erkrankung» bezeichnet hat,<sup>62</sup> nicht aber – eine öfter anzutreffende Diagnose – eine «postenzephalitische», die regelgerecht bereits im 30. Jahr hätte beginnen müssen.

Geistig blieb Hitler offenbar völlig präsent. Nicht nur blieb seine Stimme «klar und voll», auch das Gedächtnis funktionierte. Der Leibarzt Morrell, der Hitler bis zum 21. April 1945 erlebte, bescheinigte ihm ein immer noch exzellentes Erinnerungsvermögen für Zahlen, Statistiken, Namen und räumliche Arrangements. Berichte über Lagebesprechungen und Bormann-Diktate von 1945 scheinen es zu beweisen. Nach Mitteilung von Percy Ernst Schramm vermochte er den Generalstab mit diesem Gedächtnis immer wieder zu verblüffen und seine Argumente schwer widerlegbar zu machen.<sup>63</sup> Der klinische Befund scheint eindeutig. Bis zu dem Moment, da Hitler die Pistole an die Schläfe setzte, war er Herr seiner selbst und wusste, worum es ging. «Die zitierten Äusserungen der Zeitzeugen sowie die überprüfbaren Ausführungen Hitlers aus der letzten Lebensphase schliessen einen Abbau intellektueller Fähigkeiten mit hinreichender Sicherheit aus.»<sup>64</sup>

### Exkurs über Speers letztes Führerfoto

Wie konditioniert trotz des äusseren Verfalls die faziale Bindung seiner Mitarbeiter war oder sein konnte, belegt eine der merkwürdigsten Episoden aus Albert Speers *Erinnerungen*. Am 18. März 1945 liess Speer, in seiner Eigenschaft als Reichsrüstungsminister, Hitler eine Denkschrift überreichen, in der er das Ende der Kriegsfähigkeit deklariert und den endgültigen Zusammenbruch der deutschen Wirtschaft angekündigt hatte. Auch seine Rücknahme des Hitler-Befehls «Verbrannte Erde», den er seit längerem hintertrieb, wollte er ihm nun mitteilen. Die Lagebesprechung sollte am Vorabend seines vierzigsten Geburtstagstages stattfinden. Ausgerechnet in diesem Kontext bat er

«den persönlichen Adjutanten Hitlers, Julius Schaub, mir zu meinem bevorstehenden 40. Geburtstag von Hitler ein Foto mit persönlicher Widmung zu erbitten. Ich war der einzige engere Mitarbeiter Hitlers, der zwölf Jahre lang nie danach gefragt hatte. Jetzt, am Ende seiner Herrschaft und unserer persönlichen Beziehung, wollte ich ihm zu verstehen

geben, dass ich ihm zwar Widerstand entgegengesetzte und in der Denkschrift ganz offen sein Scheitern konstatierte, dass ich ihn aber nach wie vor verehrte und auf die Auszeichnung eines Widmungsfotos Wert legte.»<sup>65</sup>

Hitler schenkte ihm noch in derselben Nacht die silbergerahmte Fotografie in einer roten Lederkassette mit Goldprägung und entschuldigte sich für die unleserliche Widmung. Speer fand sie gleichwohl «ungewöhnlich herzlich gehalten». Als er aber am 1. Mai, von seinem letzten Besuch bei Hitler zurück in Hamburg, von dessen Selbstmord hörte, fand er abends am Bett «die rote Lederkassette, in der bis dahin das Bild Hitlers ungeöffnet gelegen hatte. Meine Sekretärin hatte es mir mitgegeben. Meine Nerven waren am Ende. Als ich das Bild aufstellte, überfiel mich ein Weinkampf. Das erst war das Ende meiner Beziehung zu Hitler, jetzt erst war der Bann gelöst (... )»<sup>66</sup>

Offenbar konnte Speer, dem eine homoerotisch getönte Beziehung zu Hitler nachgesagt wird, diese Nähe erst ganz am Ende auf das distanzierte Bild übertragen. Merkwürdig bleibt, dass er dabei des eigenen Überlebens so sicher war, denn er erbat sich das Bild eines Mannes, der sterben würde; und zwar womöglich unter anderm auch wegen der Rücknahme des sogenannten Nero-Befehls, die Speer stellvertretend angeordnet hatte. Ob es ein erleichtertes oder ein Weinen um Verlust war oder beides, lässt sich den Worten nicht entnehmen. Sie stammen – viele Jahre später niedergeschrieben – aus einer nachdenklichen Distanz. Am Ende des Buches kann er sich sogar nicht mehr erinnern, dass er das Bild ja schon längst gesehen und sogar dessen Widmung entziffert hatte. Nicht nur ein Literat könnte in dieser Geschichte ein deutliches Echo von *Wallensteins Antlitz* hören, wenn auch in travestierter Form. Wie von Walter Flex den historischen Umständen entsprechend neu konzipiert, hängt Speer an seinem «Wallenstein» und dessen Antlitz, mit dem Unterschied, dass hier der (Ver-)Führer stirbt und sein Vasall überlebt, statt sich ihm zu opfern.<sup>67</sup>

Speer hat in seinen *Erinnerungen* mehrere physiognomische Episoden berichtet; sie spielten alle in der Sphäre der dialogischen Nahbeziehung und nicht im Namen der «Gestalt». Möglicherweise hatte er als Architekt es nicht nötig, lebendige Organismen in Architektur zu verwandeln. Nicht nur bemerkte er von Anfang an Hitlers «Mehrgesichtigkeit»; auch der Umgang des Diktators mit Gesicht und Auge blieb ihm noch Jahre später mitteilenswert. So erinnerte er sich etwa, dass Hitler seinen Paladinen sein

Bild in immer demselben Silberrahmen, entworfen von Gerdi Troost, zu schenken pflegte, dass aber Göring sich die Fotografie hatte vergrössern lassen.<sup>68</sup> So erzählte er Gitta Sereny von einer Episode 1936, da Hitler ihn bei Tisch zwang, wie Kinder einander anzustarren, wer es länger aushielt. «Es war er, der zuerst wegsah. Ich hatte gewonnen.»<sup>69</sup>

Dennoch, oder vielleicht eben deshalb, berichtete er später auch in erschrocken wirkendem Ton von der Äusserung eines amerikanischen Historikers, der Speer nach seiner Einstellung zu den Zwangsarbeitern gefragt hatte. In seiner Eigenschaft als Rüstungsminister hatte Speer im Sommer 1944 die Linzer Stahlwerke besucht:

«(...) wo sich die Häftlinge frei zwischen den übrigen Arbeitskräften bewegten. (...) als ich sie, in der Art einer Floskel, fragte, ob sie lieber in ihr Stammlager zurückwollten, erschraken sie heftig; ihre Gesichter drückten unverhülltes Entsetzen aus. Aber ich fragte nicht weiter. Wozu auch: die Gesichter sagten im Grunde alles. (...) – Ein amerikanischer Historiker hat von mir gesagt, ich hätte die Maschinen mehr geliebt als die Menschen. Er hat nicht unrecht; ich sehe, dass der Anblick leidender Menschen nur meine Empfindungen, nicht aber meine Verhaltensweise beeinflusste. Auf der Ebene der Gefühle kam nur Sentimentalität zustande; im Bereich der Entscheidungen dagegen herrschten weiterhin die Prinzipien der Zweckmässigkeit. Mich beunruhigt (heute), dass ich in den Gesichtern der Häftlinge nicht die Physiognomie des Regimes gespiegelt sah, dessen Existenz ich in diesen Wochen und Monaten so manisch zu verlängern trachtete. Ich sah die moralische Position nicht, die ich hätte beziehen müssen.»<sup>70</sup>

Die Physiognomie des Regimes, sein «wahres Gesicht», die Lichtbilder unerhörten Schreckens und diesen Schrecken selber sahen die Deutschen erst nach der Öffnung und Befreiung sämtlicher KZ und Arbeitslager.

## Bilder des Entsetzens 1945-1949

Anfang Januar 1945 marschierten sowjetische Truppen in Auschwitz ein und befreiten die letzten noch lebenden Häftlinge. Es waren rund achttausend von einmal anderthalb Millionen Menschen allein in diesen Bezirken. Die übrigen KZ wurden im April und Mai 1945 befreit – darunter Buchenwald, Sachsenhausen, Flossenbürg, Dachau, Ravensbrück, Mauthausen und zuletzt, am 7. Mai 1945, Theresienstadt. Was die Alliierten hier sahen und vielfach fotografisch festhielten, sollte der Weltöffentlichkeit ebenso wie den meisten Deutschen zum irreversiblen Einschnitt in der Geschichte des moralischen wie auch des politischen Bewusstseins werden. Die «Ikonen der Vernichtung»,<sup>1</sup> die Bilder von Leichenbergen, von ausgemergelten, verwundeten, geschändeten Menschen, bezeugten die Wahrheit der Berichte und lösten den Schock eines nicht wieder gutzumachenden Verbrechens aus. Die Diskussion, die seither um das Unglaubliche kreist, ist nicht zuletzt eine Diskussion um die Idee des Bildes und die Kategorie der Augenzeugenschaft singulärer Ereignisse. Die Rolle der vorangegangenen, jahrzehntelangen physiognomischen Dressur bei der Konfrontation der Bevölkerung mit diesen Bildern wurde freilich bisher noch nicht verhandelt; sämtliche Medienhistoriker arbeiten mit oder über Fotografien und Filme als eben jenen Techniken massenmedialer Aufklärung, die mit dem Anspruch auf dokumentarische Gewissheit einherkommen und akzeptiert sind.

Aber die physiognomischen Vorgeschichten der nun geforderten Wahrnehmung, der Gegenstand dieses Buches, lassen sich deshalb nicht einfach beiseitelegen. Schliesslich hatten ja eben dieselben Medien zwischen 1933 und 1945 die Botschaften des Regimes verbreitet und seit 1923 mit wachsendem Erfolg das Führerporträt modelliert. Die innige Verflechtung des Denkens in Ahnenreihen (Rassismus und Erb-Charakterlehre) mit der Entwicklung der Fotografie in Wissenschaft und Gesellschaft; die Gesichtsandacht zum «Grossen Mann» im hypnotisierten Blick auf den (Ver-)Führer; die gegenbildliche Dehumanisierung des jüdischen und anders ethnischen Gesichts; der unverwindbare Gesichtsverlust durch die Niederlage von 1918 und die prägende Rolle der «Vision» beim Entwurf einer deutschen



«Wiederaufrichtung» – dieses ganze physiognomische Feld mit seinen nachdrücklich auf gebauten Valeurs musste 1945 zusammenbrechen. Wer so dressiert war, konnte jetzt überhaupt keinem Bild mehr glauben, zumal nicht einem solchen, das den Deutschen neben der eigentlichen militärischen Niederlage einen moralischen Gesichtsverlust von unausdenklichen Folgen vor Augen führen wollte. Unwillkürlich griff man zu den Massnahmen, die nach dem Ersten Weltkrieg schon einmal geholfen hatten, in der Hoffnung, damit selbst über diesen unbeschreiblichen Abgrund zu kommen. Mindestens im Konflikt mit dieser Versuchung zeigen sich schon die ersten Veröffentlichungen nach 1945, die sich am Rande der eigentlich politischen Literatur bewegten. Es waren Bruchstücke einer grossen Konfession und Scherben einer Konfession des Grössenwahns, und sie stammten aus allen Szenen des Zusammenbruchs. So berichtete Erich Kästner von einem mühsam ergatterten Engagement als Drehbuchautor und einem Drehtag – einen Tag vor Hitlers letztem Geburtstag 1945 – im bayerischen Mayrhofen:

«Die Kamera surrte, die Silberblenden glänzten, der Regisseur befahl, die Schauspieler agierten, der Aufnahmeleiter tummelte sich, der Friseur überpuderte die Schminkgesichter, und die Dorfjugend staunte. Wie erstaunt wäre sie erst gewesen, wenn sie gewusst hätte, dass die Filmkassette der Kamera leer war! Rohfilm ist kostbar. Bluff genügt. Der Titel des Meisterwerks, ‚Das verlorene Gesicht‘, ist noch hintergründiger als ich dachte.»<sup>2</sup>

In dieses Gesicht vertieft zeigte sich auch der expressionistische Dichter Johannes R. Becher, späterer Kulturminister der DDR und als Kommunist früher Emigrant in Moskau, der noch gegen Kriegsende ein ganzes Stück über *Das Führerbild* schrieb.<sup>3</sup> Der Text inszeniert die Geschichte des Dritten Reiches als Familiendrama im Angesicht. Der Vater hat Geschäfte mit Juden gemacht, die er später verrät, der Sohn gehört zur SS, die Tochter liebt einen Maler namens Rocholl, der die Gesellschaft von aussen betrachtet. Er liefert drei Gemälde: eines vom «Führer», eines von diesem Vater und später eines von Soldaten vor Stalingrad. Alle drei Gemälde sind als «lebende Bilder» konzipiert, nicht als Abbilder. Ob Becher sich dabei auf einen bekannten Maler bezog, ist ungeklärt. Eindeutig sind aber Bechers epigonale Verse, der sozialistische Realismus – «Doch wenn der Hunger ruft im Bilde auf (...) / Dann malt sich das Gemalte in uns ab / Und wird zu einem Bilde des Gewissens» – und eine wohlüberlegte physiognomi-

sche Dramaturgie: «Herr Rocholl, malen Sie / Das Bild: Der Führer, der den Höllenbrand zertritt»: nämlich die Kommunisten nach dem Reichstagsbrand. Der Maler will aber anderes. Das Führerbild zeigt unter der lachenden Menge den Aufrührer, wie selbst der SS-Mann Leutwein erkennt: «Die Skizzen, die vom Führer er entwarf / Auf seinem Zeichenblock, ich muss schon sagen, / Wär er ein Feind, ich wunderte mich nicht. / Und dort auf seinem letzten Blatt hat er / Gezeichnet, deutlich seh ich die Visage, / Ganz deutlich, die Matrosenfresse ist's / Vielleicht ist das, vielleicht ist das sein Führer!»<sup>4</sup> Auch der Jude Rosenzweig erkennt die Ikone des Matrosen Reichpietsch, der 1917 die Revolution in Kiel auslöste: «Gestreckte Arme. Arme. Nichts als Arme. / Und in der Masse nur, nur ein Gesicht (...) / Als wäre ER der Führer, so spricht mich / Dies Antlitz an.»<sup>5</sup> Den Vater malt der Maler schon als einen Dorian Gray; der alte Kauer muss in seinem Konterfei plötzlich etwas Ungeheuerliches erkennen: «Was hat der Schuft von mir ein Bild gemalt – Solch eine nackte seelenlose Fresse – An meinem Sessel vor dem Arbeitstisch, Ganz väterlich... So sah der Kauer aus.. .»<sup>6</sup>

Während Tochter Eva immerfort wegsehen möchte und ihr Gesicht mit Händen bedeckt, macht sich der Maler Rocholl auf an die Front und trifft hier auf die entkräfteten Soldaten. Sie wünschen sich ein letztes Porträt. Aus dem Maler wird ein Frontmaler eigener Art, ein Augenzeuge für das «Testament des Schreckens», das die Soldaten ihm vermachen möchten. Doch während er malt, spricht plötzlich eine Stimme wie aus dem Off und verlangt den Matrosen im Bild: «Den einen mal für alle». Die Stimmen mehren sich, schliesslich übertönt die Szene ein ganzer Chor. Es ist der Chor der Wiederauflebenden: «Lasst aus dem Grab uns steigen! Deutschland will auf erstehen!»<sup>7</sup> Auch wenn die Kehre des einstigen Expressionisten Becher vom Bild zur tönenden Stimme als Ausdruck wiedererwachten Lebens nicht überraschen kann – als Physiognomiker skizziert er hier auch einen Rückweg von der Gesichts- zur Sprachgesellschaft. Im *Bild* versammeln sich die Sterbenden, im gesprochenen und erst recht im gesungenen *Wort* kommen die Lebenden zusammen.

Ganz ähnlich will Ernst Jünger nach 1945 physiognomisch ans Überleben denken. In seinem kleinen Buch *Sprache und Körperbau*<sup>8</sup> rekonstruiert er die Körperorientierung dessen, der aus dem Tode erwacht: was ist die Hand, was rechts und links, Kopf und Fuss, oben und unten, was sind die fünf Sinne. Jünger schliesst das Büchlein mit der markanten Überlebensformel:

«Ein letztes Wort sei noch dem Zeitpunkt gewidmet, der für diese Arbeit gewählt wurde. Inmitten des fürchterlichen Elends und der moralischen und physischen Vernichtung, die uns umgibt, mag manchem die Beschäftigung mit solchen Fragen als rätselhaft erscheinen, als luxuriöser Überfluss. Doch ist es nicht nur Horazischer Gleichmut im Ungemache, der aus ihr spricht. Es ist zugleich auch Folgendes: nach einem Unfall, einem jähen Sturze tasten wir uns zunächst den Körper ab. Wir prüfen, ob wir auch unversehrt geblieben sind. So ist es auch hier: die erste Arbeit nach der Katastrophe gilt diesem Ort und Ausgangspunkt der Freiheit, dem Ebenbilde göttlicher Macht.»<sup>9</sup>

Wer ausser Jünger hätte sich wohl als Deutscher zu dieser Zeit als ein «Ebenbild göttlicher Macht» apostrophieren wollen? Oder war Jüngers Buch überhaupt eine Antwort auf die Abrechnung, die Max Picard, der fromme Physiognomiker, mit dem Gedanken an *Hitler in uns selbst* 1947 geliefert hatte? Kein besserer Beleg für die Obsession der Physiognomiker könnte sich finden als die seitenlange Abrechnung mit «Hitlers Gesicht» in diesem Buch. Auch wenn Picard ein erbitterter Gegner der Psychoanalyse war, hielt er sich jetzt unwillkürlich an die Technik vom «Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten», für Freud das Kernstück einer erfolgreichen Therapie. Selbst vor blamabler Einfalt in der Diktion scheute Picard nicht zurück, wenn es um die Dekonstruktion des Herrscherbildes ging, um die längst fällige Entzauberung von «Wallensteins Antlitz»:

«Der Führer eines Volkes hatte bis zur Zeit Hitlers immer ein Gesicht, das deutlich geformt war und den Geführten einprägar. Man muss sich darum immer wieder wundern, dass Hitler als ein Führer gelten konnte. Denn er hatte ein Gesicht (...) das so total nichts war, wie alles an Hitler ‚total‘ war. Es war nicht deutlich, nicht einprägar den Geführten, es sei denn, man sage, das Nichts des Führers habe sich dem Nichts der Geführten eingeprägar. – Solange es eine Geschichte der Menschen gibt, hat sich noch niemals etwas derart Nichtiges als ein Führergesicht vor ein Volk hingestellt. Es gab Könige mit Mörder- und Verbrechergesichtern, es gab Herrschergesichter, denen man den Wahnsinn ansieht, der hinter ihnen sich duckte, es gab Herrscher, die schwach im Geist und im Körper waren und in deren Gesicht man deutlich dieses Schwächliche merkt, man merkt den Defekt, – aber das war noch nie da, dass ein ‚Führer‘-Gesicht nicht einmal das Schwächliche ausdrückt, und das Erstaunliche

ist, dass Hitler nicht, wie jene schwächlichen Herrscher, abseits stand, im Hintergrund des Volkes und im Hintergrund der Geschichte, sondern: Hitler stand ganz und gar vorne, allen sichtbar, ja manchmal schien es, als ob es überhaupt nur ihn allein gebe, – und was war sichtbar? Nichts, – das pure Nichts. Das eben gab es noch nie: dass einer, der sich als die Welthistorie selbst drapierte, aussah, nicht einmal wie eine Maske, nicht einmal wie ein Kostüm der Weltgeschichte, sondern wie das Nichts. (...)

Sieht man das Gesicht so, wie es dasteht: eine leere Null, eine leere weisse Scheibe, die ein paar schwarze Punkte hat dort, wo beim Menschen die Augen sind, und mit einem schwarzen Strich dort, wo der Mund sein sollte, sieht man es so vor sich, so steht es da wie eine jener weissen Scheiben mit schwarzen Strichen und Punkten, die an einer Stange am Rande der Strasse ist und hinter der Kurve der Abgrund, zur Warnung für den Fahrenden (...).»<sup>10</sup>

Hitlers Gesicht, zum Verkehrsschild mutiert: das war kein schlechter physiognomischer Einfall, aber doch nur ein schwächlicher, allenfalls unterwegs zur zündenden Formulierung, die später Hannah Arendt für Eichmann finden sollte.

Picard gab der ganzen Enttäuschung Ausdruck, die jahrzehntelang neben und hinter dem Kult um Hitlers Gesicht als einem Herrscher Gesicht gelauert hatte. Es war eine halb existentielle, halb literarische Enttäuschung, nur keine politische. Denn die Politiker rechneten zunächst sogar mit dem Fortleben eines «Führergesichts». Wie schon 1923 in München erhob sich auch nun wieder die Frage «Wie sieht Hitler aus?» – und aus Furcht, er könne lebend entkommen, liessen die Alliierten gleich nach der Landung Vorlagen für Steckbriefe mit möglichen Maskierungen anfertigen. Bis auf die Augen liess sich alles verändern, vor allem Haare und Bart und Brille. Nur konnte der Maskenbildner sich nach den gegebenen Vorlagen kein aufgedunsenes krankes Wrack vorstellen; stattdessen verschönte er Hitler in jedem der sieben Bilder nach Kräften und traute ihm das Air des Revoluzers, des Intellektuellen, des Professors, wenn nicht des Unternehmers zu.<sup>11</sup> (Abb. 50)

Andere Autoren der Zeit versuchten in endlich demonstrierter Gegnerschaft zur vergangenen Dressur, Gesicht und Körperbild als Zentralorgane von Menschenwürde und -seele zu demontieren. Von Theodor Haecker erschien postum *Der Buckel Kierkegaards*, eine kleine Schrift zur Verteidi-



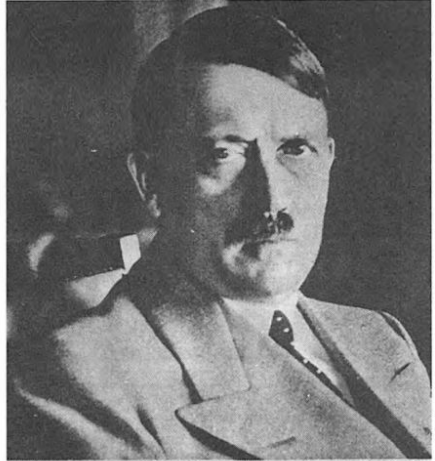
GERMANY, OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (3rd. OF A SERIES OF 7) PHOTO  
"A" RETOUCHED TO SHOW POSSIBLE DISGUISE.  
THE NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944.  
SEC. 6, P. 8. OSS-P-1854-C



GERMANY, OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (2nd. OF A SERIES OF 7)  
PHOTO "A" RETOUCHED TO SHOW POSSIBLE  
DISGUISE. THE NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944.  
SEC. 6, P. 8. OSS-P-1854-B

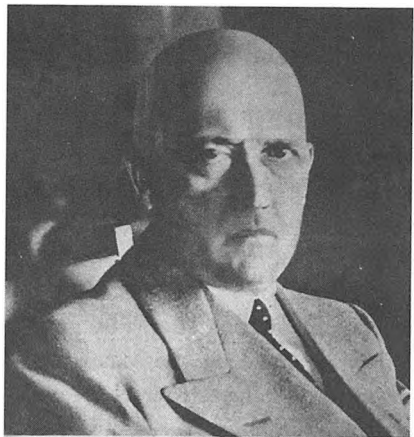


GERMANY, OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (4th. OF A SERIES OF 7) PHOTO  
"A" RETOUCHED TO SHOW POSSIBLE DISGUISE.  
THE NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944, SEC. 6,  
P. 8. OSS-P-1854-D

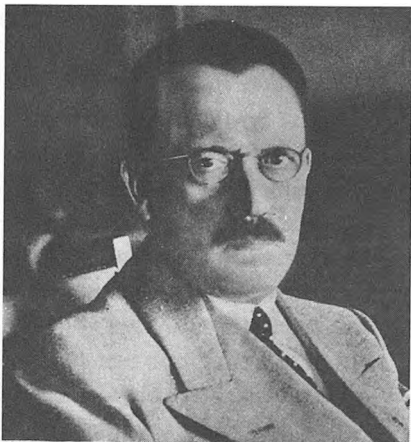


GERMANY, OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (1st OF A SERIES OF 7). THE  
NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944, SEC. 6, P.  
8. OSS-P-1854-A

50. Hitler in den Augen eines amerikanischen Maskenbildners nach 1945. Der US-Geheimdienst liess Suchbilder anfertigen für den Fall, dass Hitler nicht gestorben, sondern geflohen sei und sein Ausseres verändert hätte. Dass er zum Schluss ein krankes, aufgedunsenes, starres Gesicht hatte, kam dem feindlichen Künstler offenbar nicht in den Sinn. Er zeigt Hitler als eine Mischung aus Unternehmer und Professor, Agent und russischer Intelligentsija.



GERMANY OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (6th. OF A SERIES OF 7) PHOTO  
"A" RETOUCHEE TO SHOW POSSIBLE DISGUISE.  
THE NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944, SEC. 6,  
P. 8. OSS-P-1854-I



GERMANY OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (7th OF A SERIES OF 7). PHOTO  
"A" RETOUCHEE TO SHOW POSSIBLE DISGUISE.  
THE NEW YORK TIMES, OCT. 8, 1944, SEC. 6,  
P. 8. OSS-P-1854-G



GERMANY OCT. 8, 1944  
ADOLF HITLER (5th. OF A SERIES OF 7).  
PHOTO "A" RETOUCHEE TO SHOW POSSIBLE  
DISGUISE. THE NEW YORK TIMES, OCT. 8,  
1944, SEC. 6, P. 8. OSS-P-1854-E

gung einer hässlichen Erscheinung bei grossem Geist. Der Heidelberger Psychiater Hans W. Gruhle, der einst den grossen Bildband mit Totenmasken von Richard Langer kommentiert hatte, rechnete 1948 in einem grossen Rundumschlag mit allen physiognomischen Spekulationen ab. Seine «Verstehende Psychologie» wollte die Geste der Einfühlung rekonstruieren – so auch in einem kleinen Buch über das Porträt: «Studie zur Einfühlung in den Ausdruck».<sup>12</sup> Mit dem Anschluss an die Ausdrucksforschung war Gruhle im wissenschaftlichen Trend der Zeit. In den fünfziger und sechziger Jahren sollten vor allem die Amerikaner das Thema im grossen Stil weiterbearbeiten. Wie rückständig dagegen die klassische Bildnislehre geworden war, zeigte die fast gleichzeitig erschienene Arbeit des Archäologen Ernst Buschor zum Thema «Porträt» – ein «Handbuch», unter dessen Händen das Bildnis beinahe gequält in Unterarten zerfiel: Spiegelporträt, Fluchtporträt, Kernporträt, Keimporträt, Machtporträt, Rangporträt, Abbildeporträt, Erscheinungsporträt, Seinsporträt, Daseinsporträt, Formungsporträt, Erhellungsporträt, Durchdringungsporträt, Stellvertretungsporträt, Kraftzeichenporträt, Aussen- und Innenporträt, Modell- und Phantasieporträt; und schliesslich als Konzession an die historische Erinnerung und an die Fotografie: das Benamungsporträt. Hier galt noch immer die alte Perspektive von Typisierung und Klassifizierung und zersplitterte doch zugleich ihr eigenes Objekt: das Menschengesicht.<sup>13</sup>

Ähnlich zerquält kam 1949 eines der ersten Nachkriegsbücher eines deutschen Mediziners zum Thema «Mimik» zutage, also eben jener Gesichtssprache, die unter der Diktatur der Erbgestalt aus der Psychologie verschwunden oder nur noch als Auslese-Kriterium betrachtet worden war. *Ausdruckssprache der Seele*<sup>14</sup> praktizierte, was Jünger mit seiner Idee über «Sprache und Körperbau» schöngeistig begonnen hatte: die Rekonstruktion eines lebendig agierenden Menschen mit Mimik, Gestik, tönender Stimme und den dazugehörigen Gefühlen von Wut, Freude, Trauer, Ekel, Hochmut und so fort. Nichts verrät die fast pathologische Suche nach der Norm eines lebendigen Menschen mehr, als die Entstehungsgeschichte dieses Buches, das mit 275 Abbildungen vorführen möchte, was sich nicht vorführen lässt, jedenfalls kaum im «stillen Bild». Er habe nicht genügend Fotomaterial besessen, schrieb der Autor, um jede Miene darstellen zu können: «Vor allem auffälliger Mienen wie den Zorn oder solche, die nicht gerade vor einem Photoapparat erscheinen werden wie etwa den Ausdruck des Ekels, suchte ich vergeblich.» Aber er habe eine Krankenschwester ge-

funden: «Mit einem grossen Einfühlungsvermögen gab sie fast sofort jede Miene wieder, die ich vorschlug. Ich brauchte nur den Inhalt der Miene zu benennen und zu zeigen, wie ich selbst mir die Miene dachte, und fast immer stellte sie sofort den gewünschten Ausdruck richtig dar.» Und nicht nur die Mienen, vor allem die Gesten liess sich der Forscher von dieser Schwester vorspielen: «Dabei war ich ausschliesslich auf ihre Mitarbeit angewiesen, denn Gesten hatte ich in meinen Krankengeschichten keine gefunden.»<sup>15</sup>

Nahezu bar jeder wissenschaftlichen Fundierung, hat sich dieses Buch offenbar über weite Strecken aus dem wortlosen Spiel zwischen Arzt und Krankenschwester, Forscher und Versuchsperson entwickelt: die Frau als pantomimischer Akrobat und Spiegel, dem unbeholfenen mimischen Diktat des Wissenschaftlers folgend; eine unfreiwillige Pygmalion-Parodie. Auch wenn das Ganze sich womöglich eher komisch abgespielt hat, auch wenn dieser Forscher seine mimische Palette komplettieren konnte – nicht ohne Grund wird in diesem zweideutigen Spiel ausgerechnet jene Mimik ausgespart, die den lebenden Menschen nach Darwin recht eigentlich auszeichnet und im gegenwärtigen historischen Augenblick so gefragt gewesen wäre: die Mimik der Scham, das Erröten. Nur in einer «Schlussbetrachtung über den Sinn der Ausdrucksbewegungen und ihre Ergänzung durch Pupillenspiel, Tränen und Erröten» kommt der Autor darauf zu sprechen, aber das Buch endet hier.

Reuevolle Selbstanklagen wie die von Albert Speer, der sich im Gespräch mit dem amerikanischen Historiker selbst über seine Unempfindlichkeit gegenüber den leidenden Gesichtern der Zwangsarbeiter wunderte, waren kurz nach dem Krieg eher selten. Noch hatte es wenig Aufklärung über das Geschehen in den KZ gegeben, noch standen die grossen Prozesse in Frankfurt und Jerusalem bevor. So konnte noch eine ganze Reihe von Veröffentlichungen an der Vision des «Grossen Deutschen im Bilde» festhalten und damit am alten Projekt einer Nationalen Porträtgalerie von 1913. Paul Ortwin Rave, einst Assistent von Eberhard Hanfstaengl, inzwischen Direktor der Nationalgalerie in Ostberlin, brachte 1949 immerhin einen Band des dreibändig angelegten Buchprojekts *Das geistige Deutschland im Bildnis* zur Publikation, mit einem ausführlichen Bericht über die Vorgeschichte. Vom Plan, das Jahrhundert Dürers, Goethes und Nietzsches zu repräsentieren, blieb das Jahrhundert Goethes übrig; 338 Porträts berühmter Frauen und Männer, «eine Schar Hochbegabter, die ihrem Zeit-



alter den Glanz von innen verliehen haben.»<sup>16</sup> Als sei nichts geschehen, referierte der Autor und langjährige Museumsmann die Vorstellungen über «Physiognomik und Kunstwerk», die das Projekt von Anfang an mit motiviert hätten. Dem Leser und Betrachter des Buches versprach er: «Ein Gefühl der Verbundenheit wird aufkommen. Soviel gelebtes Leben, soviel Lebensbejahung von Angesicht zu Angesicht erschaut, wird auch deinen Lebenswillen beschwingen.»<sup>17</sup>

Raves Galerie kennt wenigstens wieder jüdische Gesichter: Moses und Dorothea Mendelssohn, Rahel Levin, Giacomo Meyerbeer, Henriette Herz, Heine, Börne und Veit. Jedes Gesicht hat einen Namen und eine kurze Biographie; sämtliche Bilder sind Bilder von Gemälden oder Zeichnungen oder Büsten, keines gibt eine Fotografie wieder. Das letzte Porträt zeigt August Kopisch (1796 bis 1853), den Maler und Schriftsteller, der die Blaue Grotte auf Capri entdeckt und eine Ballade über die Heinzelmännchen verfasst hat.

Einen wesentlichen Baustein in der Rekonstruktion des verlorenen deutschen Gesichts lieferte dann natürlich der hymnische Gedenkband von Robert Boehringer über Stefan George aus dem Jahr 1951, mit zahlreichen Fotografien des Meisters, dem «wahren Antlitz des geheimen Deutschland». Aber wie Boehringer sich hier über das «königliche» des Dichters beugte, verriet doch auch zugleich die Folgen der physiognomischen Dressur in ihrer Mischung aus Vermessungskunde und Grössenhoffnung:

«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. Die Aufnahme stammt von Stoeving, ein Abzug hing in Lechters Schreibzimmer.»<sup>18</sup>

Hätte jemand, in dieser Tradition geschult, sich mit derselben Genauigkeit und Einfühlung in die Bilder des Entsetzens vertiefen können, die den Deutschen ab 1945 aus Plakaten, aus Illustrierten und Aufklärungsbroschüren entgegenstarrten? Die Gesichtsandacht des Grössenselbst konnte als Abwehr genau auf jener visuellen Ebene funktionieren, auf der die Alliierten ihre «Schockfotos» präsentierten. Physiognomische Einfühlung im Diskurs der NS-Zeit war auf Macht und Unschuld, Grösse und Gestalt programmiert und gerade nicht auf Ohnmacht und Schuld, Blick und Gegenblick. Der dokumentarische Gehalt der frühen Fotografien, das Realitätsprinzip, liess sich mit dem Begriff der Greuelpropaganda abtun. So hatte schon der grosse Artikel im *Handbuch der Zeitungswissenschaft* von 1940 operiert und wie im Vorgriff auf das Kommende alles, was sich im Ersten Weltkrieg an grausigen Berichten über deutsche Mordtaten fand, als Lüge entlarven wollen.<sup>19</sup> Das Gesicht der Deutschen sollte schön sein und bleiben, eine Landschaft ohne Schuld und Scham.

In diesem Sinne erschien 1952 erneut ein fotografischer Versuch zum Projekt von «Verdienst und Ahnenstolz», nun nicht auf Tote gerichtet, sondern auf die führende Elite; angeregt vom einst völkischen Fotografen Erich Retzlaff. *Das geistige Gesicht Deutschlands*, bereits 1944 konzipiert, wurde eingeleitet von einem langen Text von Hanns-Erich Haack, der sich zwar mit der Situation des verlorenen Krieges auseinandersetzte und mit den furchtbaren Anklagen des Genozids. Doch gerade jetzt, so der Tenor, müsse man sich auf die eigene Elite besinnen, denn die Masse bedürfe der Erleuchteten. Die Fotografien waren im Stil der frühen dreissiger Jahre gehalten, unverhältnismässige Grossaufnahmen und starke Lichter in den Augen dominieren. Der Band kennt keine jüdischen Gesichter, nur Kirchenmänner und Philosophen, Schriftsteller und Politiker, Wissenschaftler und Ingenieure, Musiker und Maler, insgesamt etwa neunzig.

Wiederum zwei Jahre später, 1954, erschien der Band *Das deutsche Antlitz in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei* – wieder eine stolze Ahnenreihe in Buchform, mit einer Einleitung von Rudolf Kassner. Auch hier kein jüdisches Porträt, stattdessen eine wütende Abrechnung mit dem Entlarvungspathos der Psychoanalyse.

Noch im Oktober des Jahres 1945 leiteten die Alliierten die vollständige Auflösung und Liquidierung der NSDAP ein, einschliesslich der Kunstbestände. Alle irgendwie militärisch oder politisch verfänglichen Objekte wurden unter Leitung von Captain Gordon W. Gilkey nach Washington

D.C gebracht, darunter mehr als achttausend Bilder, einschliesslich der Hitlerbilder und -büsten, sofern noch existent.<sup>20</sup>

Im selben Jahr 1945 vollendete George Grosz, seit 1933 in den USA, sein grosses Ölgemälde «Kain oder Hitler in der Hölle». (Abb. 51) Ein allegorischer Versuch über die «,apokalyptische Bestie' in menschlicher Gestalt, die da in der von ihm selbst entworfenen höllischen Landschaft sitzt»; eine Riesenfigur in der Pose des «kleinen Mannes», der sich erschöpft von seinem Tun den Schweiss von der Stirn wischt. Grosz hat ihn ausführlich kommentiert:

«Hass hat er gesät, und Hass hat er geerntet (alles mehr oder weniger symbolisch): es ist so, als ob all jene kleinen toten Menschenfiguren wie hasserfüllte Gedanken rundherum aus dem Schlamm aufsteigen, der einmal eine schöne Landschaft (...) war, aber nun auf der Bahn dieses Ungetüms in höllischen Tumult verwandelt wurde. ‚Ich bringe Pest, Todesgestank, ich komme vom Rand der Erde, und wo ich ausspucke, wächst Feuer, Tod und Sklaverei« (so seine Gedanken). Und wie er dasitzt und seitwärts auf den Zuschauer sieht, ist Gehässigkeit, Furcht und Misstrauen in seinem Blick.»<sup>21</sup>

Grosz' Gemälde kam als Mahnmal zu spät. Motivisch wie technisch stammte es aus einer vergangenen Epoche; denn was die nun anrollenden Vorbereitungen der verschiedenen Prozesse – in Nürnberg 1945/46, in Jerusalem 1961, in Frankfurt 1963/65 – und die Prozesse selbst an Augenzeugenberichten erbrachten, liess die Figur des «grosskleinen Mannes» als Urheber völlig verschwinden, oder besser: sie verteilte sich auf Hitlers Helfer und nahm andere Inhalte auf. In seiner Darstellung über *Das Gesicht des Dritten Reiches* konstatierte Joachim Fest schon 1963, dass Hannah Arendts «ingeniöse Formel», der Begriff von der «Banalität des Bösen», nicht nur auf Adolf Eichmann zutrefte, auf den sie (übrigens durchaus auch physiognomisch) gemünzt war, sondern sogar, «von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, [auf] den Typus, der im innersten Führungszirkel vorherrschend war».<sup>22</sup>

Nicht diese wie auch immer irritierende Physiognomie, sondern die der Opfer, die sie nach dem Wort von Albert Speer «spiegelten», hat aber das «Dritte Reich» für die Erinnerung vergesichtlicht. Die Strategie der Anklage, die Cornelia Brink nachgezeichnet hat, fusste zu einem grossen Teil auf optischen Beweisen in Film und Fotografie.



51. George Grosz, *Kain oder Hitler in der Hölle*, vollendet 1945 in der Emigration in den Vereinigten Staaten.

Beides aber musste von lebenden Augenzeugen kommentiert werden – und wurde es bestenfalls auch –, um wirklich verständlich zu sein. In einem erschütterten Bericht über einen solchen Dokumentarfilm schrieb Wilhelm E. Süskind 1945 von der Gefahr, selbst solche Filme in der Wahrnehmung zu ästhetisieren. «Andererseits: Wie sollte man diese Dinge anders dokumentieren? Aufs letzte dokumentiert können sie nur dem werden, der sie unmittelbar gesehen hat.»<sup>23</sup> Die Konfrontation der Beweise mit den Tätern wurde zu einer physiognomischen Probe zweiten Grades, ihrerseits von langer juristischer Tradition.<sup>24</sup> Mit dem Nürnberger Prozess, schreibt Brink, entstand ein neues Fotomotiv: das Bild der Täter auf der Anklagebank. Man hoffte, am Gesicht der Angeklagten ablesen zu können, was es mit ihrem Charakter, ihren Dispositionen und Reaktionen auf sich habe, um die Beweise als evident zu qualifizieren. «Die Schuldigen wurden im Bild fixiert; für die Mehrheit der deutschen Bevölkerung mochte das eine entlastende Wirkung haben.»<sup>25</sup>

Auch diese juristischen Prozesse also brachten das physiognomische Denken nicht wirklich zuende. Zwar wurden entsprechende ausdrucks-

psychologische Studien kritisiert,<sup>26</sup> aber das Studienfach Ausdruckspsychologie an sich nahm gerade in den sechziger Jahren in den USA einen ungeahnten Aufschwung. Erst heute sieht man, dass sie auf eine maschinelle Mimikenzifferung hinauslief, zur industriellen Anwendung oder gar zur Beseelung von Computern.<sup>27</sup> Die einzige wirklich ideengeschichtliche Bearbeitung des physiognomischen Komplexes, in dem Rassismus und Grössenselbstbild, Mimik- und Gestaltdenken, Bildpropaganda und Gesichtsandacht als vernichtende Legierung dargestellt wurden, stammt nicht aus der Wissenschaft, sondern aus der Literatur. Kein anderer als George Orwell, der im Jahre 1940 jenes denkwürdige Porträt von Hitlers «heiligem Hundegesicht» gezeichnet hatte, schrieb unmittelbar nach dem Krieg seinen utopischen Roman *1984* nieder, die Geschichte von «Big Brother Watches You» (1949). Es war ein Roman über die höllenhaften Zustände einer Gesellschaft, die sich televisionär überwacht und schon an der Mimik den Abweichler errät; die das Feindbild physisch bestimmt und täglich filmisch kultiviert – die Zwei-Minuten-Hasssendung gegen den Juden Goldstein –; die sich politisch mit der Fälschung ihrer Geschichte befasst und im Übrigen das Volk in eine Herde von hässlichen Käfern verwandelt. Das Motiv des «kleingrossen Mannes», der jedermann überwältigt, erscheint im Liebesverhältnis der Hauptperson Winston zum Big Brother – von «Bruder Hitler» hatte Thomas Mann gesprochen –, dessen Gesicht in zahllosen Plakaten überall in der Stadt den Betrachter verfolgt. Ein Gesicht zwischen Hitler und Stalin, eher schon Stalin; das Wallenstein-Motiv in übermächtiger Erscheinung. Der Roman endet mit einer grellen historischen Pointe. Der ungehorsame Winston, der es wagt, eine Frau zu lieben, wird gepeinigt und gefoltert bis fast zur physischen Vernichtung. Schliesslich setzt man ihn an einen Tisch vor einen Käfig, der auf der einen Seite eine Gesichtsmaske als Falltür enthält, dahinter eine hungrige Ratte. Das Verhör zwingt ihn zu Antworten in der Maske; bei falschen Antworten wird mit dem Hochziehen der Falltür gedroht. Ausgerechnet diese Folter war aber angeblich aus Berichten des *Völkischen Beobachters* über bolschewistische Greuelthaten bekannt.<sup>28</sup> Was immer daran stimmt oder schiere Propaganda war: kein Historiker und kein Psychoanalytiker hätte die deutsche Panik, der Hitler physiognomisch betrachtet seinen Durchbruch verdankte, auf eine kürzere und einprägsamere Formel bringen können. Der Untermensch, die Ratte, droht dem alteuropäischen Menschen das Gesicht zu zerfressen, *und zwar buchstäblich*, und dass so etwas möglich sei, wollen

die psychotischen Deutschen aus dem Osten, aus Russland erfahren haben, dem Land ihres erhofften Gesichts. Orwell hat diesen Zusammenhang nicht ausgeführt, vielleicht auch nicht geahnt. Er lässt seine Hauptfigur Winston lieber pragmatisch in die Knie gehen, in einer Szene, die Walter Flex mehr als dreissig Jahre zuvor in Grundzügen entworfen hatte:

«Er blickte hinauf zu dem riesigen Gesicht. Vierzig Jahre hatte er gebraucht, um zu erfassen, was für ein Lächeln sich unter dem dunklen Schnurrbart verbarg. O grausames, unnötiges Missverstehen! O eigensinniges, selbst auferlegtes Verbanntsein von der liebenden Brust! Zwei nach Gin duftende Tränen rannen an den Seiten seiner Nase herab. Aber nun war es gut, war alles gut, der Kampf beendet. Er hatte den Sieg über sich selbst errungen. Er liebte den Grossen Bruder.»<sup>29</sup>

## Anmerkungen

### Vorbilder 1913-1918

- 1 Vgl. zum folgenden Brigitte Hamann 1996, S. 568 ff.
- 2 Hitler 1925, S. 225
- 3 Hoffmann 1974, S. 33. Kershaw 1998 verweist auf die Rolle, die dieses Foto beim 20. Jahrestag der Kriegserklärung 1934 gespielt hat; S. 788, Anm. 90
- 4 Rave 1968, S. 74
- 5 Justi 1913, S. 252
- 6 Philipp 1991
- 7 Justi 1913, S. 252
- 8 Ebd., S. 254f.
- 9 Ebd., S. 264
- 10 Rave 1968, S. 74
- 11 Rave 1926
- 12 Justi 1913, S. 255
- 13 Dazu Hüppauf. In: Hirschfeld 1996, S. 53-103
- 14 Ganteführer 1997, S.433-446; sowie Philipp 1991 und Brückle 2000
- 15 Schoeppe 1937, S. 37
- 16 wie Helmar Lerski und Erich Retzlaff.
- 17 Schoeppe 1937, S. 37
- 18 In dem Roman *Malte Laurids Brigge*.
- 19 Rave 1968, S. 77
- 20 Zit. nach Picker 1951, S. 697L
- 21 ebd., S. 714
- 22 Hellpach 1942, S. 175
- 23 Günther 1922; zu dessen Werdegang und den wissenschaftlichen Diskussionen um seine Lehre vgl. Hossfeld 1999, bes. S. 85
- 24 Lavater 1775-78. Die Forschung zu Lavater hat in den letzten Jahren ausserordentlichen Aufschwung genommen; vgl. die Bibliographie im Katalog von Gerda Mraz und Uwe Schögl 1999
- 25 Dazu Regener 1999
- 26 Gall 1798 und Carus 1853
- 27 Heinroth 1833
- 28 Finkelkraut 1983
- 29 Zu den folgenden Mitteilungen vgl. den Katalog von Wilderotter und Pohl 1993
- 30 Quidde 1926, S. 19f.
- 31 Quidde 1926, S. 7ff. 1926 wurde die Schrift wieder aufgelegt, und Quidde schrieb eine den Kaiser weitgehend entschuldigende Erinnerungsschrift.
- 32 Müller 1914, 1927, S. 13
- 33 Müller 1928, S. 76

- 34 Klebinder (Hg.) 1913, S. 12  
 35 Dazu im Katalog von Wilderotter und Pohl (Hg.) 1993, S. 26 f.  
 36 Die Auskunft danke ich Nicolaus Sombart.  
 37 Grupp 1995, S. 210  
 38 Kerr 1899, S. 252  
 39 Zit. nach Picker 1951, S. 704  
 40 Lavater 1777, Bd. 3, S. 222f.  
 41 Goethe an J.D. Falk am 17.7.1792  
 42 Carus 1832, S. 506  
 43 Hofmannsthal 1957, S. 483  
 44 Boehringer 1951  
 45 Vgl. Schmölders 1999  
 46 Zit. nach Breuer 1995, S. 21  
 47 Breuer 1995, S. 75  
 48 Haeckel 1914, S. 6  
 49 Vgl. zu diesem Thema Breuer 1997  
 50 Panizza 1914, S. 214f.  
 51 Bis 1960 würden von dem Buch 120 000 Exemplare verkauft; von *Der Wanderer zwischen beiden Welten* in den Jahren 1916-17 mehr als eine Viertelmillion, ein Erfolg, der sich nach 1945 wiederholte. Vgl. Medicus 1999, S. 98f.  
 52 Picker 1951, S. 305  
 53 Flex 1918, S. 42  
 54 Ebd., S. 43  
 55 Haeckel 1914, S. 4  
 56 Ebd. 1914, S. 5  
 57 Goebbels 1992, Bd. I, S. 95  
 58 Simmel 1908, S.484h  
 59 Wie etwa in der Iconographie Nouvelle de la Salpêtrière von Charcot.  
 60 Nietzsche 1886, 1968, Bd.II, Nr.40  
 61 Timms 1999, S. 37 ff.  
 62 So von Ferdinand Tönnies' berühmtem gleichnamigem Buch.  
 63 Storfer 1935, S. 155 f.  
 64 Hitler 1925, zit. nach Hofer 1957, S. 21  
 65 Vgl. Lethen 1994  
 66 Kershaw 1998, S. 43 f.  
 67 Stierlin 1975  
 68 Neckel 1991 geht auf diese Nationalgeschichte der Scham nicht ein.

### Suchbilder 1918-1923

- 1 Kershaw 1998, S. 143  
 2 Ebd., S. 160  
 3 Müller 1954, S. 338  
 4 Hitler 1925, S. 235  
 5 Kubizek 1953, S. 142-44. Kritik an Kubizeks Darstellung übt allerdings Kershaw 1998, S. 765, Anm. 128  
 6 Hamann 1996, S. 605



## Anmerkungen

- 7 Speer 1969, S. 460
- 8 Hanfstaengl 1970, S. 36. Hanfstaengl galt als Hitlers «Klavierspieler», weil er ihm immer wieder Wagner vorspielen musste.
- 9 Göttert 1999, S. 234: «Die im Ruheton tiefe Baritonstimme kam noch in hoher Tenorlage ohne Registerwechsel ins Falsett aus, blieb also kräftige Bruststimme. Und Hitler nutzte nicht nur die Lautstärke aus, ohne die eine ausgeprägte Prosodik nicht möglich ist, sondern verwendete auch einschmeichelndmelodische Muster in tieferer („wärmerer“) Lage. Insgesamt ergibt sich ein Bild einer totalen Expressivität ohne Monotonie, die perfekte Mischung zur Erzeugung von Suggestion.»
- 10 Vgl. Scholdt 1993, S. 209ff.
- 11 Zit. nach Fest 1973, S. 706
- 12 Robakidse 1939, S. 10
- 13 Zit. nach Hüppauf 1993, S. 56. Dieser Arbeit verdanke ich die folgenden Informationen.
- 14 Hitler 1925, S. 180
- 15 Kershaw 1998, S. 802, Anm. 31
- 16 Mommsen 1997,8.201
- 17 W. Pessler: Das Historische Museum und der Weltkrieg. In: Museumskunde 12, Heft 3 (1916), S. 100. Zit. nach Brandt 1993, S. 290
- 18 Herausgegeben von Kurt Pinthus.
- 19 Pinthus 1919,8.22
- 20 Boehringer 1911, S. 86
- 21 Gundolf 1920, S. 217ff.
- 22 Pinthus 1919,8.248
- 23 Das Buch stammt von Fritz Klatt, einem Lehrer der Freien Volksgemeinde Wickersdorf, vgl. Klatt 1921, S. 53
- 24 Von Gustav Mensching, Religionswissenschaftler.
- 25 Für den Hinweis auf den Autor Hans Kayser und sein Buch danke ich Hanns Zischler.
- 26 Entworfen vom christkatholischen Philosophen Ferdinand Ebner 1919, S. 93
- 27 Heidegger 1927, S. 164 f.
- 28 Ebd., S. 276ff.
- 29 Spengler 1931, S. 42 f.
- 30 Jünger 1932,8.131
- 31 Vgl. Barry Eichengreen in Die WELT vom 26.10.1999
- 32 Heiden 1936, Bd. I, S. 134
- 33 Fuchs 1902, Beilage
- 34 Imitationen der Charivari-Karikatur mit Hitlerbildern zeigte Hanfstaengl 1933/34
- 35 Herz 1994, S. 92 f.
- 36 Ebd., S. 93. Auch die folgende Darstellung ist Herz verpflichtet.
- 37 Chamberlain 1928, Brief vom 7.10.23
- 38 Vgl. Zelinsky 1976, S. 170
- 39 Jaspers 1977, S. 101
- 40 Kassner 1932, S. 67
- 41 Hadamovsky 1936, S. 747
- 42 Carus 1925, S. 397

- 43 Brückner 1965 und 1978
- 44 Vgl. etwa «Hände. Eine Sammlung von Handabbildungen grosser Toter und Lebender». Erschienen im Gebrüder Enoch Verlag in Hamburg, 1929
- 45 Siehe weiter unten
- 46 Transkribiert aus dem maschinenschriftlichen Originalbrief, archiviert im Münchner Institut für Zeitgeschichte, Sign. MA 740
- 47 Fest 1973, S. 711
- 48 Turner 1978, S. XI, 445
- 49 Behrenbeck 1996
- 50 Günther 1928, zit. nach der Ausgabe 1933, S. 25
- 51 Spengler 1932, S. 19f.
- 52 Johst 1935, S. 206
- 53 Fest 1973, S. 706
- 54 Robakidse 1939, S. 7f.
- 55 Müller 1923, S. 26ff.
- 56 Wolff 1989, S. 259
- 57 Vgl. dazu die breitangelegte Bibliographie zu den «Quellen der Physiognomik» der Weimarer Republik von Martin Blankenburg, in: Schmölders/ Gilman 2000
- 58 Zu Kafka vgl. vor allem Peter von Matt 1983
- 59 So Erich Jaensch 1924, Psychologe an der Universität Leipzig.
- 60 So vor allem Philipp Lersch 1932
- 61 Der zweite Band erschien 1922, ab 1923 gab es eine einbändige Ausgabe.
- 62 Spengler 1918, S. 136
- 63 Günther 1928, S. 21
- 64 Vgl. 5. Kapitel
- 65 Lepenies 1976, S. 203
- 66 Kershaw 1998, S. 324
- 67 Spengler 1937, S.96ff.
- 68 Mendelssohn 1928
- 69 Kershaw 1998, S. 324f.
- 70 Haffner 1987, S. 141
- 71 Herland 1937
- 72 Zweig 1928, S. 188f.
- 73 Zweig 1920, S. 14 – Kursivierung von C.S.
- 74 von Matt 1983, S. 174. Von Matt hat das ganze Porträt analysiert.
- 75 von Loesch 1935
- 76 Emil Brzsoka: Das deutsche Antlitz Oberschlesiens. Bonn 1963
- 77 Thiess 1923; zweite Auflage 1928
- 78 Thiess 1931: Wiedergeburt der Liebe.
- 79 Mommsen 1989, S. 99
- 80 Kessler 1961, S. 191
- 81 Grupp 1995, S. 382, Anm. 14
- 82 Ebd., S. 276f.
- 83 Reck-Mallezcewen 1947, S. 51
- 84 Klages in der Zeitschrift für Menschenkunde 1925; vgl. auch Klages 1971, S. 603-608
- 85 Schmölders 1999, S. 403-422

**Inbilder 1923-1929**

- 1 Kershaw 1998, S. 300h
- 2 Ebd., S. 298
- 3 Vgl. Köhler 1997, Klemperer 1946, Schoeps 1995
- 4 Herz 1994, S. 100
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 103
- 7 Ebd., S. in
- 8 Loiperdinger u.a. 1995, S. 106, Abb. 1
- 9 Langer 1927
- 10 So von Max Picard 1959 und von Karl Jaspers 1967
- 11 Vgl. dazu das erste Kapitel
- 12 Vgl. dazu aber Schmölders 2000 über die Sonderrolle der berühmten Inconnue de la Seine in dieser toten Männergesellschaft, S. 250-261
- 13 Zu beiden Büchern vgl. Brückle 1997
- 14 Brückle 1998
- 15 Vgl. zu Friedrich Brandt 1993, S. 297ft.
- 16 Mündliche Information von Alexander Kluge.
- 17 Herz 1994, S. 113
- 18 Orwell 1940, S. 241 f.
- 19 Scholdt 1993, S. 81. Das Gedicht stammt von Hermann Burte aus dem Jahre 1931
- 20 Scholdt ebd.
- 21 Eulenburg 1916. Das Buch enthielt keine Bilder, aber biographische Porträts «großser Deutscher».
- 22 Lübke 1917, S. 10 und 26
- 23 Kassner 1910, S. 33
- 24 Ebd.
- 25 Picard 1929, S. 180f.
- 26 Vgl. dazu auch Blankenburg, in: Schmölders/Gilman 2000
- 27 Benjamin 1931, S. 381
- 28 Tucholsky 1929, S. 210f.
- 29 Roth 1930, Bd. III, S. 689. Brief aus dem Harz an die Frankfurter Zeitung vom 14.12.1930
- 30 Tucholsky 1929, S. 10
- 31 Steinert 1994, S. 142
- 32 von Müller 1966, S. 129
- 33 Zit. nach Fest 1963, S. 53 nach den Akten des Hitlerprozesses 1924, Institut für Zeitgeschichte München.
- 34 Nissen 1928
- 35 Herz 1994, S. 102
- 36 Ebd., S. 163
- 37 Ebd., S. 166
- 38 Borrmann 1989, S. 26
- 39 Herz 1994, S. 166
- 40 Zu Goebbels vgl. Moeller 1998, S. 380. Der Technik einander widersprechender

Bilder haben sich die NS-Funktionäre noch 1940 beim Einmarsch ins Elsass bedient. In der Broschüre «Unser aller Hitler. Wie man Euch den Führer zeigte und wie er wirklich ist» (Berlin 1940) stehen französische Karikaturen neben Heinrich Hoffmann-Fotos und werden gegeneinander ausgespielt.

- 41 Mayer 1999
- 42 Mayer 1999, S. 128, berichtet über Galtons Life History Album.
- 43 Mürner 1997, S. 18
- 44 Worringer 1908, S. 27
- 45 Worringer 1948, S. 7ff.
- 46 Simmel 1901, S. 156
- 47 Zweig, Stefan 1920
- 48 Kassner 1925, S. 1'20-123
- 49 Scholdt 1993, S. 49
- 50 Schumann, Heldische Feier, vermutlich 1936. Zum Kontext Scholdt 1991, S.75
  
- 51 Plessner 1924, S. 11
- 52 Ebd., S. 31
- 53 Ebd., S. 32
- 54 Ebd., S. 38
- 55 Ebd., S. 41
- 56 Simmel 1902, S. 236
- 57 Plessner 1924, S. 85
- 58 Ebd., S. 75
- 59 Ebd.
- 60 Ebd., S. 68
- 61 Ebd., S. 90
- 62 Ebd., S. 133
- 63 Friedell 1929, S. 9E
- 64 Rilke, SW Frankfurt am Main 1965, Bd. V, S. 271 f.
- 65 Rilke, SW Frankfurt am Main 1966, Bd. VI, S. 711
- 66 Kassner 1922, S. 63
- 67 Haffner 1974, S. 57ff.
- 68 Herz 1994, S. 113

### «Selbstbilder» 1929-1939

- 1 Rede vom 10. Februar 1939, zitiert nach Smelser u.a. 1999, S. 148
- 2 Shirer 1941, S. 398
- 3 Müller 1987, S. 222
- 4 Zit. nach Hofer 1960, S. 36
- 5 Vgl. zur Entschlüsselung des Bildes auch Köhler 1997, S. 281, der die Figur in schwarzer Rüstung neben Hitler für Barbarossa hält. Nach der Vorlage zu urteilen, handelt es sich aber nur um den «Führer» des Festzuges aus Ferdinand Kellers Gemälde.
- 6 Auf Kellers Gemälde zieht Wilhelm I. auf einem vierspännigen Triumphwagen von Schimmeln gezogen voran, ihm folgt der Kronprinz auf einem Rappen, daneben Bismarck, dahinter die Generäle Moltke und Roon.

- 7 Müller 1928, S. 22. Müller bezieht sich auf Rathenaus Buch über den Kaiser von 1919 und suggeriert, daß dessen Autor womöglich wegen eben dieses Ausspruches ermordet worden sei.
- 8 Hanfstaengl 1933, S. 15
- 9 Fest 1963, S. 363
- 10 Arendt 1964, S. 135
- 11 Zit. nach Wulf 1963, S. 199. Kursiv von C. S.
- 12 Im »Kunsthaus Trittner«. Thomae 1978, S. 163 meint, es sei vermutlich die einzige dieser Art gewesen, da solche Ausstellungen normalerweise – aus guten Gründen – verboten waren.
- 13 Vgl. aber Hoffmanns eigene Erinnerungen: hier datiert er ein sehr ähnliches Foto von Hitler auf das Jahr 1922. Hoffmann 1974, Bildseiten zwischen S. 63 und 65
- 14 Hoffmann 1939, unpaginiert
- 15 Mitteilung in der FAZ vom 30. 5. 1990 nach einem Bericht von Serge Klarsfeld
- 16 Fest 1963, 1969, S. 52
- 17 Meyer 1993, S. 374
- 18 Jünger 1930, S. 11
- 19 Jünger 1932, S. 122
- 20 Ebd., S. 42 f.
- 21 Jünger 1947, S. 254. Eintragung vom 4. Mai 1943
- 22 Jaensch 1934, S. 187 ff.
- 23 Schmölders 1994, S. 242–259
- 24 Menschen der Zeit 1930, S. 4–5
- 25 Borchardt 1931, zit. nach Ludwig Marcuse, Mein zwanzigstes Jahrhundert. Zürich 1975, S. 145 f.
- 26 Schlichter, Rudolf – Jünger, Ernst: Briefwechsel. In: Sinn und Form 49 (1997), S. 497
- 27 Schrade 1937, S. 4
- 28 Dazu auch Brückle 1997
- 29 Zur Omnipräsenz des Stahlhelm-Motivs im Weltkriegs-Alltag vgl. Hüppauf 1993, S. 82 f.
- 30 Kroh 1934
- 31 Lersch 1932 u. ö.; vgl. Geuter 1984, S. 167
- 32 Geuter 1984, S. 206
- 33 Lange 1937, Vorwort. Mimik als Muskelarbeit hat natürlich schon im 19. Jahrhundert Duchenne experimentell erforscht.
- 34 Karl Ganzer 1935, S. 238
- 35 Engelhardt 1934, S. 5
- 36 1930 von Lothar Brieger
- 37 1930 von Erich Retzlaff
- 38 1931 von Helmar Lerski
- 39 1931 von Erich Retzlaff
- 40 Von Erna Lendvai-Dirksen. Vgl. dazu Brückle 1997, 1998; 2000
- 41 Hägele 1999, S. 69. Hans Retzlaff hat den Begriff des »Bildnisses« auf eine ganze Volksgruppe, die Siebenbürger Sachsen, angewendet: »Bildnis eines deutschen Bauernvolkes«, 1934 und 1936, und noch 1959 unter dem Titel »Antlitz eines deutschen Bauernstammes«.

- 42 Zum NS-Engagement der Fotografin vgl. Philipp 1984
- 43 Hellpach 1933
- 44 Weingart 1985, S. 344
- 45 Jünger 1932, S. 42
- 46 Herz 1994, S. 53
- 47 Ebd., S. 356, Anm. 58; Thomae 1976, S. 164 erwähnt den Berliner Grafiker E. R. Vogenauer, der die Marken zu Hitlers Geburtstag 1941 und 1942 entwarf.
- 48 Picker 1951, S. 311
- 49 Speer 1969, S. 100
- 50 Herz 1994, S. 129
- 51 Ebd., S. 136
- 52 Ebd., S. 134f.
- 53 Zum Folgenden Doelzel/Loiperdinger 1995, S. 79ff.
- 54 Moeller 1998, S. 367f.
- 55 Herz 1994, S. 356
- 56 Kershaw 1998, S. 743
- 57 Hans Fallada, Kleiner Mann – was nun? Berlin 1932
- 58 Zuletzt im SPIEGEL 43/1999
- 59 Kershaw 1994, S. 663 ff.
- 60 Koch-Hillebrecht 1999, Kap. 2
- 61 Riefenstahl 1987, S. 344
- 62 Goebbels 1992, S. 1390. Koch-Hillebrecht sieht hier ein Schlüsselerlebnis in Hitlers Liebesleben. »Dies Bildnis ist bezaubernd schön«, singt Tamino, nachdem ihn der Schlüsselreiz getroffen hatte«, kommentiert er Goebbels' Eintragung. Vgl. S. 115. Allerdings war der Nichtangriffspakt mit Stalin, der die Verliebtheit voraussetzte, schon im August 1939 geschlossen worden.
- 63 Herz 1994, S. 131
- 64 Hg. von Alfred Hentzen und Niels v. Holst, Berlin 1936
- 65 Von Hubert Schrade 1937
- 66 Zum Folgenden vgl. Peter-Klaus Schuster 1998, S. 12 ff. [1987]
- 67 Thomae 1978, S. 166 mit sehr detaillierten Angaben. Zum hier nicht erwähnten Hitlerporträt von Klaus Richter von 1941 vgl. das folgende Kapitel.
- 68 Alle folgenden Zitate nach Boveri 1977, S. 316ff.
- 69 Schuster 1989, S. 12 ff. 17
- 70 Wulf 1963, S. 393
- 71 Frecot 1972 und Hoffmann 1992
- 72 Schäfer 1981
- 73 Clauss 1941, S. 46ff.
- 74 Zu Clauss vgl. auch die Monographie von Peter Weingart 1995
- 75 Clauss 1941, S. 48
- 76 Gereon Wolters hat jüngst den »Rassenclaus« vom »Rassengünther« unterscheiden wollen und das Gestaltsehen als Version von Einfühlung bezeichnet: eine unzureichende Differenzierung, denn mit Gestalt ist immer auch Objektkonstanz gemeint, mit Mimik dagegen Interaktion. Wolters 1999, S. 236f.
- 77 Robakidse 1939, S. 8f.
- 78 Zitiert nach de Boor 1985, S. 321 f.
- 79 Schäfer 1981, S. 200

## *Anmerkungen*

- 80 So zeigte das ZDF kürzlich Filmaufnahmen von Hitlers privatem Piloten.
- 81 Vgl. das Gutachten von Elizabeth Ullstein im New York Times Magazine vom 13. Juni 1943
- 82 Vgl. S. 61 im zweiten Kapitel
- 83 Vgl. Brückle 1997, S. 12: «der Rückzug des Persönlichen geht bis zur Maskerade»
- 84 Schäfer 1997, S. 217
- 85 Ebd., S. 218
- 86 Alle Zitate nach Heft 1 (1939), S. 56
- 87 Einem Gerücht zufolge soll sich Hitler gelegentlich seine eigenen Reden vom Band angehört haben – zur Beruhigung.
- 88 Vgl. von Matt 1983, S. 158
- 89 Johst 1935, S. 205

## **Schreckbilder 1939-1945**

- 1 Dazu Schuster 1989, S. 24
- 2 Thompson 1932, 1988, S. 41. Das Hitlerporträt umfasst zwei Seiten.
- 3 Martha Dodd: Through Embassy Eyes, New York, 1939, S. 58
- 4 Shirer 194t, S. 14
- 5 The Spectator April 1939, S. 657. Deutsch von Claudia Schmölders.
- 6 New York Times Magazine vom 16. April 1943. Deutsch von Claudia Schmölders.
- 7 Walt Disney Production 1942. Der Film erhielt 1943 den Oscar als bester Trickfilm.
- 8 Hägel 1995, S. 47-60
- 9 Scholdt 1993, S. 199 f. Ich zitiere den Text, der nur aus Zitaten besteht, aus Gründen der besseren Lesbarkeit ohne weitere Anführungszeichen.
- 10 Schmölders 1999
- 11 Schack 1881
- 12 Miltenberg 1930/31, zit. nach Herz 1994, S. 114
- 13 Mann, Klaus 1952, S. 329f.
- 14 Reck-Mallezcewen 1947, S. 26, 51, 74
- 15 Zit. nach Herz 1994, S. 102
- 16 Blumenfeld 1998, S. 265
- 17 Orwell 1940, S. 242
- 18 Schäfer 1930. Das Hitlerzitat findet sich bei P. Matussek u.a. 2000, S. 164.
- 19 Kuh 1934, S. 874
- 20 Picard 1946, S. 70f.
- 21 Zit. nach Wessels 198<sup>^</sup>, S. 484
- 22 Picard 1929, S. 45-47
- 23 Robakidse 1939, S. 11
- 24 Zit. nach Scholdt 1993, S. 212
- 25 Klemperer 1995, Bd. I, S. 67
- 26 Haecker 1978, S. 52
- 27 Ebd., S. 21, 123, 211
- 28 Ebd., S. 50

- 29 Ebd., S. 42 f.
- 30 Zit. nach Wessels 1987, S. 121
- 31 Aly 1995 sowie Browning 1998
- 32 Zit. nach Hofer 1960, S. 85
- 33 Adler 1984, S. 99
- 34 Canetti 1973, S. 11
- 35 Vgl. Moeller 1998, S. 374ff.
- 36 Ebd., S. 393
- 37 1939: von Fritz Lange
- 38 1939: von Lydia Ganzer-Gottschwesi
- 39 1940: von Anon.
- 40 Bücher von Johannes Banzhaf, Heinrich Lemke und Emil Georg Zwahlen.
- 41 1941: von Gertrud Bäumer
- 42 1942: von Erna Lendvai-Dircksen
- 43 Lorenz 1943
- 44 Ebd., S. 313
- 45 Ebd., S. 314
- 46 Vgl. Mehrrens 1980, S. 189 ff.
- 47 Zit. nach Gibbels 1994, S. 169 f.
- 48 Ebd., S. 175
- 49 Bartmann 1999, S. 306f.
- 50 Diese Zuschreibung entnehme ich Herz 1994, S. 125
- 51 Picker 1951, S. 373, Eintrag vom 5. Mai 1942 auf der Wolfsschanze.
- 52 Bartmann und Timm 1999, S. 303-334
- 53 Ebd., S. 307f.
- 54 So schreibt Bartmann 1999, S. 305
- 55 Gertz 1978, S. 65
- 56 Bartmann 1999, S. 307
- 57 Kassner 1954, S. 7
- 58 Diese Behauptung hat Speer später widerrufen. In seinen Erinnerungen 1969 berichtet er, er habe zu der Vorführung dieses Films zwar «zahlreiche (...) meist niedere SS-Chargen und Zivilisten» gehen sehen, «aber keinen einzigen Offizier der Wehrmacht.» S. 404. Von Gitta Sereny 1995 nach Hitler gefragt: «Soweit ich weiss, sah Hitler den Film nie, und ich habe das immer gesagt. Es war nicht seine Art, sich solche Dinge anzusehen. Ich glaube auch nicht, dass er sich die Fotos, genau wie ich, überhaupt ansah.» Sereny, S. 526f. Sereny zieht auch noch die Memoiren von Nicolaus von Below heran: «Ich habe darauf verzichtet, mir diese Bilder anzusehen. Auch Hitler betrachtete sie sich so wenig, wie er widerwillig die Aufnahmen zerstörter Städte zur Kenntnis nahm.» Ebd. Vgl. aber den gegenteiligen Bericht von Ursula von Kardorff vom Pfingstsonntag 1945, in Kardorff 1948, S. 327 sowie von Ruth Andreas-Friedrich vom September 1944, S. 170
- 59 Fest 1994, S. 325ff.
- 60 Moltke hat Schmid am 10. Oktober bei einer Sitzung der Akademie für Deutsches Recht kennengelernt. Schmid war damals Privatdozent für Staatsrecht in Tübingen. Er hat später mindestens dreimal an den Treffen des Kreisauer Kreises teilgenommen. Vgl. Balfour 1984, S. 162 u. 238
- 61 Gibbels 1994, S. 176



- 62 Ebd., S. 188
- 63 Ebd., S. 191
- 64 Ebd., S. 195. Das jüngst erschienene Buch von Manfred Koch-Hillebrecht, *Homo Hitler*. Berlin 1999, bestreitet diesen Befund aufgrund neuerer Forschung, die er aber nicht benennt. S. 85
- 65 Speer 1969, S. 443f. Friedländer 1982 irrt, was die Herkunft des Fotos betrifft; vgl. ebd. S. 62
- 66 Speer 1969, S. 491. Nach Mitteilung von Joachim Fest ist Speer die Fotografie bei der Festnahme abgenommen worden und nicht wieder aufgetaucht.
- 67 Die ganze Episode ist offenbar durch neuere Forschung ins Zwielficht geraten. Der Historiker Heinrich Schwendemann will in den Akten eine zweite Denkschrift vom selben Tag gefunden haben, die der ersten diametral widerspricht und im Gegenteil die Fortführung des Krieges verlangt. Das würde erklären, warum Hitler Speer eine so besonders herzliche Widmung auf das Foto schrieb! Vgl. den Bericht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 26. April 2000, S. 52. Laut Joachim Fest hat Speer die Bitte um das Foto zusammen mit der ersten Denkschrift übermitteln lassen, wie um Hitler seiner ungebrochenen Sympathie zu versichern. Bei dem Treffen am Vorabend des Geburtstags brachte er dann die zweite Denkschrift mit; Hitlers herzliche Widmung wäre dann doch schon früher geschrieben worden. (Mündliche Mitteilung von Joachim Fest, 28. Juli 2000.)
- 68 Speer 1969, S. 50
- 69 Sereny 1997, S. 170
- 70 Speer 1969, S. 384f.

### Bilder des Entsetzens 1945–1949

- 1 Brink 1999
- 2 Kästner 1961, S. 96
- 3 Es erschien 1946 im Desch Verlag München, später unter dem Titel »Der Weg nach Füssen« (1953) als Text. Im März 1956 wurde es mit Musik von Paul Dessau im Gorki Theater uraufgeführt und bis zu Bechers Tod 1962 noch mehrfach inszeniert. Hier zitiert nach der Ausgabe Becher, *Dramatische Dichtungen*, Berlin und Weimar 1971
- 4 Becher 1971, S. 747
- 5 Ebd., S. 757
- 6 Ebd., S. 785
- 7 Ebd., S. 802
- 8 Zuerst erschienen 1947 im Verlag der Arche, Zürich
- 9 Ebd., S. 86
- 10 Picard 1946, S. 68ff.
- 11 Der SPIEGEL 19 (1998)
- 12 Gruhle 1948. Gruhle hat auch ein eigenes Buch »Über das Porträt« verfaßt.
- 13 Buschor 1947. Das Buch erschien stark überarbeitet erneut 1961 unter dem Titel »Das Porträt«.
- 14 Von Karl Leonhard 1949
- 15 Leonhard 1949, S. 32

- 16 Rave 1949, S. XXII
- 17 Ebd., S. XXX
- 18 Boehringer 1951, S. 113
- 19 Artikel Greuelpropaganda. In: Handbuch der Zeitungswissenschaft 1940, S. 1372–88
- 20 Die übrigen Bestände werden heute mehrheitlich vom Deutschen Historischen Museum in Berlin verwaltet.
- 21 George Grosz, Berlin/New York. Hg von Klaus-Peter Schuster, Berlin 1995, S. 378f.
- 22 Fest 1963, 1996, S. 502, Anm. 43
- 23 Zit. nach Brink 1998, S. 117.
- 24 Schneider in Campe 1996, S. 153–182
- 25 Brink 1998, S. 118f.
- 26 Von Alexander Mitscherlich, vgl. Brink ebd., S. 119
- 27 Vgl. die Arbeiten aus der Schule von Paul Ekman.
- 28 Kershaw 1998, S. 806, Anm. 108 verweist auf Ernst Nolte, Der europäische Bürgerkrieg, S. 115, S. 564, Anm. 24
- 29 Orwell 1950, S. 345

## Danksagung

Für hilfreichen Rat danke ich den besonders kritischen Lesern des Manuskriptes oder einzelner Kapitel: Frank-Lothar Kroll und Karl Schlögel, allen voran aber den beiden Hitlerbiographen Joachim Fest und Ian Kershaw, denen die vorliegende Studie wesentliche Perspektiven verdankt.

Für stetige Hilfsbereitschaft und Auskünfte danke ich ferner dem Warburg-Haus in Hamburg, den Mitarbeitern des Deutschen Historischen Museums in Berlin, Monika Flacke und Wilfried Rogasch, Angelika Wesenberg von der Nationalgalerie sowie dem Zentrum für Antisemitismusforschung, ebenfalls Berlin; ferner dem Institut für Zeitgeschichte und dem Sammler Karl Stehle in München; schliesslich dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München sowie dem Bayerischen Armeemuseum, Ingolstadt, für Bildvorlagen.

Für Gespräche und Hinweise danke ich ausserdem Martin Blankenburg, Gustav Seibt, Michael Hagner, Peter Heyl, Marie-Luise Janssen-Jurreit, Anton Kaes, Peter von Matt, Peter Merseburger, Alan Posener, Nicolaus Sombart und Bernhard Weyergraf.

Ohne die freundliche Ermunterung durch Jürgen Kocka und den Beistand des Wissenschaftskollegs zu Berlin hätte das Buch nicht geschrieben werden können.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Zitiert wird nach den jeweils zuletzt genannten Ausgaben

### 1. Kataloge und Sammelwerke

- 1922 Das Gesicht der Zeit. Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle  
1977 Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik.  
4. überarbeitete Auflage. Neue Gesellschaft für bildende Kunst. Berlin  
1977  
1977 Weimarer Republik. Hg. vom Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut  
für Theaterwissenschaft der Universität Köln. Berlin u.a.  
1977  
1978 Volkmann, Barbara (Hg.): Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in  
Deutschland 1933-1945. Berlin 1978  
1988 Roters, Eberhard (Hg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunst-  
ausstellungen in Deutschland 1910-1962. Köln 1988  
1989 Rochard, Patricia (Hg.): Der Traum von einer neuen Welt. Berlin 1910-  
1933. Mainz 1989  
1989 Velten, Andreas-Michael und Klein, Matthias (Hg.): Chaplin und Hitler.  
München 1989  
1991 Wilderotter, Hans und Pohl, Klaus-D. (Hg.): Der letzte Kaiser. Wilhelm II.  
im Exil. Berlin 1993  
1993 Rother, Rainer (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit – Bilder des ersten  
Weltkrieges. Berlin 1993  
1995 Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hg. vom  
Jüdischen Museum der Stadt Wien  
1997 Honnef, Klaus; Sachsse, Rolf und Thomas, Karin (Hg.): Deutsche Fotogra-  
fie. Macht eines Mediums 1870-1970. Bonn 1997  
1999 Mraz, Gerda und Schögl, Uwe (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar  
Lavater. Wien 1999  
1999 Hanson, Patricia K. (Hg.): AFI – American Film Institute Catalog of  
Motion  
Pictures: Feature Films 1941-1950. Berkeley u.a. 1999  
1999 Leni Riefenstahl. Hg. vom Filmmuseum Potsdam 1999

### 2. Quellen

- 1775-1778 Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der  
Menschenkenntniß und der Menschenliebe. 4 Bde. Winterthur u.a. 1775-  
1778  
1798 [Gall] Des Herrn Dr. F.J. Gall Schreiben ... über die Verrichtungen des Ge-  
hirns der Menschen und der Thiere. In: Der Neue Teutsche Merkur, Dec.  
1798, S. 312-323

- 1833 Heinroth, Johann Christian: Grundzüge der Criminal-Psychologie ... Berlin 1833
- 1853 Carus, Carl Gustav: Symbolik der menschlichen Gestalt. Handbuch zur Menschenkenntnis. 3. Aufl. Hg. von Theodor Lessing, Celle 1925
- 1872 Darwin, Charles: The Expression of Emotions in Man and Animals. London 1872
- 1883 Rollet, Hermann: Die Goethe-Bildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt ... Wien 1883
- 1888 Zarncke, Friedrich: Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis. Leipzig 1888
- 1893 Panizza, Oskar: Der operierte Jud. Erneut in: Visionen der Dämmerung. München 1914
- 1894 Quidde, Ludwig: Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus. Hg. von Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt am Main 1977
- 1895–1900 Kerr, Alfred: »Wo liegt Berlin?« Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900. Hg. von Günther Rühle. Berlin 1997
- 1898 Rilke, Rainer Maria: Tagebücher aus der Frühzeit. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942
- 1898–1901 Werckmeister, Karl: Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen. Kunstverlag der Photographischen Gesellschaft. 600 Tafeln. Bd. 1–5. Berlin 1898–1901
- 1901 Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: Der Lotse I, 1901. Erneut in: Landmann, Michael (Hg.): Brücke und Tür. Stuttgart 1957
- 1902 Fuchs, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1902
- 1902 Simmel, Georg: Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart. In: Der Zeitgeist. Beiblatt des »Berliner Tageblatts« vom 29. 9. 1902
- 1905 Stahl, Fritz: Wie sah Goethe aus? Berlin 1905
- 1908 Bauer, Karl: Goethes Kopf und Gestalt. Mit Abb. im Text und 32 Bildtafeln. Berlin 1908
- 1908 Hofmannsthal, Hugo von: Briefe des Zurückgekehrten. In: Werke Bd. II. Erzählungen und Aufsätze. Frankfurt am Main 1956, 1966
- 1908 Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. 5. Aufl. Berlin 1968
- 1908 Waetzold, Wilhelm: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908
- 1910 Kassner, Rudolf: Von den Elementen der menschlichen Größe. Leipzig 1910
- 1910 Rilke, Rainer Maria: Malte Laurids Brigge. Leipzig 1910
- 1910–1923 Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. von Max Brod. Frankfurt am Main 1983
- 1910–1924 Mühsam, Erich: Tagebücher. Hg. von Chris Hirte. München 1994
- 1911 Boehringer, Robert: Über Hersagen von Gedichten. In: Jahrbuch für die geistige Bewegung (1911)
- 1912 Justi, Ludwig: Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung. In: Im Dienste der Kunst. Breslau 1936 [Geschrieben 1912; 1913 zuerst veröffentlicht]

- 1914 Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen. Zusammen- gestellt, eingeleitet und herausgegeben von Emil Schaeffer. Leipzig 1914
- 1914 Haeckel, Walther (Hg.): Ernst Haeckel im Bilde. Eine physiognomische Studie zu seinem 80. Geburtstage. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Bölsche. Berlin 1914
- 1914 Müller, Ernst: Cäsarenporträts. Teil I. Bonn 1914 [Teil II: 1924; Teil III: 1927]
- 1917 Eulenberg, Herbert: Das deutsche Angesicht. Eine Auswahl fürs Feld. Berlin 1917
- 1918 Flex, Walter: Wallensteins Antlitz. Gesichte und Geschichten vom 30jährigen Kriege. München 1918
- 1918 Lübke, Axel: Deutsches Antlitz. Gedichte zu Bildnissen Dürers. Leipzig u.a. 1918; 2.Aufl. 1921
- 1918 Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. Wien 1918; Bd. 2. München 1922. Erneut 1981
- 1919 Ebner, Ferdinand: Das Wort und die geistigen Realitäten. Frankfurt am Main 1980
- 1919 Gleichen-Russwurm, Alexander von: Das wahre Gesicht. Weltgeschichte des sozialistischen Gedan- kens. Darmstadt 1919
- 1919 Kassner, Rudolf: Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiogno- mik. Leipzig 1919
- 1919 Pinthus, Kurt (Hg.): Menschheitsdämmerung. Berlin 1919
- 1920 Gundolf, Friedrich: Stefan George. Berlin 1920
- 1920 Zweig, Arnold: Das ostjüdische Antlitz. Zu 52 Zeichnungen von Hermann Struck. Berlin 1920; 2. Aufl. 1922
- 1920 Zweig, Stefan: Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski. Leipzig 1920
- 1921 Grosz, George: Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen. Berlin 1921
- 1921 Kassner, Rudolf: Grundlagen der Physiognomik. Leipzig 1921
- 1921 Klatt, Fritz: Die schöpferische Pause. Jena 1921
- 1921 Kretschmer, Ernst: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten. Berlin 1921
- 1921 Lübke, Axel: Deutsches Antlitz. Gedichte zu Bildnissen Dürers. 1. Aufl. Leipzig u.a. 1917
- 1922 Deutsche Köpfe des Mittelalters. Mit einer Einleitung von Richard Hamann. Marburg an der Lahn 1922
- 1922 Günther, Hans F. K.: Rassenkunde des deutschen Volkes. München
- 1922 [Bis zur 11. Aufl. 1927 mit dem Anhang «Rassenkunde des jüdischen Volkes»]
- 1923 Frobenius, Leo: Vom Kulturreich des Festlandes. Eine Kulturphysiognomik. Berlin 1923
- 1923 Jaensch, Erich: Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter. Leipzig 1923
- 1923 Thiess, Frank: Das Gesicht des Jahrhunderts. Briefe an Zeitgenossen. Stuttgart 1923; 4. Aufl. 1927

- 1924 Balász, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Balász, Kritiken und Aufsätze 1922–1926. München u. a. 1982
- 1924 Friedrich, Ernst: Krieg dem Kriege [S. L.] 1924
- 1924 Müller, Ernst: Cäsarenporträts. Teil II. Bonn 1924 [Teil I: 1914; Teil III: 1927]
- 1924 Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. In: Gesammelte Schriften Bd. V. Frankfurt am Main 1981
- 1925 Hitler, Adolf: Mein Kampf. München 1925. Ausgabe in einem Band 1936
- 1925 Kassner, Rudolf: Die Verwandlung. Physiognomische Studien. In: Sämtliche Werke. Bd. 4. Pfullingen 1978
- 1925 Schaubuch berühmter Zeitgenossen in Werken bildender Kunst. 130 Tafeln. München 1925 [Erneut u. d. T.: Werde berühmt! Ein Buch der Vorbilder. München 1928]
- 1926 Benkard, Ernst: Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe. Berlin 1926
- 1926 Fülöp-Müller, René: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland. Zürich u. a. 1926. Erneut 1928
- 1926 Hofmiller, Josef (Hg.): Das deutsche Antlitz. Ein Lesebuch. München 1926
- 1927 Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1927
- 1927 Langer, Richard: Totenmasken. Mit einer Einleitung von Hans W. Gruhle. 67 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1927
- 1927 Müller, Ernst: Cäsarenporträts. Teil III. Berlin 1927 [Teil I: 1914; Teil II: 1924]
- 1927 Waldeck, Heinrich Suso [eigl. Augustin Popp]: Die Antlitzgedichte. Wien 1927; 2., geänderte Aufl. 1929; 3. Aufl. 1930
- 1928 Chamberlain, Houston Stewart: Briefe 1882–1924. 2 Bde. München 1928
- 1928 Klages, Ludwig: Die Grundlagen der Charakterkunde. 5. und 6. ergänzte Aufl. Leipzig 1928
- 1928 Mendelssohn, Georg und Anja: Der Mensch in der Handschrift. Leipzig 1928
- 1928 [Nissen, Momme]: Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen. München 1928
- 1928 Schultze-Naumburg, Paul: Kunst und Rasse. München 1928
- 1928 Zweig, Arnold: Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin 1956
- 1929 Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis. Berlin 1929
- 1929 Picard, Max: Das Menschengesicht. München 1929
- 1929 Sander, August: Antlitz der Zeit. Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München 1929
- 1929 Schaeffer Emil (Hg.): Das letzte Gesicht. 76 Bilder. Eingeleitet von Egon Friedell. Zürich 1929
- 1929 Tucholsky, Kurt/John Heartfield: Deutschland, Deutschland über alles. Berlin 1929. Erneut Reinbek bei Hamburg 1990

- 1930 Brieger, Lothar: Das Frauengesicht der Gegenwart. Stuttgart 1930
- 1930 Christiansen, Broder: Das Gesicht unserer Zeit. Buchenbach in Baden 1930
- 1930 Jünger, Ernst (Hg.): Das Antlitz des Weltkrieges. Berlin 1930
- 1930 Kassner, Rudolf: Das physiognomische Weltbild. Essays. München 1930
- 1930 Retzlaff, Erich: Antlitz des Alters. Photographische Bildnisse. Düsseldorf 1930
- 1930 Ried, Fritz: Das Selbstbildnis. Berlin 1930
- 1930 Schäfer, Wilhelm: Der Hauptmann von Köpenick. München 1930
- 1930 Wahl, Hans (Hg.): Goethe im Bildnis. Leipzig 1930
- 1931 Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie u. a. In: Gesammelte Schriften Bd. II, 1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, 1980
- 1931 Lerski, Helmar: Köpfe des Alltags. Mit einem Vorwort von C. Glasser. Berlin 1931
- 1931 Schultz, Edmund (Hg.): Das Gesicht der Demokratie. Ein Bilderwerk zur Geschichte der deutschen Nachkriegszeit. Mit einer Einleitung von Friedrich Georg Jünger. Leipzig 1931
- 1931 Spengler, Oswald: Der Mensch und die Technik. München 1931, 1932
- 1931 Thiess, Frank (Hg.): Wiedergeburt der Liebe. Essays. Berlin 1931
- 1931 Weigand von Miltenberg (Herbert Blank): Adolf Hitler – Wilhelm III. Berlin 1930/31
- 1932 Jünger, Ernst: Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt. Hamburg 1932
- 1932 Kassner, Rudolf: Physiognomik. München 1932
- 1932 Lendvai-Dirksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Berlin 1932
- 1932 Lersch, Philipp: Gesicht und Seele. Grundlinien einer mimischen Diagnostik. München 1932
- 1932 Reinhold, Kurt: Der Unwiderstehliche. In: Das Tage-Buch (1932), S. 837–840
- 1932 Thompson, Dorothy: I saw Hitler! In: Cassandra spricht. Antifaschistische Publizistik 1932–1942. Leipzig u. a. 1988
- 1933 Hanfstaengl, Ernst: Tat gegen Tinte. Hitler in der Karikatur der Welt. 2 Bde. Berlin 1933/34
- 1933 Hausenstein, Wilhelm: Das deutsche Antlitz. In: Velhagen und Klasing Monatshefte 47 (1933), S. 1–11
- 1933 Hellpach, Willy: Der völkische Aufbau des Antlitzes: In: Die Medizinische Welt 7 (1933), H. 2
- 1933–1945 Klemperer, Victor: Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945. 2 Bde. Hg. von Walter Nojowski. Berlin 1995
- 1934 Engelhardt, Victor: Das heilige deutsche Antlitz. Berlin 1934
- 1934 Jaensch, Erich: Eidetische Anlage und kindliches Seelenleben. Leipzig 1934
- 1934 Kroh, Oswald: Das physiognomische Verstehen in seiner allgemeinen psychologischen Bedeutung. In: Neue psychologische Studien 12 (1934)
- 1934 Kuh, Anton: »Pallenberg über Hitler«. In: Die neue Weltbühne 27 (1934)



- 1934 Stepun, Fedor: Das Antlitz Rußlands und das Gesicht der Revolution. Bern u. a. 1934. Neue Fassung München 1961
- 1935 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften I,2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974
- 1935 Ganzer, Karl Richard: Das deutsche Führergesicht. 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus 2 Jahrtausenden. München u. a. 1935; 3. Aufl. 1939
- 1935 Johst, Hanns: Maske und Gesicht. Reise eines Nationalsozialisten von Deutschland nach Deutschland. München 1935
- 1935 Loesch, Karl Christian von: Deutsche Züge im Antlitz der Erde. Stuttgart 1935
- 1935 Storfer, A. J.: Wörter und ihre Schicksale. Berlin u. a. 1935
- 1936 Hentzen, Alfred und Holst, Nils von (Hg.): Die großen Deutschen im Bild. Berlin 1936
- 1936 Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Ausstellung aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele August–September 1936 Berlin, im ehemaligen Kronprinzenpalais. Hg. von den Staatlichen Museen – Nationalgalerie
- 1936 Hadamovsky, Eugen: Die Hände des Führers. In: Die neue Literatur. Leipzig (Dez. 1936)
- 1936 Heiden, Konrad: Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Eine Biographie. 2 Bde. Zürich 1936/37
- 1936 Nikl, Peter [Ps. für Johannes Wüsten]: Gesichter des Dritten Reiches. Karikaturen. Prag 1936
- 1937 Das deutsche Antlitz im Spiegel der Jahrhunderte. Große Ausstellung der Stadt Frankfurt am Main unter Mitwirkung des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP (2. Mai–18. Juni 1937)
- 1937 Dovifat, Emil: Rede und Redner. Ihr Wesen und ihre politische Macht. Leipzig 1937
- 1937 Herland, Leo: Gesicht und Charakter. Handbuch der praktischen Charakterdeutung. Wien 1937
- 1937 Lendvai-Dircksen, Emma: Das Gesicht des deutschen Ostens. Berlin 1937
- 1937 Peiner, Werner: Das Gesicht Ostafrikas. Eine Reise in 300 Bildern. Frankfurt am Main 1937
- 1937 Picard, Max: Grenzen der Physiognomik. Erlenbach bei Zürich 1937
- 1937 Schoeppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Halle a. d. Saale 1937
- 1937 Schrader, Hubert: Das deutsche Gesicht – in Bildern aus acht Jahrhunderten deutscher Kunst. München 1937
- 1938 Ganzer, Lydia: Das deutsche Frauenantlitz. Bildnisse aus allen Jahrhunderten deutschen Lebens. München u. a. 1938
- 1938 Hansen, Heinrich: Das Antlitz der deutschen Frau. Dortmund 1938
- 1938 Schamoni, Wilhelm: Das wahre Gesicht der Heiligen. Leipzig 1938
- 1939 Das Antlitz des Führers. Hg. von Professor Heinrich Hoffmann,

- Reichsbildberichterstatte der NSDAP. Geleitwort von Baldur von Schirach. 1. bis 200. Tsd. Berlin 1939
- 1939 Lange, Fritz: Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwertung im Leben und in der Kunst. München u.a. 1939
- 1939 Mann, Heinrich: Mut. Paris 1939
- 1939 Robakidse, Grigol: Adolf Hitler, von einem fremden Dichter gesehen. Jena 1939
- 1939 Wühr, Hans: Das deutsche Antlitz in der Kunst: Selbstbildnisse Albrecht Altdorfers. In: Kunst im Dritten Reich 1 (1939)
- 1940 Artikel «Greuelpropaganda». In: Heide, Walther (Hg.): Handbuch der Zeitungswissenschaft. Leipzig 1940, S. 1372-1388
- 1940 Blei, Franz: Zeitgenössische Bildnisse. Amsterdam 1940
- 1940 Orwell, George: «Mein Kampf» von Adolf Hitler. Rezension in New English Weekly vom 21. März 1940. Deutsch in: Senn, Fritz (Hg.): George Orwell Lesebuch. Zürich 1981
- 1940 Anonymus: Unsterbliche Soldaten. Von der Überwindung des Todes durch den Geist. Berlin u.a. 1940
- 1941 Clauss, Ludwig Ferdinand: Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt. 17. Aufl. Berlin 1941
- 1941 Das Antlitz der Mutter. Mit einer Einleitung von Gertrud Bäumer. 32 Abb., davon 4 Farbtafeln. Berlin 1941
- 1941 Shirer, William L.: Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934-1941. Leipzig u.a. 1991
- 1942 Hellpach, Willy: Deutsche Physiognomik. Grundlegung einer Naturgeschichte der Nationalgesichter. Berlin 1942
- 1942 Lendvai-Dircksen, Erna: Das Germanische Volksgesicht: Norwegen. Das Germanische Volksgesicht: Flandern. Berlin 1942
- 1944 Retzlaff, Erwin: Antlitz des Geistes. Stuttgart 1944
- 1946 Picard, Max: Das Gesicht Hitlers. In: Ders.: Hitler in uns selbst. Erlenbach-Zürich 1946 [zweite vermehrte Aufl. 1947]
- 1947 Andreas-Friedrich, Ruth: Der Schattenmann. Tagebuch-Aufzeichnungen 1938-1945. Berlin 1947. Erneut Frankfurt am Main 198 3
- 1947 Buschor, Ernst: Bildnisstufen. München 1947; 2. überarb. Aufl. u.d.T.: Das Porträt. München 1961
- 1947 Haecker, Theodor: Der Buckel Kierkegaards. Geleitwort von Richard See-wald. Zürich 1947
- 1947 Jünger, Ernst: Sprache und Körperbau. Zürich 1947
- 1947 Klemperer, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen. Leipzig 1975
- 1947 Reck-Mallzcewen, Friedrich P.: Tagebuch eines Verzweifelten. Neuausgabe Stuttgart 1966
- 1948 Gruhle, Hans W: Verstehende Psychologie. Ein Lehrbuch. Stuttgart 1948
- 1948 Kardorff, Ursula von: Berliner Aufzeichnungen. Erneut und unter Verwendung der Originaltagebücher hg. von Peter Hartl. München 1992
- 1948 Kupfer, Amandus: Menschenkenntnis. Carl Hüters Psycho-Physiognomik. Winterthur-Seen 1948

- 1949 Leonhard, Karl: Ausdruckssprache der Seele. Darstellung der Mimik, Gestik und Phonetik des Menschen. Berlin u. a. 1949
- 1949 Rave, Paul Ortwin: Das Jahrhundert Goethes, in 338 Porträts berühmter Frauen und Männer. Berlin 1949. Erneut Köln 1999
- 1950 Orwell, George: 1984. Deutsch von Kurt Wagensel. Zürich 1950
- 1951 Boehring, Rudolf: Mein Bild von Stefan George. München u. a. 1951; 2. Aufl. 1967
- 1952 Das geistige Gesicht Deutschlands. Photographische Bildnisse von Erich Retzlaff u. a. Text von Hanns-Erich Haack. Stuttgart 1952
- 1952 Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Berlin u. a. 1974
- 1954 Kassner, Rudolf: Das deutsche Antlitz in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei. Einleitung von Rudolf Kassner. Zürich 1954
- 1954 Müller, Karl Alexander von: Mars und Venus. Erinnerungen 1914–1919. Stuttgart 1954
- 1955 Jünger, Ernst: Strahlungen. Tagebücher. Tübingen 1955
- 1959 Picard, Max: Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche. Mit einem Text von Max Picard. München 1959
- 1961 Kästner, Erich: Notabene 45. Ein Tagebuch. Zürich 1961
- 1961 Kessler, Graf Harry: Tagebücher 1918–1937. Frankfurt am Main 1961
- 1964 Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München u. a. 1964, 1986
- 1966 Müller, Karl Alexander von: Im Wandel einer Welt. Erinnerungen 1919–1932. München 1966
- 1968 Lang, Jochen von: Adolf Hitler – Gesichter eines Diktators. Mit einem Vorwort von Joachim Fest. Hamburg 1968
- 1969 Speer, Albert: Erinnerungen. Frankfurt am Main u. a. 1975
- 1970 Hanfstaengl, Ernst: Zwischen Weißem und Braunem Haus. München 1970, 1979
- 1973 Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942 bis 1972. München 1973
- 1973 Kempowski, Walter: Haben Sie Hitler gesehen? Deutsche Antworten, gesammelt von Walter Kempowski. Nachwort von Sebastian Haffner. München 1973
- 1974 Hoffmann, Heinrich: Hitler, wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen. München u. a. 1974
- 1975 Maser, Werner (Hg.): Mein Schüler Hitler. Das Tagebuch seines Lehrers Paul Devrient. Pfaffenhofen 1975
- 1977 Jaspers, Karl: Philosophische Autobiographie. München 1977
- 1978 Turner, H. A. (Hg.): Hitler aus nächster Nähe. Aufzeichnungen eines Vertrauten 1929–1932. Berlin u. a. 1978
- 1984 Adler, H. G. u. a. (Hg.): Auschwitz. Zeugnisse und Berichte; 3., überarbeitete Aufl. Frankfurt am Main 1984
- 1987 Riefenstahl, Leni: Memoiren 1902–1945; 1945–1987. 2 Bde. München u. a. 1987. Erneut Frankfurt am Main u. a. 1995
- 1989 Haecker, Theodor: Tag- und Nachtbücher. Hg. von Heinrich Siefken. Innsbruck 1989

- 1989 Wolff, Theodor: Die Wilhelminische Epoche. Hg. von Bernd Söseman. Frankfurt am Main 1989
- 1990 Rogers, Malcolm: Camera Portraits. Photographs from the National Portrait Gallery London 1839-1989. New York 1990
- 1991 Levinas, Emmanuel: «Max Picard ... und das Antlitz». In: Ausser sich. Meditationen über Religion und Philosophie. München 1991, S-93-9S
- 1992 Goebbels, Joseph: Tagebücher 1924-1945. Hg. von Ralf Georg Reuth. 5 Bde. München 1992
- 1993 Scholdt, Günter: Autoren über Hitler. Deutschsprachige Schriftsteller 1919-1945 und ihr Bild vom ‚Führer‘. Bonn 1993

### 3. Literatur

- 1940 Arnheim, Rudolf: Antifaschistische Satire. In: Ders.: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hg. von Helmut H. Diederichs. München 1977
- 1957 Hofer, Walther (Hg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933 bis 1945. Frankfurt am Main 1960
- 1963 Fest, Joachim: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1963. Mit erweiterten Anmerkungen 1996
- 1963 Wulf, Josef: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Hamburg 1966
- 1967 Klöss, Erhard: Reden des Führers. Politik und Propaganda Adolf Hitlers 1922-1945. München 1967
- 1967 Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. München 1967. Neuauflage 1977 und 198 3
- 1968 Rave, Paul Ortwin: Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin. Berlin 1968
- 1970 Barkhausen, Hans: Die NSDAP als Filmproduzent. Mit Kurzübersicht: Filme der NSDAP 1927-1945. In: Moltmann 1970, S. 145-176
- 1970 Moltmann, Günter u.a. (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen u.a. 1970
- 1973 Fest, Joachim: Hitler. Eine Biographie. Frankfurt am Main u.a. 1993
- 1975 Stierlin, Helm: Adolf Hitler. Familienperspektiven. Frankfurt am Main 1975. Erneut 1995
- 1976 Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976
- 1977 Keller, Ulrich: Die deutsche Porträtfotografie von 1918 bis 1933. In: Kritische Berichte 5 (1977), S. 37-66.
- 1978 Gertz, Ulrich: Der Verein Berliner Künstler e.V. In: Volkmann, Barbara (Hg.): Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Ausstellung in der Akademie der Künste. Berlin 1978
- 1978 Gilman, Sander L.: Zur Physiognomie des Geisteskranken in Geschichte und Pra-

- schichte und Praxis 1800–1900. In: Sudhoffs Archiv 62 (1978), S. 209–234
- 1978 Haffner, Sebastian: Anmerkungen zu Hitler. München 1978
- 1978 Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie: Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978
- 1980 Kershaw, Ian: Der Hitler-Mythos. Stuttgart 1980
- 1980 Mehrtens, H. und Richter, S. (Hg.): Naturwissenschaft, Technik und NS-Ideologie. Frankfurt am Main 1980
- 1981 Schäfer, Hans Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945. München u.a. 1981. Erneut 1984
- 1982 Eskildsen, Ute und Horak, Jan-Christoph: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung ›Film und Foto‹ 1929. Stuttgart 1982
- 1982 Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt am Main. Erweiterte Neuaufl. 1999
- 1982 Klönne, Arno: Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Köln 1982
- 1982 Warnke, Martin: Politische Ikonographie. In: Beyer, Andreas (Hg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Berlin 1982
- 1983 Matt, Peter von: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München 1983
- 1984 Balfour, Michael u.a. (Hg.): Helmuth James Graf von Moltke 1907–1945. Berlin 1984
- 1984 Bucher, Peter: Wochenschauen und Dokumentarfilme im Bundesarchiv-Filmarchiv. Bundesarchiv Koblenz 1984 (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs. Bd. 8)
- 1984 Geuter, Ulfried: Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1984, 1988
- 1984 Philipp, Claudia Gabriele: Erna Lendvai-Dirksen – Repräsentantin einer weiblichen Kunsttradition oder Propagandistin des Nationalsozialismus? In: Bischoff, Cordula (Hg.): Frauen Kunst Geschichte. Gießen 1984, S. 167–183
- 1984 Strasser, Peter: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. Frankfurt u.a. 1984
- 1985 de Boor, Wolfgang: Hitler. Mensch, Übermensch, Untermensch. Eine kriminalpsychologische Studie. Frankfurt am Main 1985
- 1985 Weingart, Peter: Eugenik – eine angewandte Wissenschaft. Utopien der Menschenzüchtung zwischen Wissenschaftsentwicklung und Politik. In: Lundgreen, Peter (Hg.): Wissenschaft im Dritten Reich. Frankfurt am Main 1985
- 1985 Wessels, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte. Bonn 1985
- 1987 Haffner, Sebastian: Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick. München 1987
- 1987 Loiperdinger, Martin: Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm ›Triumph des Willens‹ von Leni Riefenstahl. Opladen 1987

- 1988 Benz, Wolfgang und Graml, Hermann (Hg.): Biographisches Lexikon zur Weimarer Republik. München 1988
- 1989 Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg. Eine Biographie. Köln 1989
- 1989 Gersch, Wolfgang: Chaplin in Berlin. Berlin 1989
- 1989 Mommsen, Hans: Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar 1918-1933. Berlin 1989. Aktualisiert 1997
- 1989 Schenck, Ernst Günther: Patient Hitler. Eine medizinische Biographie. Düsseldorf 1989
- 1989 Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. München 1989
- 1989 Velten, Andreas-Michael und Klein, Matthias (Hg.): Chaplin und Hitler. München 1989
- 1990 Paul, Gerhard: Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933. Bonn 1990
- 1991 Lehmann, H.Th.: Das Welttheater der Scham. In: Merkur 45 (1991)
- 1991 Neckel, Sighard: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt am Main u.a. 1991
- 1991 Philipp, Claudia Gabriele: Porträtfotografie in Deutschland. 1850 bis 1918. Hamburg 1991
- 1991 Pohl, Klaus-D.: Der Kaiser im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Wilhelm II. in Fotografie und Film. In: Wilderotter, Hans und Pohl, Klaus-D. (Hg.): Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil. Berlin 1991
- 1992 Gilman, Sander L.: The Jew's Body. London 1992
- 1993 Bessel, Richard: Die Heimkehr der Soldaten. Das Bild der Frontsoldaten in der Öffentlichkeit der Weimarer Republik. In: Hirschfeld (Hg.) 1993
- 1993 Brandt, Susanne: Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg. Denkmäler oder Laboratoires d'histoire? In: Hirschfeld 1993, S. 283-302
- 1993 Gander, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. Berlin 1993
- 1993 Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hg.): «Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ...». Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges. Frankfurt am Main 1993, 1996
- 1993 Hüppauf, Bernd: Schlachtenmythen und die Konstruktion des «Neuen Menschen». In: Hirschfeld (Hg.) 1993, S. 53-103
- 1993 Röhl, John C. G.: Wilhelm II. Die Jugend des Kaisers 1859-1888. München 1993
- 1993 Scholdt, Günter: Autoren über Hitler. Deutschsprachige Schriftsteller 1919-1945 und ihr Bild vom ‚Führer‘. Bonn 1993
- 1994 Fest, Joachim: Staatsstreich. Der lange Weg zum 20. Juli. Berlin 1994
- 1994 Gibbels, Ellen: Hitlers Nervenkrankheit. Eine neurologisch-psychiatrische Studie. In: Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte 42 (1994), S. 155-220
- 1994 Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Fotomuseum in Münchner Stadtmuseum.
- 1994 Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main 1994

- 1994 Meyer-Büser, Susanne (Hg.): Das schönste deutsche Frauengesicht. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik. Berlin 1994
- 1994 Schmölders, Claudia: Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen »Ganzen« im 18. Jahrhundert. In: H.-J. Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1994
- 1994 Steinert, Marlies: Hitler. München 1994
- 1995 Aly, Götz: »Endlösung«. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden. Frankfurt am Main 1995
- 1995 Breuer, Stefan: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995
- 1995 Grupp, Peter: Harry Graf Kessler. Eine Biographie. München 1995; Frankfurt am Main 1999
- 1995 Hägel, Ulrich: Wenn Hitler Anstreicher geblieben wäre ... Fotomontagen gegen Krieg und Faschismus in der französischen Wochenzeitung »Marianne«. In: Fotogeschichte 55 (1995), S. 47–59
- 1995 Loiperdinger, Martin u. a.: Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München u. a. 1995
- 1995 Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995, 1997
- 1995 Schoeps, Julius H. und Schlör, Joachim (Hg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. München u. a. 1995
- 1995 Sereny, Gitta: Albert Speer. Das Ringen mit der Wahrheit und das deutsche Trauma. München 1995, 1997
- 1995 Sloterdijk, Peter: Weltanschauungssessayistik und Zeitdiagnostik. In: Weyergraf (1995), S. 308–339
- 1995 Weingart, Peter: Doppel-Leben. Ludwig Ferdinand Clauss. Zwischen Rassenforschung und Widerstand. Frankfurt am Main 1995
- 1995 Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918 bis 1933. München 1995
- 1996 Behrenbeck, Sabine: »Der Führer«. Die Einführung eines politischen Markenartikels. In: Diesener, Gerald und Gries, Rainer (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1996, S. 51–78
- 1996 Campe, Rüdiger und Schneider, Manfred (Hg.): Geschichten der Physiognomik. München 1996
- 1996 Hamann, Brigitte: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München u. a. 1996
- 1997 Benz, Wolfgang u. a. (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Stuttgart 1997. Erneut München 1998
- 1997 Brückle, Wolfgang: Politisierung des Angesichts. Zur Semantik des fotografischen Porträts in der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte 65 (1997), S. 3–24
- 1997 Ganteführer, Anne: Der Photograph August Sander und sein künstlerisches Umfeld im Rheinland. In: Breuer, Dieter u. a. (Hg.): Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Paderborn 1997

- 1997 Köhler, Joachim: Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker. München 1997. Erneut Berlin 1999
- 1997 Lethen, Helmut: Neusachliche Physiognomik. In: Der Deutschunterricht 49 (1997), H. 2: Weimarer Republik, S. 6–19
- 1997 Ley, Michael und Schoeps, Julius H. (Hg.): Der Nationalsozialismus als politische Religion. Bodenheim bei Mainz 1997
- 1997 Mommsen, Hans: Aufstieg und Untergang der Weimarer Republik 1918–1933. Berlin 1997
- 1997 Mürner, Christian: Gebrandmarkte Gesichter. Herzogenrath 1997
- 1997 Rütger, Günther (Hg.): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn u.a. 1997
- 1997 Schäfer, Hans-Dieter: Kultur als Simulation. Das Dritte Reich und die Postmoderne. In: Rütger (Hg.) 1997, S. 213–245
- 1997 Schmölders, Claudia (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1997
- 1997 Schmölders, Claudia: ›Die Stimme des Bösen‹. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches. In: Merkur 581 (1997)
- 1997 Schulte, Christoph: Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main 1997
- 1998 Barbian, Jan-Pieter: Politik und Film in der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Kulturpolitik der Jahre 1918 bis 1933. In: Archiv für Kulturgeschichte 80 (1998), S. 213–245
- 1998 Browning, Christopher: Der Weg zur ›Endlösung‹. Entscheidung und Täter. Bonn 1998
- 1998 Brückle, Wolfgang: Wege zum Volksgesicht. Imagebildung für das Kollektiv im fotografischen Porträt des Nachexpressionismus. In: Köstler und Seidl (Hg.) 1998, S. 285–308
- 1998 Kershaw, Ian: Hitler 1889–1936. Stuttgart 1998
- 1998 Köstler, Andreas und Seidl, Ernst (Hg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Köln u.a. 1998
- 1998 Merseburger, Peter: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. Stuttgart 1998
- 1998 Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin 1998
- 1998 Schmölders, Claudia: Der Charakter des Pferdes. Zur Physiognomik der Veterinäre um 1800. In: Agazzi, Elena und Beller, Manfred (ed.): Evidenze e ambiguitá della fisionomia umana. Studi sul XVIII. e XIX. Secolo. Viareggio 1998, S. 403–424
- 1998 Schuster, Klaus-Peter (Hg.): Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹: Die ›Kunststadt‹ München 1937. 5. vollst. überarbeitete und ergänzte Aufl. München 1998
- 1998 Ullrich, Wolfgang: Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone. Berlin 1998
- 1998 Wurmser, Leon: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten. 3. Aufl. Berlin u.a. 1998
- 1999 Bartmann, Dominik: Der doppelte Hitler. Beitrag zur Lösung eines Verwirrspiels um zwei Gemälde von Klaus Richter. In: Jahrbuch 1997. Stiftung Stadtmuseum Berlin (1999)



- 1999 Fest, Joachim: Albert Speer. Eine Biographie. Berlin 1999
- 1999 Frei, Norbert und Schmitz, Johannes (Hg.): Journalismus im Dritten Reich. 3. Aufl. München 1999
- 1999 Haarmann, Herman: »Pleite glotzt euch an. Restlos.« Satire in der Publizistik der Weimarer Republik. Opladen u.a. 1999
- 1999 Hagner, Michael (Hg.): Ecce Cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns. Göttingen 1999
- 1999 Koch-Hillebrand, Manfred: Homo Hitler. Psychogramm des deutschen Diktators. Berlin 1999
- 1999 Mayer, Andreas: Von Galtons Mischphotographien zu Freuds Traumfiguren. In: Hagner 1999, S. 110–144
- 1999 Medicus, Thomas: Jugend in Uniform. Walter Flex und die deutsche Generation von 1914. In: Breymayer, Ursula u.a. (Hg.): Willensmenschen. Über deutsche Offiziere. Frankfurt am Main 1999, S. 94–108
- 1999 Paul, Jürgen: Der Rembrandtdeutsche in Dresden. In: Dresdner Hefte 57 (1999), S. 4–13
- 1999 Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München 1999
- 1999 Rotermund, Erwin: Denkarbeit und physiognomische Erkenntnis. Zu Joachim Günthers Publizistik im »Dritten Reich«. In: Zeitschrift für Germanistik NF 2 (1999), S. 329–343
- 1999 Schmölders, Claudia: Physiognomik des Sohnes. Rudolf Kassner, eher psychoanalytisch betrachtet. In: Neumann, Gerhard und Ott, Ulrich (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Würzburg 1999, S. 164–193
- 1999 Smelser, Ronald u.a. (Hg.): Die braune Elite I. 22 biographische Skizzen. Darmstadt 1999
- 1999 Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Bd. I: Leben und Werk 1874 bis 1918. Wien 1995. Erneut Frankfurt am Main 1999
- 1999 Wolters, Gereon: Der »Führer« und seine Denker. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 47 (1999), S. 223–251
- 2000 Blankenburg, Martin: Der Seele auf den Leib gerückt. Physiognomik im Streit der Fakultäten. In: Schmölders und Gilman (Hg.) 2000
- 2000 Schmölders, Claudia und Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Köln 2000

## Bildnachweis

- S. 12, 15, 88 o., 90 u., 183 u.: Archiv für Kunst und Geschichte
- S. 13 (3): Süddeutscher Verlag – Bilderdienst
- S. 19, 21, 61, 119, 138 o. und m., 166, 184 u.: Archiv Claudia Schmölders
- S. 20: zit. nach Erna Lendvai-Dircksen: Ein deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes. Frankfurt am Main 1961
- S. 26: Ullstein Bilderdienst
- S. 30: zit. nach SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. München/London/New York 2000. (Katalog)
- S. 33: zit. nach Walther Haeckel (Hrsg.): Ernst Haeckel im Bilde. Eine physiognomische Studie zu seinem 80. Geburtstag. Berlin 1914
- S. 56/57: zit. nach Eduard Fuchs: Die Karikatur der europäischen Völker. München 1921
- S. 62: zit. nach Marianne Raschig: Hand und Persönlichkeit. Einführung in das System der Handlehre. Hamburg 1931
- S. 63: zit. nach Fanny Wilamowitz-Moellendorff: Carin Göring. Berlin 1941
- S. 66: Graf Brockdorff-Rantzau, aus «Das Gesicht der herrschenden Klasse» von George Grosz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000
- S. 72: zit. nach Arnold Zweig/Hermann Struck: Das ostjüdische Antlitz. Berlin/Weimar 1988
- S. 82, 83: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz
- S. 88 u.: Keystone Pressedienst
- S. 90 o., 94, 99, 106, 131 u., 146, 14 8/149: zit. nach Rudolf Herz: Hoffmann und Hitler. München 1994
- S. 93: zit. nach Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege. Frankfurt am Main 1982
- S. 101: «Führer des Stahlhelmtages», «Tiere sehen dich an» von John Heartfield, © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2000
- S. 129: Staatliche Museen zu Berlin
- S. 131: Bayerische Staatsbibliothek, München
- S. 137, 138 u., 154: Archiv Karl Stehle, München
- S. 158: zit. nach Alan Bullock: Hitler und Stalin. München 1999
- S. 162: zit. nach Ian Kershaw: Hitler 1889-1936. Stuttgart 1998
- S. 167 o.: zit. nach Horst Möller u.a. (Hrsg.): Die tödliche Utopie. Bilder, Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich. München 1999
- S. 167 u.: zit. nach Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Bild. München 1980
- S. 169: zit. nach David Low: Years of Wrath. A Cartoon History: 1931-1945. New York 1946
- S. 172: Kunstmuseum Mühlheim an der Ruhr
- S. 174/175: zit. nach Ernst Hanfstaengl: Tat gegen Tinte. Hitler in der Karikatur der Welt. München 1933/34
- S. 178: Hitler and Chaplin at 54, New York Times Magazine 18.4.1943
- S. 179: «L'Esprit du Mal» von Marinus Jacob Kjeldgaard, zit. nach Dietrich Schneider-

- Henn: Fotografie. Auktion in München, Teil II. München 2000. (Katalog)
- S. 183 o.: «Siegfried Hitler» von George Grosz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000
- S. 184 o.: zit. nach William A. Ewing (Hrsg.): Blumenfeld. A Fetish for Beauty. Sein Gesamtwerk. Zürich 1996
- S. 189 o.: zit. nach Mortimer Davidson: Kunst in Deutschland 1933-1945, Bd. 2/1.1991
- S. 189 u.: zit. nach Karl Löwith: Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Stuttgart 1986
- S. 200 (3): Sammlung Rhese, Bayerisches Staatsarchiv
- S. 202 (2): Besitzer der Portraits: Berlin, Stadtmuseum Berlin/Fotografie: Stadtmuseum Berlin
- S. 203 o.: Deutsches Historisches Museum – Bildarchiv
- S. 203 u.: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
- S. 204 o.: zit. nach Rudolf Kassner: Das deutsche Antlitz. Zürich 1954
- S. 209: Bayerisches Hauptstaatsarchiv
- S. 220/221 (7): National Archives at College Park, Maryland
- S. 227: «Kain oder Hitler in der Hölle» von George Grosz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2000

## Namenregister

- Adam, Luitpold 130  
Alembert, Jean d' 23  
Altdorfer, Albrecht 163f.  
Aly, Götz 194  
Amann, Max 86  
Amberger, Christoph 204, 206  
Arendt, Hannah 127, 219, 226  
Aristoteles 84  
Arnheim, Rudolf 186
- Backhaus, Wilhelm 209  
Balasz, Béla 80, 85, 119  
Balzac, Honore de 28, 177  
Barrenscheen, Hermann 153  
Bartmann, Dominik 201  
Bauer, Karl 30, 129  
Becher, Johannes R. 216f.  
Beckmann, Max 92, 111  
Behn, Fritz 209  
Benjamin, Walter 60, 99, 103  
Benkard, Ernst 89, 91E, 117, 155f., 163, 165  
Bertillon, Alphonse 23  
Beutler, Ernst 31  
Bismarck, Otto von 16, 80, 86, 105, 150  
Blank, Herbert (Weigand von Miltenberg) 180  
Blankenburg, Martin 69 f.  
Bleeker, Bernhard 209  
Blumenberg, Hans 133  
Blumenfeld, Erwin 182, 184  
Boehringer, Robert 29, 51, 224  
Bölsche, Wilhelm 32h, 36f., 74, 77, 110, 113  
Borchardt, Rudolf 139  
Bormann, Martin 144, 212  
Börne, Ludwig 224  
Boveri, Margret 155  
Brauchitsch, Walther von 208  
Brecht, Bertolt 182
- Breil, Bruno 129  
Breker, Arno 153, 208 ff.  
Breuer, Stefan 31  
Brink, Cornelia 226f.  
Brockdorff-Rantzau, Ulrich Graf von 66, 68, 87f., 139  
Browning, Christopher 151, 194  
Busch, Arnold 129  
Buschor, Ernst 222
- Caligula 25, 27, 80  
Caminad, Fotograf 89  
Canetti, Elias 195  
Carus, Carl Gustav 28, 37, 59f.  
Cauer, Hanna 130  
Chamberlain, Houston Stewart 58 ff., 64, 86, 98, 110  
Chaplin, Charles Spencer 89, 151, 161, 175, 178, 180, 186f., 205  
Choltitz, General 210  
Clauss, Ludwig Ferdinand 158 f.  
Corinth, Lovis 201  
Cranach, Lucas 206  
Crisis, de, Neurologe 198
- Dannecker, Johann Heinrich von 209  
Darré, Walther 130, 132  
Darwin, Charles 109, 136, 179  
Daumier, Honoré 56  
Diderot, Denis 23  
Dilthey, Wilhelm 73, 135  
Dix, Otto 92, 134  
Döblin, Alfred 39, 99  
Dodd, Martha 175  
Dostojewski, Fjodor M. 69, 77, 113  
Drexler, Anton 46  
Dürer, Albrecht 96, 136, 138, 163, 223
- Ebert, Friedrich 126  
Ehrenfels, Christian von 135, 158

- Eichendorff, Joseph von 169  
 Eichmann, Adolf 127, 219, 226  
 Eiermann, Egon 153  
 Einstein, Albert 71  
 Einstein, Carl 73  
 Eipper, Paul 100  
 Eisenstein, Sergej M. 85, 186  
 Eisner, Kurt 80  
 Erzberger, Matthias 45, 78-82, 84  
 Eulenburg u. Hertefeld, Philipp Fürst zu 97  
 Exner, Willy 145 f., 199 f.
- Faber, Zeichner 66  
 Falkenhayn, Erich von 66, 68, 80  
 Fallada, Hans 150  
 Fest, Joachim 7, 62, 64f., 133, 151, 156, 207, 226  
 Feuchtwanger, Lion 69  
 Flex, Walter 35f., 38f., 75, 78, 96, 113, 196, 213, 229  
 Foch, Ferdinand 124  
 Fontane, Theodor 28, 84  
 François-Poncet, André 159  
 Freud, Sigmund 160, 170, 218  
 Frick, Wilhelm 130, 145  
 Friedell, Egon 89, 117, 119  
 Friedländer, David 17  
 Friedrich, Dt. Kaiser 126  
 Friedrich I. Barbarossa, Röm. Kaiser 150  
 Friedrich II., der Grosse, König v. Preussen 7, 150  
 Friedrich, Caspar David 17  
 Friedrich, Ernst 92 f.  
 Frobenius, Leo 73  
 Fülöp-Miller, René 77  
 Furtwängler, Wilhelm 209
- Galton, Francis 108f., 112  
 George, Stefan 29-32, 42, 51, 224  
 Gertz, Ulrich 205  
 Gibbels, Ellen 198, 210, 212  
 Gilkey, Gordon W. 225 f.  
 Gleichen-Russwurm, Alexander von 77  
 Godel, Erich 172  
 Goebbels, Joseph 38, 53, 108, 122, 130, 133, 145, 151 f., 188, 190f., 196, 198, 201, 210
- Goethe, Johann Wolfgang 17, 23, 28f., 31, 37, 59, 70, 223  
 Gogh, Vincent van 155f., 171  
 Gombrich, Ernst H. 112, 177  
 Goncourt, Edmond u. Jules 177  
 Göring, Carin 63  
 Göring, Hermann 129, 190, 199, 201, 205 f., 209, 214  
 Gracián, Baltasar 84  
 Graefe, Albrecht von 79  
 Grandville 136, 138, 150, 177  
 Grimm, Hans 74  
 Grosz, George 29, 62, 65 f., 68, 92, 134, 139, 172, 183, 226f.  
 Gruber, Max von 104  
 Gruhle, Hans W. 89, 222  
 Gruson, Paul 130  
 Gundolf, Friedrich 51  
 Günther, Hans Friedrich Karl 22, 25, 64, 71, 108, 163
- Haack, Hanns-Erich 225  
 Haarmann 180  
 Haase, Ludolf 61f.  
 Hachez, Carl 129  
 Hadamovsky, Eugen 59f., 193  
 Haeckel, Ernst 32f., 36f., 69, 74, 77, 113  
 Haecker, Theodor 191 ff., 219  
 Haffenrichter, Hans 209  
 Haffner, Sebastian 74, 120  
 Hahn, Hermann 153  
 Hamann, Richard 91  
 Hanfstaengl, Eberhard 153, 223  
 Hanfstaengl, Ernst 48, 86, 93, 104, 125f., 152, 172, 174  
 Hasek, Jaroslav 168  
 Hasenclever, Walter 190  
 Hauptmann, Gerhart 31  
 Haushofer, Karl 74  
 Häusler, Rudolf 11, 14, 48  
 Hawthorne, Nathaniel 28  
 Heartfield, John 100 f., 103, 169, 171f., 176, 182, 205  
 Heer, Hannes 151  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 23

- Heidegger, Martin 9, 53, 59  
 Heiden, Konrad 54, 87, 182  
 Heilemann, Ernst 199f.  
 Heine, Heinrich 28, 224  
 Heine, Thomas Theodor 46, 172  
 Hellpach, Willy 22, 143, 196  
 Herder, Johann Gottfried 17  
 Herz, Henriette 224  
 Herz, Rudolf 55, 87, 93, 105, 107, 121,  
 144f., 151  
 Herzfelde, Wieland 171  
 Herzl, Theodor 127  
 Hess, Rudolf 74, 86, 103 f.  
 Himmler, Heinrich 132, 157  
 Hindenburg, Paul von 65, 86, 89, 98, 123,  
 129, 145, 150, 161f., 168, 208  
 Hobsbawm, Eric 10  
 Hoffmann, Heinrich 11f., 47, 55, 58, 61,  
 87-90, 92, 94, 96, 99, 105, 107, 109,  
 121, 130-133, 144f., 147, 151, 15 4f.,  
 160, 162, 199f., 205  
 Hofmannsthal, Hugo von 29, 73  
 Hofmiller, Josef 169  
 Hogarth, William 177  
 Holleck-Weithmann, Maler 129 f.  
 Hommel, Conrad 201  
 Hoyer, Hermann Otto 153  
 Hub, Fritz 153  
 Huch, Ricarda 39  
 Husserl, Edmund 158  
 Huxley, Julian 143  
  
 Jacobs, Hermann 199 f.  
 Jaensch, Erich 10, 194  
 Janssen, Ulfert 210  
 Jaspers, Karl 9, 59, 73  
 Jawlensky, Alexej von 77, 111  
 Johst, Hanns 64, 168f.  
 Jünger, Ernst 53, 97, 133-136, 139, 143,  
 217f., 222  
 Justi, Ludwig 14-17, 24, 55, 89, 91, 150,  
 153, 172, 208, 210  
  
 Kafka, Franz 69  
 Kainz, Josef 117 ff.  
 Kant, Immanuel 23, 36f., 114, 196  
 Kantorowicz, Ernst 96  
 Karajan, Herbert von 209  
  
 Kassner, Rudolf 59, 70, 97, 107, 113,  
 119f., 134, 155, 206f., 225  
 Kästner, Erich 216  
 Kaufmann, Arthur 172 f.  
 Keitel, Wilhelm 124, 145, 209  
 Keller, Ferdinand 126, 128  
 Kellermann, Bernhard 11, 48  
 Kempowski, Walter 7  
 Kerr, Alfred 27, 32  
 Kershaw, Ian 7, 10, 45, 73, 151  
 Kessler, Harry Graf 27, 69, 78-81, 84  
 Kierkegaard, Soren 191  
 Klages, Ludwig 60, 81  
 Klein, Richard 153  
 Klemperer, Victor 87  
 Klenze, Leo von 15  
 Klimsch, Fritz 208 ff.  
 Knappertsbusch, Hans 209  
 Knecht, Richard 208  
 Knirr, Heinrich 145, 153f., 199  
 Koelle, Bildhauer 209  
 Köhler, Joachim 87  
 Köhler, Wolfgang 135  
 Kolbe, Georg 209 f.  
 Kolbenheyer, Erwin Guido 209  
 Kopisch, August 224  
 Kortner, Fritz 185, 187  
 Kracauer, Siegfried 99, 170, 187  
 Kraus, Karl 41, 50  
 Kreipe, General 210  
 Kretschmer, Ernst 71  
 Kubizek, August 14, 48  
 Kuh, Anton 185 f.  
 Kursell, Otto von 58, 208  
 Kux, Erich 129  
  
 Lang, Fritz 85, 168  
 Langbehn, Julius 91,97, 105, 150, 169  
 Langer, Richard 89, 92, 222  
 Lanzinger, Hubert 153, 199  
 Lavater, Johann Caspar 22f., 27f., 32,  
 34, 36ff., 40, 43, 66, 70, 85, 96, 136  
 Lechter, Melchior 224  
 Leers, Johann von 100  
 Lendvai-Dircksen, Erna 18, 20, 78,  
 141f., 153

- Lenin, Wladimir I. 80  
 Leonardo da Vinci 177  
 Lepenies, Wolf 73  
 Lerski, Helmar 91, 142  
 Lethen, Helmut 43  
 Levin, Rahel 224  
 Levinas, Emmanuel 99  
 Lewis, Sinclair 173  
 Lichtenberg, Georg Christoph 23, 85  
 Liebermann, Ferdinand 13, 20f., 141, 153f.  
 Liebermann, Max 172 f.  
 Lindmar, Richard 153 f.  
 Linge, Heinz 198  
 Lippert, Michael 130  
 Loiperdingier, Martin 146  
 Lombroso, Cesare 22, 41, 54, 193  
 Loos, Adolf 41, 112  
 Lorenz, Konrad 196f.  
 Lorre, Peter 168  
 Louis Philippe, König d. Franzosen 55f.  
 Low, David 169, 175  
 Löwith, Karl 188f.  
 Lübbe, Axel 96  
 Lubitsch, Ernst 176  
 Ludendorff, Erich 75, 86f., 106, 208  
 Ludwig II., König v. Bayern 65  
 Ludwig, Emil 26  
 Luise, Königin v. Preussen 91  
  
 Mann, Heinrich 28, 165, 168ff., 185  
 Mann, Klaus 180f., 185f.  
 Mann, Thomas 28, 95, 151, 168f., 185, 228  
 Manteuffel, von, General 210  
 Manzel, Ludwig 130  
 Marx, Karl 86  
 Marx, Wilhelm 86  
 Matt, Peter von 165  
 Mayr, Karl 45h  
 Meisel, Samuel 71  
 Melville, Herman 28  
 Mendelssohn, Georg u. Anja 74  
 Mendelssohn, Moses 224  
 Meyer, Willy 129  
 Meyerbeer, Giacomo 224  
 Miegel, Agnes 209  
  
 Mieke, Walter 129  
 Moeller, Felix 151  
 Moltke, Helmuth James Graf von 208  
 Mommsen, Theodor 80  
 Morell, Theodor 198, 212  
 Müller, Ernst 25, 80, 126  
 Müller, Karl Alexander von 46, 104, 176f.  
 Müller, Robert 66, 68 f., 80, 110  
 Musil, Robert 66, 71  
 Mussolini, Benito 48, 55, 80, 89, 175, 182, 199, 201, 208  
  
 Nadler, Josef 73 f.  
 Napoleon I., Kaiser d. Franzosen 151  
 Newman, John Henry 191  
 Nicolson, Harold 175  
 Niemeyer, Lüder H. 201, 206  
 Nietzsche, Friedrich 27, 40, 86, 113 ff., 223  
 Nissen, Momme 105  
 Nollendorf, Friedrich Graf Kleist von 208  
 Norden, Hans von 138  
  
 Orwell, George 93, 121, 153, 185, 199, 228 f.  
 Oven, von, Pressereferent 210  
  
 Padua, Paul Mathias 188 f.  
 Pagels, Hermann Joachim 129f., 209  
 Pahl, Georg 55, 58  
 Pallenberg, Max 168, 185  
 Panizza, Oskar 33f.  
 Peiner, Werner 78  
 Pfitzner, Hans 209  
 Picard, Max 38, 98 f., 137, 156, 186, 188, 218f.  
 Picker, Henry 167, 199  
 Plessner, Helmuth 114-118, 208  
 Poe, Edgar Allan 28  
 Popp, Josef 11  
 Priebe, Otto 129  
 Proust, Marcel 24, 28  
  
 Quidde, Ludwig 24 f.

- Radetzky, Joseph Wenzel Graf 208  
 Ranke, Leopold von 86  
 Raschig, Marianne 62  
 Rathenau, Walther 126  
 Raubal, Angelika 161  
 Rauch, Christian Daniel 209  
 Rave, Paul Ortwin 16, 22f.  
 Reck-Mallezcewen, Friedrich 81, 181  
 Redslob, Erwin 201  
 Reichenau, Walter von 209  
 Reifenberg, Benno 155 f.  
 Rembrandt 70, 105  
 Renfordt, Maler 130  
 Retzlaff, Erich 91, 141f., 225  
 Reuter, Fritz 17  
 Richter, Klaus 199, 201 f., 205 ff.  
 Richter-Laskawy, Hilde 201  
 Rickelt, Karl 153h  
 Ried, Fritz 163  
 Riefenstahl, Leni 141, 145, 147f., 152,  
 160, 198  
 Riesman, David 43  
 Rilke, Rainer Maria 18, 118 f.  
 Robakidse, Grigol 49, 65, 159, 190  
 Rodin, Auguste 118  
 Röhm, Ernst 123  
 Rops, Felicien 177  
 Rosenberg, Alfred 130  
 Roters, Eberhard 201  
 Roth, Joseph 102  
 Rubiner, Ludwig 52  
  
 Sagekrow, Maler 130  
 Salin, Edgar 29, 31 f.  
 Salus, Grete 194  
 Sander, August 17-20, 99 f., 142, 196  
 Schack, Sophus 179  
 Shadow, Johann Gottfried 17, 209  
 Schäfer, Hans Dieter 157  
 Schäfer, Wilhelm 185, 209  
 Scharnhorst, Gerhard Johann David von  
 208  
 Schaub, Julius 212  
 Scheibe, Richard 209 f.  
 Schellenberg, Walter 198  
 Schenk von Stauffenberg, Claus Graf  
 207  
 Schermann, Rafael 60  
 Schiller, Friedrich 38h  
 Schinkel, Karl Friedrich 14, 24  
 Schirach, Baldur von 55, 132f., 159  
 Schlegel, Dorothea 17, 224  
 Schlichter, Rudolf 139  
 Schmid, Carlo 135, 208  
 Schmidt, Erich 12  
 Schmitt, Carl 53, 125  
 Scholdt, Günter 95, 113, 177  
 Schönerer, Georg Ritter von 171  
 Schopenhauer, Arthur 84, 177  
 Schott, Georg 103f.  
 Schrade, Hubert 164  
 Schramm, Percy Ernst 212  
 Schultze-Naumburg, Paul 107f., 126, 156,  
 163  
 Schuster, Peter-Klaus 156  
 Schwarzenberg, Karl Philipp Fürst zu 208  
 Schweigerle, Hans 154  
 Seger, Ernst 129  
 Seidel, Ina 209  
 Sereny, Gitta 214  
 Shirer, William 124,175  
 Simmel, Georg 39, 41, 75, 112, 115, 117  
 Sloterdijk, Peter 10, 78  
 Sombart, Werner 22  
 Speer, Albert 48, 144f., 159, 207, 212ff.,  
 223, 226  
 Spengler, Oswald 53, 64, 70, 73, 97, 114,  
 197  
 Stafford, Barbara 113  
 Stalin, Jossif W 80, 152, 228  
 Stark, Bildhauer 129  
 Stauber, Karl 167f.  
 Stepun, Fedor 77  
 Stevenson, Robert Louis 170, 187  
 Stierlin, Helm 43  
 Storfer, A.J. 42  
 Strauss, Emil 209  
 Strauss, Richard 209  
 Streicher, Julius 33,70  
 Stresemann, Gustav 62, 65, 86, 92  
 Struck, Hermann 71 f.  
 Stuck, Franz 176, 182



- Süskind, Wilhelm E. 227  
 Syberberg, Hans Jürgen 64 f.
- Tauentzien, Friedrich Bogislaw Graf  
 208
- Thiess, Frank 78  
 Thomae, Otto 154  
 Thompson, Dorothy 173, 185  
 Thorak, Josef 208 ff.  
 Thorvaldsen, Bertel 210  
 Thyssen, Fritz 86  
 Timms, Edward 41  
 Tizian 204, 206  
 Tönnies, Ferdinand inf., 114  
 Treitschke, Heinrich von 86  
 Tressler, Otto 117  
 Triebisch, Franz 130, 201  
 Troost, Gerdi 214  
 Trotzki, Lew D. 80  
 Tucholsky, Kurt ioo., 103, 190
- Veblen, Thorstein 116  
 Veit, Philipp 224  
 Vergil 191  
 Victoria, Dt. Kaiserin 24  
 Viertel, Berthold 89  
 Vogel, Hugo 129  
 Voigt, Wilhelm 55, 81, 185
- Wagener, Otto 9, 63  
 Wagner, Cosima 58  
 Wagner, Richard 48, 90, 176  
 Wagner, Winifred 176
- Wallenstein, Albrecht von 35f., 38f., 42,  
 69, 87, 95f., 113, 181, 213, 228
- Warlimont, General 210  
 Weber, Paul 177  
 Weingart, Peter 143, 177  
 Weinheber, Josef 163  
 Weinrich, Harald 113  
 Wenzel, Graphologe 61, 161  
 Wertheimer, Max 135  
 Weygandt, Wilhelm 108 f.  
 Wiene, Robert 170  
 Wilde, Oscar 23, 28, 170, 177  
 Wilhelm I., Dt. Kaiser 14, 126  
 Wilhelm II., Dt. Kaiser 14, 16, 24-27,  
 32, 42, 80f., 97, 126, 130, 145  
 Willrich, Wolfgang 157  
 Wilm, Hubert 91  
 Wolff, Theodor 26, 68 f., 110  
 Wolff, Walter 129  
 Wolfskehl, Karl 99  
 Woolf, Virginia 177  
 Worringer, Wilhelm 111f., 139f., 197  
 Wrede, Karl Philipp Fürst von 208  
 Würh, Hans 163  
 Wurche, Ernst 35
- Yorck von Wartenburg, Hans David  
 Ludwig Graf 208
- Zuckmayer, Carl 185  
 Zweig, Arnold 71 f., 75f.  
 Zweig, Stefan 29, 69, 77, 113