Johanna Sophia Hellermann

Porträts in italienischen Romanen des 19. Jahrhunderts

BONNER ROMANISTISCHE ARBEITEN

107

PETER LANG
EDITION

2. Das Porträt einer Romanfigur als bedeutender Bestandteil der Figurencharakterisierung

Nahezu jeder Roman wird von einer Fülle fiktiver Figuren bevölkert, welche das Handlungsgeschehen in unterschiedlichem Ausmaß beherrschen und vorantreiben. Die sich über das gesamte literarische Werk erstreckende Charakterisierung dieser Romanfiguren erfolgt auf vielfältige Art und Weise.

Um diese Vielfalt veranschaulichen zu können, sei Bezug auf das von Pfister für die literarische Gattung des Dramas erstellte Klassifizierungsschema[2] genommen.[3] In Analogie zu diesem Schema sind auch für die insbesondere im 19. Jahrhundert dominierende literarische Gattung des Romans die vier Klassen der explizit-figuralen, der implizit-figuralen, der explizit-auktorialen sowie der implizit-auktorialen Charakterisierungstechnik anzuführen. An der Kombination dieser vier Begriffe lässt sich bereits ablesen, dass jeweils zwei von ihnen ein auf inhaltlicher Opposition beruhendes Paar bilden. Die Begriffe figural und auktorial benennen die Charakterisierungsinstanz innerhalb eines Romans.[4] So hat ein Schriftsteller die Wahl, charakterisierende Informationen entweder von einer der fiktiven Welt angehörenden Romanfigur oder aber von einer sich außerhalb der geschilderten Welt befindenden Erzählinstanz verlauten zu lassen. Die Begriffe explizit und implizit kennzeichnen in einem Erzähltext dagegen zwei sich erheblich voneinander unterscheidende Arten der Informationsvergabe einer Charakterisierungsinstanz.[5] Sowohl Pfister wie auch Bode stellen diese

2 Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink [8]1994, 250-264.

3 Die prinzipielle Übertragbarkeit dieses Schemas auf die literarische Gattung des Romans findet unter anderem Erwähnung bei Christoph Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen/Basel: Francke 2005, 135 ff.

4 Die beiden Begriffe figural und auktorial sind etwas unpräzise, werden in diesem Zusammenhang jedoch vorerst aus Gründen der Einheitlichkeit übernommen. Eine wesentlich eingehendere Ausdifferenzierung erfolgt in der Auseinandersetzung mit der narrativen Instanz und der narrativen Perspektive in den Kapiteln 3.1.2 und 3.1.3 dieser Arbeit.

5 Kochs Ausführungen zufolge sind die Begriffe direkt und indirekt zunächst als Synonyme der Termini explizit und implizit zu werten. In allen von ihm präsentierten literaturtheoretischen Arbeiten wird jedoch die Figurencharakterisierung einzig auf diese beiden, auf Opposition beruhenden Kategorien eingeschränkt. Das Gegensatzpaar wird dann aus verschiedenen Unterscheidungskriterien entwickelt, sodass es eine Vielzahl möglicher Bedeutungen in sich birgt. So wird beispielsweise auch das von Pfister noch separat angeführte, die Charakterisierungsinstanz betreffende Paar figural und auktorial durch die Termini indirekt und direkt zum Ausdruck gebracht. In Ermangelung kanoni-

beiden Abstrakta aus Gründen der Anschaulichkeit in den Kontext der zwei in der britischen Erzähltheorie geprägten Termini des *telling* und des *showing*. Jene zwei Erzählweisen sind ihrerseits als Äquivalente des von Plato geprägten Begriffspaars der Diegese und der Mimesis zu werten.[6] Dieser kurzen separaten Betrachtung der beiden Gegensatzpaare schließen sich nun konkretisierende Ausführungen zu den vier, aus der Kombination der Begriffe herrührenden Charakterisierungstechniken an.

Zunächst sei das Augenmerk auf die für die literarische Gattung des Romans überaus bedeutsame explizit-figurale Technik der Figurencharakterisierung gerichtet. Hier gehen die kennzeichnenden Informationen von einer der fiktiven Welt angehörenden Romanfigur aus; diese werden in Form von direkter Rede artikuliert.[7] Die sich äußernde Figur kann zum einen sich selbst durch einen monologischen oder dialogischen Eigenkommentar, zum anderen eine weitere, ebenfalls der fiktiven Welt angehörende Romanfigur durch einen monologischen oder dialogischen Fremdkommentar beschreiben. „[…] Subjekt und Objekt der Informationsvergabe [sind dann] nicht [mehr] identisch […]."[8] Können einem monologisch geäußerten Eigen- oder Fremdkommentar und in der Folge der entsprechenden Selbstcharakterisierung oder Charakterisierung einer weiteren Figur noch ein relativ hohes Maß an Glaubwürdigkeit zugestanden werden, so müssen der in einem Dialog hervorgebrachte Eigen- oder Fremdkommentar und die ihm immanente Wesensbeschreibung in aller Regel zu einem gewissen Grad relativiert werden. Ferner ist zu erwähnen, dass eine explizite Äußerung einer Romanfigur über eine andere – ganz gleich, ob in Form eines Monologs oder Dialogs – zugleich immer auch als eine implizite Selbstcharakterisierung aufgefasst werden muss.[9]

---

sierter Definitionen von direkter und indirekter Charakterisierung findet diese Fülle an Bedeutungen Eingang in zahlreiche literaturwissenschaftliche Arbeiten und ruft bisweilen eine erhebliche Verwirrung beim Rezipienten hervor (Vgl. Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991, 124-135.). Auch Jannidis widmet sich in seinen Ausführungen zum Aufbau der Figur den unterschiedlichen Formen der direkten und indirekten Charakterisierung (Vgl. Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York: de Gruyter 2004, 207-221.). Von weiteren Erläuterungen zur Problematik der Terminologie wird in diesem Kontext dennoch abgesehen, da sie für die sich in den Kapiteln 4.3, 4.4 und 4.5 dieser Arbeit anschließenden Analysen nicht weiter von Belang ist.

6 Vgl. Pfister [8]1994, 258. Siehe auch Bode 2005, 133-136.

7 Auch Lämmert setzt sich in seiner Arbeit mit der direkten Rede als Mittel der Personengestaltung auseinander (Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler [8]1993, 204-207.).

8 Pfister [8]1994, 251.

9 Vgl. Ebd., 251 ff.

Bei der implizit-figuralen Technik der Charakterisierung handelt es sich im Gegensatz dazu um die in der Erzählweise des *showing* realisierte Selbstcharakterisierung einer Romanfigur durch die Art ihres Sprechens, durch ihr eigenes Handeln und Verhalten.[10]

In einer explizit-auktorialen Figurencharaktersierung gehen die kennzeichnenden Informationen zu einer Romanfigur nicht mehr von einer der fiktiven Welt angehörenden Figur, sondern von einem sich außerhalb dieser geschilderten Welt befindenden Erzähler aus. Zu dieser Form der Charakterisierung ist jedwede vom auktorialen Erzähler vorgenommene Beschreibung einer Romanfigur zu zählen, wie etwa die explizite Schilderung ihres äußeren Erscheinungsbildes oder ihres persönlichen Umfeldes. Des Weiteren ist von einer expliziten Charaktersierung zu sprechen, sofern der auktoriale Erzähler seine Figuren mit sprechenden Namen versieht.[11] Als potentielle Beispiele solcher sprechender Namen lassen sich an dieser Stelle die beiden italienischen Vornamen Clara und Bianca anführen.

Schließlich sei die implizit-auktoriale Figurencharakterisierung erwähnt. Bei dieser Form handelt es sich um eine implizite Wesensbeschreibung einer literarischen Figur durch die in der Erzählweise des *showing* realisierte Schilderung des Verhältnisses verschiedener Figuren zueinander. Nicht zuletzt die vom auktorialen Erzähler wiedergegebenen Reaktionen von Figuren, welche sich in vergleichbaren Situationen befinden, dienen der gegenseitigen individualisierenden Abgrenzung. Pfister spricht in diesem Kontext von der „[…] Pointierung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren".[12]

Diese stark resümierenden Ausführungen haben zu erläutern versucht, auf welch vielfältige Art und Weise ein Schriftsteller das Wesen seiner Romanfiguren vermitteln kann.[13] In dieser Vielfalt liegt im Übrigen auch die besonders in-

---

10 Platz-Waury verweist zudem auf die Möglichkeit, das sich über die Physiognomie, die Statur und die Kleidung konstituierende äußere Erscheinungsbild einer Romanfigur implizit-figural zu vermitteln (Vgl. Elke Platz-Waury: „Figur$_3$", in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Berlin/New York: de Gruyter 1997, Bd. 1, 587.). In Anlehnung an Köhlers Auffassung soll von dieser Zuordnung jedoch Abstand genommen werden, da die Beschreibung des Äußeren einer Romanfigur im Grunde nur explizit erfolgen kann (Vgl. Gisela Ruth Köhler: *Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzähllliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Bonn: Romanistischer Verlag 1991, 33.).

11 Vgl. Pfister [8]1994, 262.

12 Ebd., 263.

13 Nebenbei sei bemerkt, dass die vielfältigen Formen der Charakterisierung einer Figur bisweilen nur schwerlich in Gänze von einem unbedarften Leser erfasst werden können. Stückrath versucht daher in seinem Aufsatz, Hilfestellung für die Beschreibung und

tensive Beschäftigung zahlreicher Literaturwissenschaftler mit diesem Themenkomplex begründet. Guntli[14] widmet sich etwa der allgemeinen Frage, welche Charakterelemente der Wesensbeschreibung einer fiktiven Figur dienen, veranschaulicht an englischen und amerikanischen Romanen der vergangenen zwei Jahrhunderte. Libal[15] und Simon-Baumann[16] versuchen hingegen die spezifischen Charakterisierungstechniken eines zeitgenössischen französischen Schriftstellers und einer englischen Autorin des 19. Jahrhunderts zu determinieren. Ihre Werke bilden erwartungsgemäß nur einen äußerst kleinen Ausschnitt vergleichbarer literaturwissenschaftlicher Arbeiten ab; die Aufzählung ließe sich zweifelsohne nach Belieben fortführen.

Erwähnt sei in diesem Kontext, dass viele, sich mit den Techniken der Figurencharakterisierung von Romanautoren des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandersetzende Literaturwissenschaftler dem äußeren Erscheinungsbild einer Romanfigur – explizit vermittelt aus der Perspektive einer ebenfalls der fiktiven Welt angehörenden Figur oder einer sich außerhalb dieser Welt befindenden Erzählinstanz – zumeist den Rang einer Charakterisierungsform absprechen.[17] Ihrer Auffassung nach genügt das in dieser Arbeit im Fokus des Interesses stehende Porträt einer literarischen Figur sich selbst; es dient ausschließlich der „[…] bildlich-sinnliche[n] Vergegenwärtigung des Beschriebenen […]“[18] und erfordert daher keine eingehendere Untersuchung.

Entgegen dieser gerade angeführten Meinung möchte die vorliegende Arbeit verdeutlichen, dass die Schilderung des Äußeren und die im Moment dieser Schilderung vorherrschende Gestik und Mimik einer Romanfigur im europä-

---

Deutung literarischer Figuren zu leisten (Vgl. Jörn Stückrath: „Schwierigkeiten beim Beschreiben literarischer Figuren – Ein Versuch, strukturalistische und literaturpsychologische Begriffe der Figurenanalyse zu vermitteln“, in: *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis*, 1988, Bd. 19, Heft 104, 556-573.).

14 Vgl. Markus Guntli: *Elemente der Charakterisierung von Romanfiguren*, Diss. phil., Zürich 1981.

15 Vgl. Corinna Libal: *Die Personendarstellung in den Romanen von Philippe Djian – von „Bleu comme l'enfer“ (1982) bis „Lent dehors“ (1991)*, Essen: Die Blaue Eule 1999.

16 Vgl. Lotte Simon-Baumann: *Die Darstellung der Charaktere in George Eliots Romanen. Eine literarästhetische Wertkritik*, New York: Johnson ^{2}1966.

17 Als konkretes Beispiel sei erneut auf Guntli verwiesen, welcher bereits zu Beginn seiner Ausführungen dem Äußeren einer Romanfigur als Medium der Charakterisierung nur sehr wenig Bedeutung beimisst (Vgl. Guntli 1981, 5 f.). In diesem Kontext sei auch der Aufsatz von Lukács erwähnt, in welchem die intellektuelle Physiognomie, also die Weltanschauung von fiktiven Figuren als wesentlichste Form der Charaktergestaltung deklariert wird (Vgl. Georg Lukács: „Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“, in: ders.: *Probleme des Realismus*, Berlin: Aufbau-Verlag ^{2}1955, 60-102.).

18 Koch 1991, 69.

ischen Roman des 19. Jahrhunderts – stellvertretend veranschaulicht an ausgewählten Personenbeschreibungen aus drei italienischen Romanen dieser Zeit – als ein bedeutender, keineswegs zu vernachlässigender Bestandteil der Figurencharakterisierung gewertet werden muss. Die Personenbeschreibung bedarf einer intensiven Untersuchung, ist sie doch als eine Form des literarischen Porträts einzustufen und verfügt somit über Symbolgehalt.

Das literarische Porträt – seit der Antike mit dem ikonographischen Porträt der Bildenden Kunst um die Vorrangstellung konkurrierend[19] – subsumiert die unterschiedlichsten Formen der literarischen Menschendarstellung in verschiedenen Gattungskontexten, wie Koch im dritten Kapitel seiner viel gerühmten Arbeit sehr ausführlich und darüber hinaus in Gestalt einer Graphik darzulegen weiß.[20] Im Folgenden sollen nur die relevantesten Formen des Porträts in gebotener Kürze vorgestellt werden; die Präsentation schließt mit der Definition der Personenbeschreibung im neuzeitlichen Roman als Erscheinungsform des literarischen Porträts.

Vorwiegend wird der Begriff des literarischen Porträts mit einer sich in den Pariser Salons des 17. und 18. Jahrhunderts etablierenden, sich größter Beliebtheit erfreuender Textgattung in Verbindung gebracht.[21] Die als literarisches Gesellschaftsspiel verstandenen idealisierenden Porträts und Selbstporträts widmen sich der Beschreibung von realen zeitgenössischen oder historischen Persönlichkeiten. Sie sind in eigenständigen Kurztexten anzutreffen, werden aber auch in das Handlungsgeschehen von Romanen eingebettet. Solche „[…] Darstel-

19 Die seit dem Altertum zwischen den beiden Künsten vorherrschende Rivalität wird unter anderem thematisiert bei Wolfgang Speyer: „Das wahrere Porträt. Zur Rivalität von bildender Kunst und Literatur“, in: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1985, Bd. 20, 195-201 und bei B. Galanow: „Die Kunst des Porträts“, in: *Kunst und Literatur. Zeitschrift für Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie*, 1966, Jg. 14, 1009-1023, 1136-1145. Heier verweist in seinem Aufsatz im Übrigen auf durchaus feststellbare parallele Entwicklungen des ikonographischen und des literarischen Porträts und erwähnt zudem die schärfsten Kritiker des sogenannten „word painting“ Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci und Gotthold Ephraim Lessing (Vgl. Edmund Heier: „‚The literary portrait‘ as a device of characterization“, in: *Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and literature*, 1976, Bd. 60, 322, 327.).

20 Vgl. Koch 1991, 51-118; 58. Erwähnt sei in diesem Kontext erneut die Arbeit Köhlers, welche einen ausschließlich auf die französische Erzählliteratur eingeschränkten Überblick aller Erscheinungsformen des literarischen Porträts vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert liefert (Vgl. Köhler 1991.).

21 Einen Überblick über dieses selbstständige Genre geben unter anderem Arthur Franz: *Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins*, Diss. phil., Leipzig 1905; Paul Ganter: *Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert*, Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1967 und Erich Werner: *Das literarische Porträt in Frankreich im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des literarischen Porträts*, Diss. phil., Leipzig 1935.

lung[en] historischer Persönlichkeiten im Kleid literarischer Figuren […]“[22] sind als *portraits à clef*, als Schlüsselporträts, zu bezeichnen und erstmals in dem von den Geschwistern Scudéry verfassten Roman *Artamène ou Le Grand Cyrus* vorzufinden. Die sich unter anderem an den Werken der französischen Schriftsteller Montaigne, Voiture und Scarron orientierenden Porträts weisen in aller Regel eine zweigliedrige Struktur auf: Sie setzen sich aus einer systematischen, sich oftmals von der oberen zur unteren Körperhälfte vortastenden Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der betreffenden Person, der sogenannten *descriptio superficialis*, und einer ausführlichen Schilderung ihrer Charaktereigenschaften, der sogenannten *descriptio intrinseca*, zusammen. Insbesondere die Präsentation positiver wie auch negativer charakterlicher Eigenschaften wird durch das in der französischen Klassik vorherrschende *honnête homme*-Ideal geprägt.[23]

Als eine weitere, gleichfalls im 17. Jahrhundert beliebte Erscheinungsform des literarischen Porträts sei das dem französischen Schriftsteller La Bruyère sowie den sogenannten englischen *character-writers* zugeschriebene Charaktertypenporträt angeführt, welches keine konkreten realen Personen, sondern einzig soziale menschliche Typen zu versinnbildlichen beabsichtigt. Diese in Gestalt eines in sich abgeschlossenen Kurztextes anzutreffende Form ist auf den griechischen Philosophen Theophrast – Schüler des Aristoteles – zurückzuführen, welcher 319 v. Chr. eine Sammlung von Charaktertypenporträts hervorbrachte.[24] In diesen Porträts führt er zunächst – auf begleitende Kommentare verzichtend – eine allgemeinmenschliche negative Charaktereigenschaft an, welche dann „[…] durch eine unsystematische Aufzählung von für den Träger einer solchen Eigenschaft typischen Verhaltensweisen oder Redensarten in wechselnden Situationen exemplifiziert wird.“[25] Jene Sammlung gerät jedoch bekanntermaßen über einen sehr langen Zeitraum in Vergessenheit; sie wird erst wieder von den Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts entdeckt und erneut herausgegeben. In der Folge entsteht in England eine regelrechte Mode, Charaktertypenporträts abzufassen. Anfänglich knüpfen die *character-writers* inhaltlich noch unmittelbar an die theophrastischen Charaktertypenskizzen an, später modifizieren sie diese in nennenswerter Weise. So setzen sich die englischen Porträtisten zum einen in ihren Beschreibungen sowohl mit wesentlich negativer gezeichneten als auch mit positiven, christliche Tugenden personifizierenden Typen auseinander. Zum anderen sehen sie davon ab, zur Illustration der Typen deren Verhalten zu schildern; sie richten ihr Augenmerk vielmehr auf die Darstellung von Gedanken und Gefühlen. Diesen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in England vollzogenen Ent-

22 Koch 1991, 56.
23 Vgl. Ebd., 71-82.
24 Vgl. Ebd., 88.
25 Ebd., 88.

wicklungen schenkt der französische Moralist La Bruyère, mit welchem wohl vorwiegend diese Form des literarischen Porträts assoziiert wird, keinerlei Beachtung; seine 1688 veröffentlichten Charakterstudien stehen in der Nachfolge des griechischen Philosophen, imitieren seine als Vorbild fungierenden Skizzen aber nicht sklavisch. Es lassen sich folglich auch in La Bruyères Charaktertypenporträts erwähnenswerte Weiterentwicklungen beobachten. So stellt er das Verhalten seiner sozialen Typen zumeist nicht mehr in wechselnden Situationen, sondern in einer einzigen, Lebendigkeit evozierenden Szene dar, vermittelt aus der Perspektive eines kommentierenden und interpretierenden Ich-Erzählers. Darüber hinaus sind die mit antikisierenden Personennamen versehenen und dadurch individualisierten Typen komplexer, sodass sie nicht mehr nur als Personifikationen einer separaten Charaktereigenschaft aufzufassen sind.[26]

Der Begriff des literarischen Porträts ist gleichermaßen mit den oftmals sehr umfangreichen, in das Handlungsgeschehen von französischen Romanen des Hoch- und Spätmittelalters sowie italienischen Epen der Frührenaissance eingebetteten Personenbeschreibungen in Verbindung zu bringen. Die stilistisch oftmals virtuosen Porträts beschränken sich auf eine ausführliche Schilderung des äußeren Erscheinungsbildes, also auf die weiter oben bereits erwähnte *descriptio superficialis* einer fiktiven literarischen Figur. Das beschriebene Äußere genügt dennoch nicht sich selbst, es ist symbolträchtig und dient vielmehr dazu, ein Ideal beziehungsweise einen Typus abzubilden, wie beispielsweise die äußerlich schöne und daher auch charakterlich gute Frau, den schönen guten Mann sowie den hässlichen bösen Menschen. Diese Zeichenfunktion des Körpers erschließt sich sowohl dem Rezipienten des literarischen Werks als auch anderen, gleichfalls der fiktiven Geschichte angehörenden Romanfiguren. Obgleich die Porträts sich inhaltlich bisweilen in ihrer Ausführlichkeit voneinander unterscheiden, folgen alle einem ähnlichen, verhältnismäßig starren Aufbauprinzip: „[…] in den meisten mittelalterlichen Porträts [werden] die einzelnen Gesichts- und Körperpartien in einer mehr oder weniger strengen Reihenfolge ‚vom Scheitel bis zur Sohle' beschrieben […]."[27] Als literarisches Modell für diese systematisch gegliederten Personenbeschreibungen führt Koch zwei Porträts des spätantiken Autors Sidonius Apollinaris an.[28]

Neben jenen drei exemplifizierten Erscheinungsformen ist schließlich die Schilderung des Äußeren einer fiktiven Figur im europäischen Roman des 19. Jahrhunderts als eine Form des literarischen Porträts anzuführen. Zur Veranschaulichung dieser, für die vorliegende Arbeit bedeutsamen Form sei auf Hei-

26 Vgl. Koch 1991, 89 ff.
27 Ebd., 64.
28 Vgl. Ebd., 63-71.

ers Definition[29] verwiesen, in welcher das Porträt beziehungsweise die Personenbeschreibung zugleich auch als Instrument der Figurencharakterisierung deklariert wird:

> The literary portrait of our concern is a device of characterization within a literary work the function of which is to delineate character via external appearance. It is a portrait drawn in words – one in which the writer consciously introduces his character by way of exterior description in order to suggest or reveal inner qualities. […] As in a successful portrait painting, the physical features in the literary portrait must reveal definite character traits for otherwise what is the purpose of the exterior description?[30]

Heiers Definition entsprechend dient die *descriptio superficialis* einer Romanfigur folglich nicht allein ihrer rein visuellen Evozierung. In Analogie zur äußeren Erscheinung mittelalterlicher Porträts wohnt auch dem Äußeren dieser Personenbeschreibungen Symbolgehalt inne. Es ist gleichfalls als Medium zu begreifen. Im wesentlichen Unterschied zum typisierenden Äußeren der erstgenannten Porträts, mit dessen Hilfe simultan ein bestimmter Menschentypus abgebildet werden soll, dient das beschriebene Äußere hier der impliziten Darstellung des individuellen Inneren einer Romanfigur: „Die individuellen Details der äußeren Erscheinung, Körper, Gesicht und Kleidung, werden physiognomisch[31], d.h. als Zeichen für individuelle geistig-seelische Eigenschaften gedeutet."[32] Dank dieser dem Äußeren zuzuschreibenden Zeichenfunktion kann dessen Beschreibung im Roman somit zu Recht als sehr bedeutendes Element der Figurencharakterisierung gewertet werden, welches überdies vom Schriftsteller bewusst instrumentalisiert werden kann, um den Rezipienten zu täuschen:

> It is possible, […], that the writer employs intentionally the inverse method of characterization in which our first opinion of a character is soon radically altered; here then there is no harmony between appearance and subsequent behaviour.[33]

---

29 Obgleich Heier in dieser Definition davon absieht, das den Untersuchungsgegenstand beinhaltende literarische Werk epochenspezifisch einzugrenzen, geht doch aus seinen weiteren Ausführungen hervor, dass er sich auf den europäischen Roman des 19. Jahrhunderts bezieht (Vgl. Heier 1976, passim.).

30 Ebd., 321 f.

31 Physiognomik lässt sich definieren als „[…] Kunst, beim Menschen von äußeren Erscheinungsmerkmalen auf innere Wesensqualitäten zu schließen […]." (Richard T. Gray: „Physiognomik", in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Berlin/New York: de Gruyter 1997, Bd. 3, 79.). Einen recht ausführlichen Überblick über die unterschiedlichen, im Verlauf der Jahrhunderte beobachtbaren Entwicklungen und Funktionen der Physiognomik liefert unter anderem Lucia Rodler: *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mailand: Mondadori 2000.

32 Koch 1991, 99.

33 Heier 1976, 326.