Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 55 (2012)

Heft: 2

Artikel: Ikonische Kompositionalität : Gedanken zu Johann Caspar Lavaters Bilddenken

Autor: Schögl, Uwe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-731106

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UWE SCHÖGL

IKONISCHE KOMPOSITIONALITÄT

Gedanken zu Johann Caspar Lavaters Bilddenken

Zu den vielen Rätseln der physiognomischen Philosophie des Zürcher Pastors Johann Caspar Lavater (1741–1801) (Abb. 1) zählen die morphologischen Entwicklungsreihen, so auch der berühmte Frosch-Apoll-Zyklus. Erstmals wurde die 24-teilige Serie im letzten Band der vierbändigen französischen Ausgabe der *Physiognomischen Fragmente*, die zwischen 1781 und 1803 erschienen ist, veröffentlicht.[1] Eine geringfügig veränderte Variante folgte im 1807 erschienenen Band 9 der üppig bebilderten zehnbändigen französischen Ausgabe der *Fragmente*[2] (Abb. 2 und 3). Dass eine Veröffentlichung in der vierbändigen deutschen Prachtausgabe der *Fragmente* (1775–1778) unterblieben war, lässt den Schluss zu, dass Lavater sich mit dem Thema von Morphologien erst in den späteren 1790er-Jahren auseinandersetzte.

Für Lavater hatte die Visualisierung von Physiognomik, also die bildliche Darstellung von Gesichtern, Personen, Tieren usw., wie auch der Morphologie, eine zentrale Bedeutung. Zu diesem Zweck legte er eine umfassende Studiensammlung an, die bei seinem Ableben 1801 etwa 30 000 Blätter umfasste und deren größter Fundus von 22 165 Blättern heute den Bestand in der Österreichischen Nationalbibliothek, Bildarchiv und Graphiksammlung, bildet.[3] Diese Sammlung diente Lavater als Studiensammlung, die er für die diversen Sprachausgaben seiner *Physiognomischen Fragmente* als Vorlagenwerke für die Herstellung der Drucke (Kupfer) benötigte. Zugleich sollte eine Kunst- und Studiensammlung das zunehmende Bedürfnis der wachsenden bürgerlichen Mittelschicht nach Repräsentation befriedigen.

In diesem Beitrag soll erörtert werden, welche Bedeutung Lavater den Bildfindungen seiner Entwicklungsreihen, konkret der Frosch-Mensch-Metamorphose, zugrunde gelegt hat. An welchen Lösungen von Form und Inhalt hat Lavater gearbeitet? Diese Fragestellung versteht sich als eine Weiterführung jener Einzeluntersuchung des Autors zu «morphologischen Entwicklungsreihen»[4] bei Lavater, die anlässlich der großen Lavater-Ausstellungen in Wien (1999) und Zürich (2001) gemacht wurde.[5] Lavater hatte für die letzten beiden Stufen (23 und 24) einen Kompositionsprozess durchgemacht, der zwar formal noch linear einer Reihe folgte, zugleich aber zur inhaltlichen Intention Lavaters in einem Spannungsverhältnis stand: In bildlogischer Hinsicht sind Stufe 23 und 24 in der «Hierarchie» austauschbar und als eine Bildmontage der Gesichter einer antiken Statue (Apoll von Belvedere), des Dichters Johann Wolfgang Goethe und eines Idealbildnis' Christi zu sehen. Die Frage stellt sich weiter, ob Lavater nicht jene Prinzipien einer ikonischen Kompositionalität vorweggenommen hat, die ein Jahrhundert später die Fotografie mit den Kompositfotografien, wo aus zwei überblendeten Aufnahmen Phantomgesichter erzeugt werden, befolgen sollte?

Welch unterschiedliche Intentionen und Motive Lavater zu seinen kompositionalen Bildsynthesen bewegten, soll hier exemplarisch an seiner morphologischen Entwicklungsreihe «Vom Frosch zum Dichter-Apoll» dargestellt werden. Damit soll für die Modernität des Lavater'schen Bildverständnis gesprochen werden, das in seiner Konzeption seiner Zeit weit voraus in das 19. Jahrhundert zu denken ist. Obwohl ein Vergleich zwischen Physiognomik und der Fotografie ein noch offener Untersuchungsgegenstand ist, so zeigen sich alleine

in der medialen Betrachtung der Herstellungsverfahren von Kompositfotografien, wie sie Francis Galton zu Ende des 19. Jahrhunderts oder der Philosoph Ludwig Wittgenstein um 1930 anwendeten, evidente Übereinstimmungen im Bilddenken zu Lavater, die auf Ähnlichkeitsrelationen von Bildvergleichen, Bildanalogien oder Bildkompositionen fußen.

Visualisierungsweisen in der Physiognomik Lavaters

Die Beschäftigung Lavaters mit der Physiognomik fällt in eine Zeit des geistigen Umbruchs eines aufklärerischen Szientismus und der Genierhetorik des Sturm und Drang. Dieses auftretende Spannungsverhältnis von formaler und inhaltlich-sprachlicher Umsetzung und Analyse zeigt sich auf der gesamten physiognomischen Linie Lavaters vor allem in seinen morphologischen Entwicklungsreihen. Die Physiognomik wurde in jener Zeit als *ars* und nicht als *scientia* akzeptiert: Zedlers Universallexikon definierte sie 1741 als «Kunst, welche aus der äusserlichen Beschaffenheit der Gliedmassen oder den Lineamenten des Leibes eines Menschen dessen Natur und Gemüths-Disposition zu erkennen gibt [...] im engeren Verstand aber gründet sie sonderlich auf das äusserliche Aussehen des Gesichtes, aus [dem] nachmahls auf die innere Gemüths-Disposition geschlossen wird».[6] Immerhin stellte Lavater seine Physiognomik 1771 in seinem Vortrag vor der berühmten, 1746 von Johannes Gessner gegründeten «Naturforschenden Gesellschaft» in Zürich vor, in dem er Fragen zur Erforschung der Natur, der Medizin und der Ökonomie behandelte. Gerade in der Ausdifferenzierung der Wissenschaften sollte Lavater innerhalb der Naturwissenschaften (Anthropologie),[7] der Psychologie und der Semiotik (die körperlichen Erscheinungen, Gesten und Mimik in eine visuelle Kommunikation zu stellen) wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung erlangen. Lavater selbst hatte nie auf die Gleichsetzung seiner Physiognomik als Wissenschaft insistiert. Auf seine vierbändige Ausgabe der *Physiognomischen Fragmente* replizierte er 1774, dass er «nur Fragmente, und wenn der Verfasser einen noch bescheideneren Titel wüsste, würde er ihn dem Werke geben – nur Beyträge, nur Versuche zu Beyträgen – zur unmittelbaren Menschenkenntniß»[8] beabsichtigte.

Nicht nur durch den fragmentarischen Charakter, sondern auch durch den Stil der Subjektivität, Regellosigkeit und Genierhetorik war Lavaters großes physiognomisches Werk als ein Hauptwerk des Sturm und Drang erkannt worden, was auch die Mitwirkung von Autoren wie Goethe und Herder Mitte der 1770er-Jahre untermauerte. Zweifelsohne boten seine widersprüchlich vorgetragenen Theoreme genauso wie sein unreflexives Verhältnis zur Geschichte der Physiognomik den an wissenschaftlicher Systematisierung orientierten Forschern wie Lichtenberg und den Autoren der französischen *Encyclopédie* berechtigte Angriffspunkte.[9] Zugleich löste er aber mit seinen einschlägigen Publikationen eine über ganz Europa sich ausdehnende Modewelle aus, die allgemeinhin als «physiognomische Raserei» bezeichnet wurde. Die zentralen und zugleich innovativen Faktoren bei Lavater waren aber, dass seine Physiognomik und das Porträt von nun an eine besondere Beziehung eingingen und das Individuum im Mittelpunkt des Interesses stand, das anhand von Porträtbildnissen untersucht wurde. Die physiognomische Literatur vor Lavater befasste sich nur mit schematisierten Darstellungen des menschlichen Gesichts und Körpers. Dies ist auch in der Sammlung Lavater in Wien offensichtlich, die aus unterschiedlichen Gattungen und Themen, aus Ölbildern, Aquarellen, Zeichnungen und Druckwerken diverser Künstler aus ganz Europa, Kopien nach Großen Meistern («Groteske Köpfe» nach Leonardo), vergleichenden Profilgruppen

usw. besteht.[10] Man kann sagen, Lavater habe eine Porträtikonografie aufgebaut mit dem Ziel der Identifikation der dargestellten Personen. Ihm war auch bewusst, dass das Arbeiten mit Bildern problematisch ist: «Aber vergesse nicht [...] dass keines aller dieser Bildnisse, so wohl gerathen sie immer seyn mögen, die lebendige Natur erreicht. [...] Je herrlicher ein Menschengesicht, desto unnachahmlicher.»[11] Diese Problematik der Abbild-Beziehung, die Gegensätze von Ästhetik (und der geschichtlichen Reflexion) und «Natürlichkeit» (in Bezug einer Selbsterfahrung) waren für die Kunstwerke, vor allem in der Porträtkunst des 18. Jahrhunderts, zentrale Spannungselemente geworden.[12] In der Bildgeschichte des Frosch-Apoll-Zyklus, genau gesprochen in den letzten beiden Stufen, scheint diese Porträtproblematik der bildenden Kunst par excellence geradezu vor uns zu liegen.

En-face- und Profilbild

Der morphologische, 24-teilige Zyklus «Vom Frosch zum Apoll» erschien in den französischen Ausgaben der *Physiognomischen Fragmente*: im letzten Band (1803) der ersten, vierbändigen Ausgabe (1781–1803) und in geringfügiger Veränderung der Kupfer in Band 9 (1807) der zehnbändigen Ausgabe (1806–1809). Die einzelnen Stufen wurden im Umfang von 6 bis 12 Einzelansichten pro Kupferplatte zusammengefasst, sodass der Zyklus insgesamt auf drei bzw. vier Platten Platz fand. Genau genommen handelt es sich um zwei Serien von Entwicklungsstufen: eine in der strengen Profilansicht der Gesichter (24-teilig). Eine weitere Version ist auf 12 Stufen (auf einem Kupfer) reduziert und zeigt die Gesichter en face, wobei die letzte Stufe nicht den Apoll, sondern eine Person mit neutralem Geschlecht zeigt (Abb. 4). Die einzelnen Gesichter sind in zweidimensionaler Konfiguration einer Zeichnung, wie wir sie von Porträtstudien bzw. Vorzeichnungen kennen, wiedergegeben und mit der Nummer der jeweiligen Stufe vermerkt. Im Titel spricht Lavater von einer «transition d'une tête de grenouille à celle de l'Apollon».[13]

Fragen wir zuerst nach bildsprachlichen Kriterien des Zyklus, um den physiognomischen Deutungsblick nach seinen kunstästhetischen Perspektiven zu untersuchen.

Für die Druckwiedergabe in den Fragmenten darf eine malerische Vorlage vorausgesetzt werden. In der Sammlung Lava-

---

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT SEITEN

Alle Abbildungen entstammen der «Sammlung Johann Caspar Lavater», Österreichische Nationalbibliothek / Bildarchiv und Graphiksammlung, Wien. Copyright ÖNB, Wien.

1 Johann Heinrich Lips: Johann Caspar Lavater in seiner Wohnung, kolorierte Radierung.
2 Morphologie vom Frosch zum Dichter-Apoll in Umrissdarstellung im Profil, Stufe 1–9, in: Gaspard Lavater: «L'Art de Connaître les Hommes par la Physionomie», Bd. 9, Paris 1807, S. 6.
3 Morphologie vom Frosch zum Dichter-Apoll in Umrissdarstellung im Profil, Stufe 19–24, in: Gaspard Lavater: «L'Art de Connaître les Hommes par la Physionomie», Bd. 9, Paris 1807, S. 8.
4 Morphologie vom Frosch zum Dichter-Apoll in Umrissdarstellung en face, in: Gaspard Lavater: «L'Art de Connaître les Hommes par la Physionomie», Bd. 9, Paris 1807, S. 8f.
5–8 Morphologie vom Frosch zum Dichter-Apoll, aus dem Zyklus von 24 Blättern, Aquarell, um 1795. 5: Stufe 1, 6: Stufe 12, 7: Stufe 23, 8: Stufe 24.
9 Christuskopf, 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Gouache.
10 Johann Rudolf Schellenberg: Schattenrissmaschine, Pinsel, Feder auf Papier, um 1770.
11 Johann Heinrich Lips: Christuskopf im Profil. Gouache, handschriftlicher Kommentar von Johann Caspar Lavater, um 1780.
12/13 Pieter Camper: Gesichtswinkelreihe, in: Pieter Camper: «Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge im Menschen». Berlin 1792, Kupferstich, Tafel 1 und 2.
14 Vom Frosch zum Apoll: Umrissdarstellungen im Profil mit Gesichtswinkeln, Stufe 1–16. Handschriftlicher Kommentar von Johann Caspar Lavater, um 1795.
15 Porträt Johann Wolfgang von Goethe. Kopie nach einem Gipsrelief, das J. C. Lavater in der Wohnung von Goethes Schwester Cornelia in Karlsruhe auf seiner Emser Reise am 19. Juni 1774 gesehen hatte. Kreide, Bleistift, nach 1777.

JEAN GASPARD LAVATER

Citoyen de Zurich, et Ministre du St. Evangile.

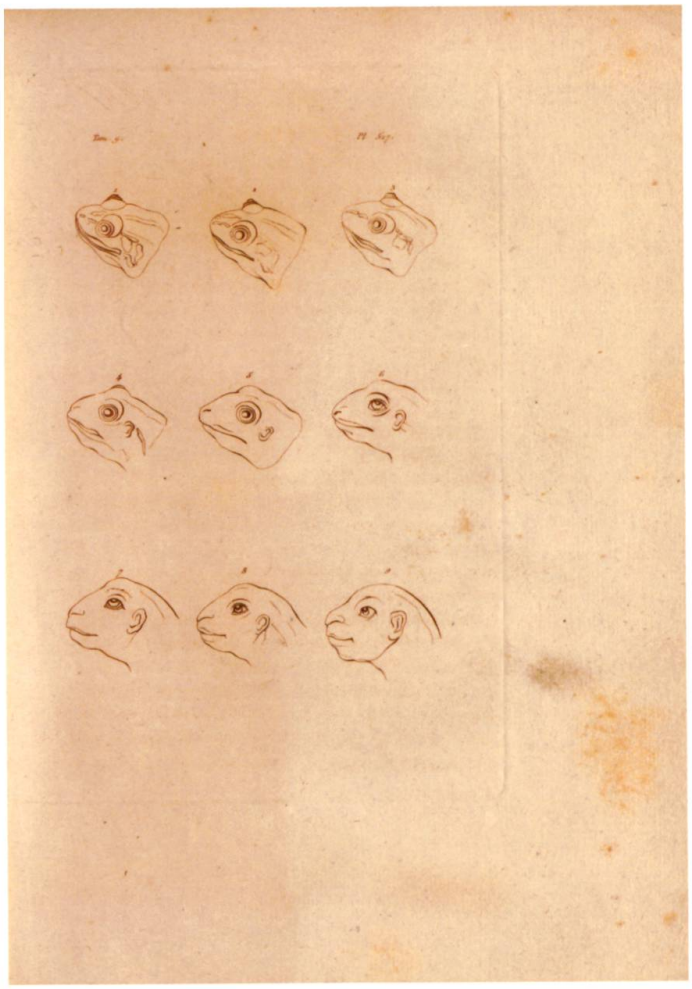
né le 15. Novembre 1741. | mort le 2d. Janvier 1801.

Du Caractère humain profond observateur,
Chaque trait à ses yeux de l'Ame offre l'empreinte;
Et pour lui le visage est le tableau du coeur,
Où comme en un miroir la nature s'est peinte.

B.

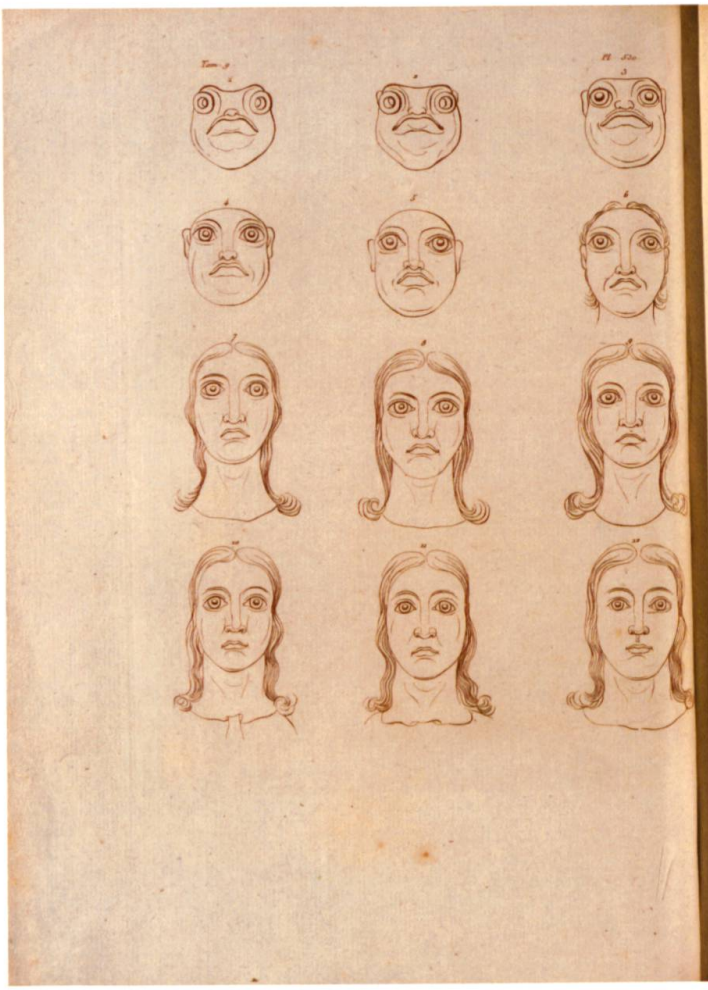
A Basle chez Chrn de Mechel.

I



2

3



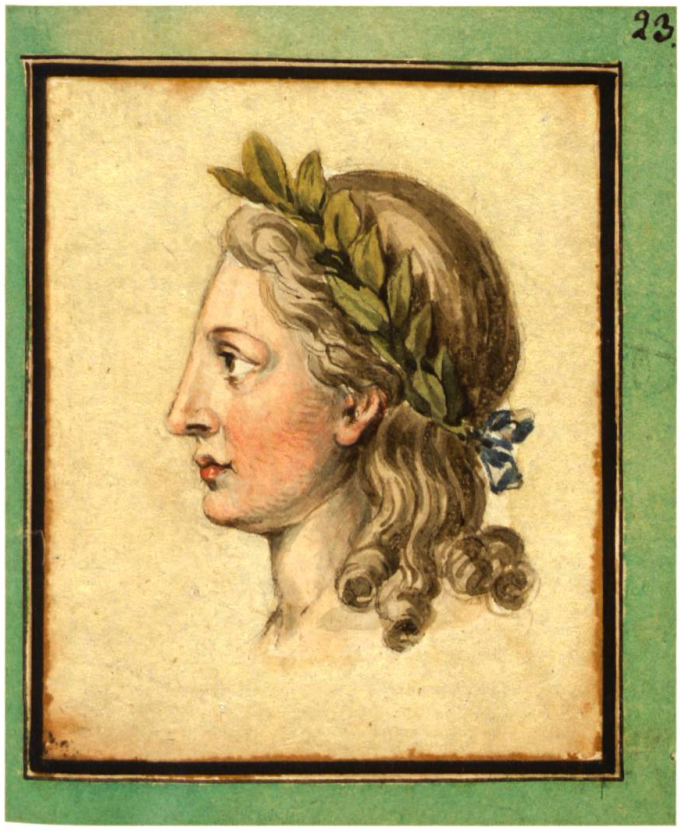
4

Tirez une ligne horizontale d'un angle extérieur de l'œil à l'autre, et prenez-la pour base d'un triangle équilatéral dont les deux rayons viendront se fermer au centre de la ligne moyenne de la bouche, et vous aurez le triangle du visage pris de face. Cet angle chez la grenouille n'est que de vingt-cinq degrés, et s'élève jusqu'à cinquante-six; cette dernière mesure est commune aux têtes d'Aristote, de Montesquieu, de Pitt, de Frédéric, et à celle de l'Apollon Pythien. La dernière planche, qui présente une gradation suivie de têtes prises en face depuis la grenouille jusqu'à l'homme, rend tous les développemens de ce nouveau principe assez sensibles, et nous croyons devoir l'abandonner aux méditations de nos lecteurs.

Lorsqu'enfin la longueur de la ligne de la bouche se rapporte à la ligne prise d'un angle extérieur de l'œil à l'autre, comme treize à vingt-sept, et que la distance de ces deux lignes est égale à la longueur de la ligne de la bouche, prise une fois et demie, ou égale à dix-neuf et demi, ou bien, lorsque l'intervalle entre les deux angles intérieurs de l'œil se rapporte à la longueur de la ligne de la bouche, comme trois à quatre, il en résulte des lignes de proportion qui marquent une supériorité extraordinaire. Un trapèze de ce genre est le chiffre de la prudence et de la grandeur.

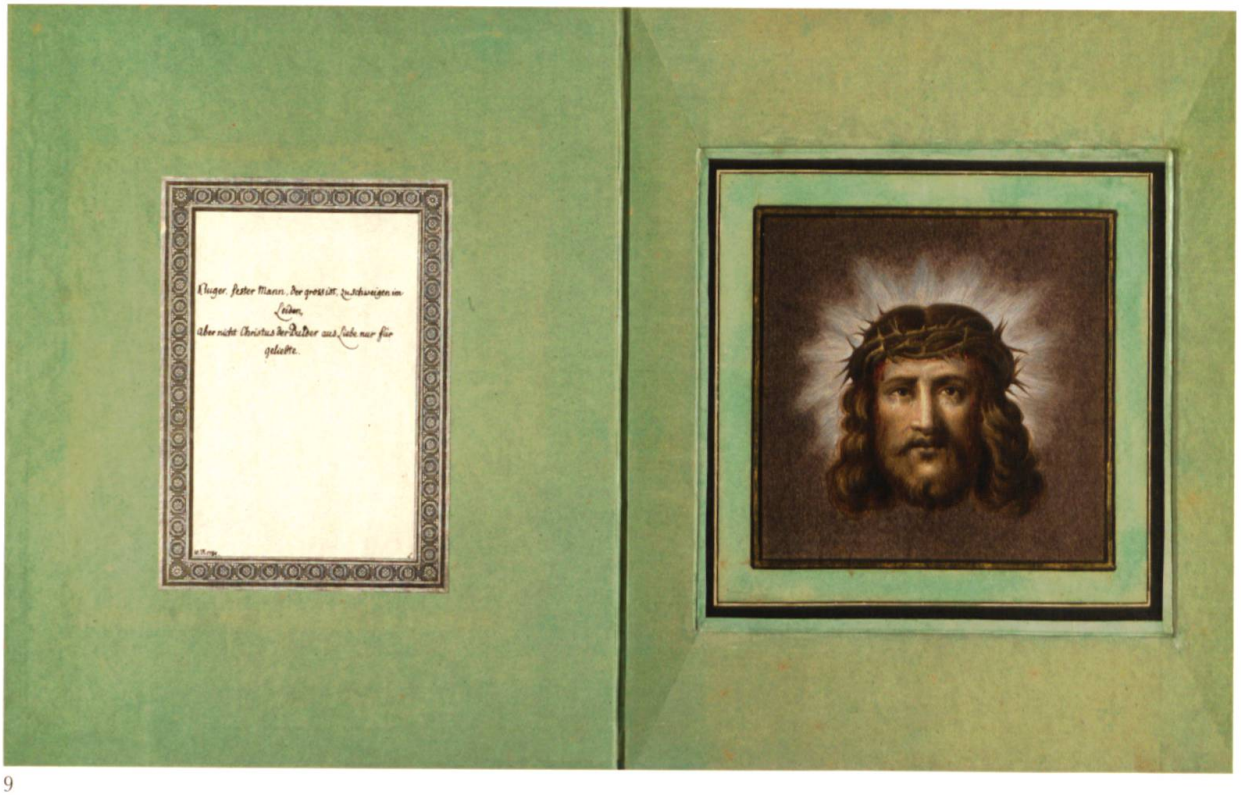
5

6



7

8

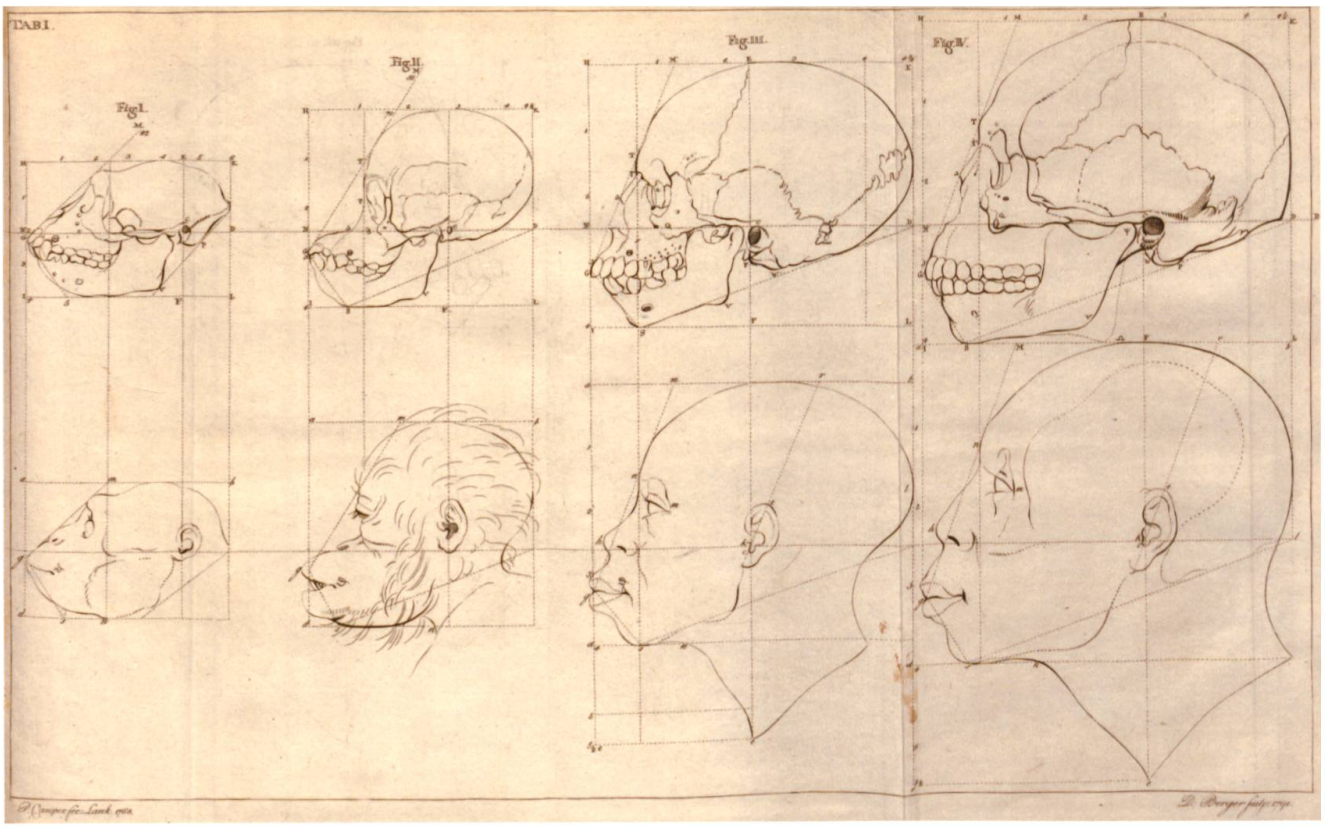

Ruhiger fester Mann. der gewitzt zu schweigen im
Leiden,
aber nicht Christus der Dulder aus Liebe nur für
gelitte.

9

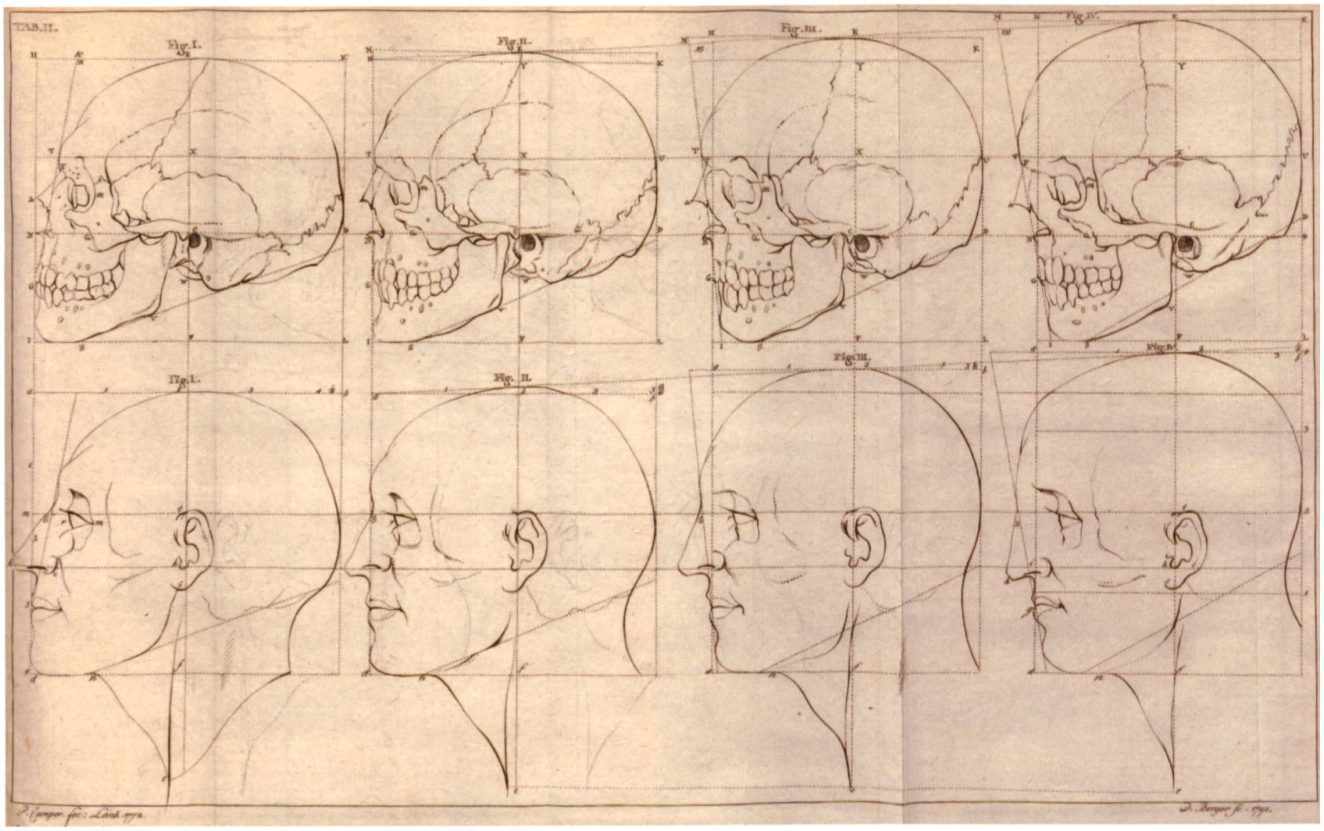
In dem Schatten erblickt der weise
Seines Charackers
äusserste grenze – ganz zeigt dass sich
im genauen
Schatten eines gesichts – worüber nicht
schreitender Mensch soll.
Der so hier sitzt, sieht im Schatten, wenn
er nur wahr wär –
mittlere Kraft der Wissenschaft, die Fleisser
Beweis und der Bildung
Y.

10

6.
Christus profil von Lips.
Sanfte kindliche Ruh und milde, horchende
güte.
Nazarenismus dich ahnte – doch dich nicht,
grösse,
der Zeichner.

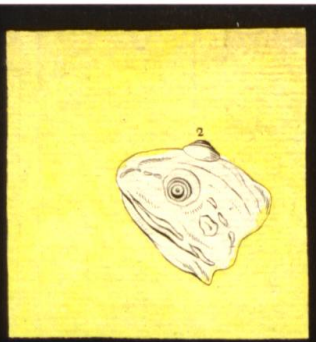


12

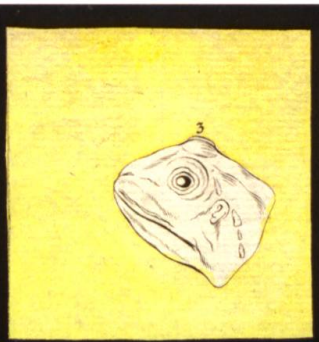


13

Frosch.

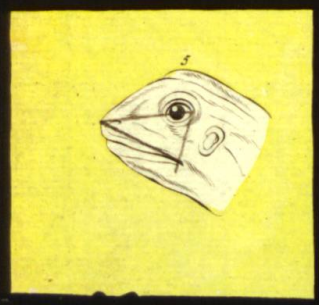


auch noch Frosch.



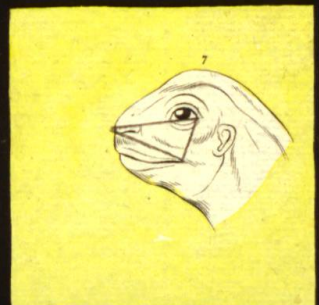
nicht mehr völlig Frosch.

Hat noch Schein von Frosch.

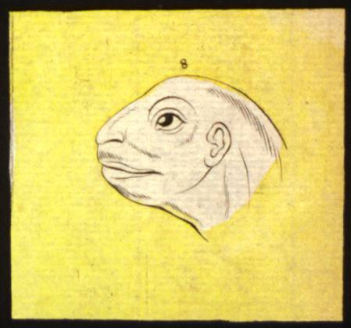


Gewiß nicht Frosch mehr.

Das Aug ist ganz unfroschlich.



Dieser Winkel von Aug und Maul ist an jedem niedrigen Thier unmöglich.



Beginnt den ersten Schritt zur Unbrutalität.

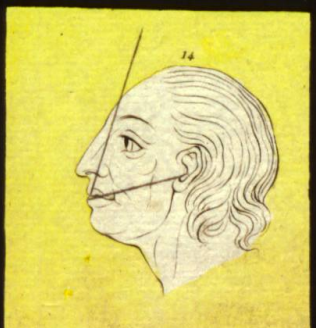
Wo die Nase beginnt und die Lippe beginnt die Blumenität.

Noch nicht Menschheit, aber ein Vorschritt dazu.

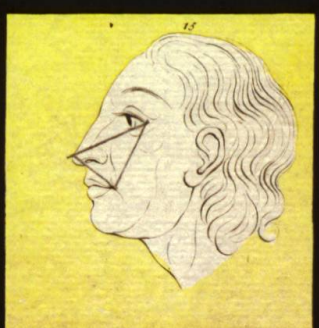
Aug und Stirn noch nicht menschlich.

Stirn und Mund könnten menschlich seyn. Das Aug ist's nicht.

Das Aug noch nicht ganz menschlich. Das übrige ist es.



Menschlich, aber schwach durch Stirn und Aug und Kinn.



Menschlich gut, aber Stirn und Aug schwach.

Menschlich, aber die Stirn dumm, das Aug gut, der Mund schwach.

15

ter in Wien befindet sich eine Serie von vierundzwanzig Blättern, die in Aquarell in zarter Kolorierung ausgeführt sind und keine Kommentare von Lavaters Hand tragen[14] (Abb. 5–8). Die Autorschaft der Aquarelle ist nicht geklärt. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um jene Vorlagen, die Lavater beim Basler Verleger Christian Mechel bestellte, denn wegen der mangelnden Ausführung und des hohen Preises sendete Lavater 1795 diesen «Froschapoll und die Stuffen nächstens zurück».[15] Dieser Quelle folgend ist auch der Entstehungszeitraum des Wiener Aquarellzyklus kurz danach (um 1795) anzunehmen.

Die Gesichtsformen in den *Fragmenten* sind im Wesentlichen eine getreue Wiedergabe des aquarellierten Zyklus in Umrissdarstellung, die auch seitenverkehrt gedruckt wurde, also der malerischen Vorlage entsprechen sollte. Die Malerei als Vorlage für physiognomische Studien zu verwenden, liegt ganz im Bildverständnis von Lavater. In den *Fragmenten* spricht er von der Malerkunst als der Mutter und Tochter der Physiognomik, was unmittelbar an die bekannte Formel des spätmanieristischen Kunsttheoretikers Federico Zuccari in seiner *Idea* (1607) denken lässt, nach der die *pittura* «madre e figlia del Disegno» sei.[16] Jedoch forderte Lavater von der medialen Transposition (von der Malerei in die Grafik und Zeichnung) eine (bildhafte) Reduktion, die die physiognomischen Merkmale erst besser lesbar mache. Die zeichnerische Reduktion wird als erkenntnisfördernde Maßnahme zwecks Sichtbarmachung menschlicher Spezifika verstanden. Für den bereits in der Jugend zeichnenden Lavater ist die zeichnerische Darstellung der Schlüssel zur Physiognomik: «Durchs Zeichnen fing mein dunkles Gefühl an, sich nach und nach zu entwickeln, die Proportion, die Züge, die Ähnlichkeit und Unähnlichkeit der menschlichen Gesichter wurden mir merkbarer, […] dass die Personen sich durch etwas ganz besonderes in ihrem Charakter auszeichneten.»[17] Das «Entkleiden» des Gesichts durch die grafische Darstellung erfolgt ja im doppelten Sinn, denn unter dem Gesicht liegt der Schädel und in imaginärerer Tiefe die Seele, der Charakter des Menschen: «Man wird es bemerkt haben, dass ich das Knochensystem für eine Grundzeichnung des Menschen, den Schädel für das Grundelement des Knochensystems und alles Fleisch […] nur für das Kolorit der Zeichnung halte.»[18]

Sowohl die gleichzeitige Verwendung des Profilbildes als auch die Ansicht en face führt uns unweigerlich zur Frage nach den bild- und medientheoretischen Implikationen. Das frontale Antlitz eines Gesichtes bedeutete für Lavater – neben dem Schattenriss – die charakteristischste Legierung von Knochenbau (will er nicht Anatom sein). Die En-face-Ausführungen wirken in der reduzierten Linienführung wie eine neutral gehaltene Entwicklungslinie ohne negatives Stigma des Frosches und ohne eine als (Schönheits-)Ideal zu geltende letzte Stufe. Das Gesicht wird mehrfach neutralisiert: einerseits lässt sich hier keine namentliche Person identifizieren, was eine Ad-vivum-Zeichnung ausschließt. Andererseits wirken die Gesichtszüge androgyn und feminin. Zudem haftet der Binnenzeichnung ein Studiencharakter an, der medienspezifisch gesehen die Merkmale sowohl einer autonomen Zeichnung als auch einer ins Zeichnerische übertragenen Skulptur trägt. Entscheidend ist in der physiognomischen Deutung Lavaters nicht die Abbildgenauigkeit (genau genommen handelt es sich ja hier nicht um eine En-face-Wiedergabe des 24-teiligen Froschzyklus), sondern die Suche nach Vollkommenheit und Schönheit im Sinne einer Anthropologie des Noch-Nicht-Seins: «Die menschliche Natur ist zugleich vollkommen und unvollkommen; sie ist noch nicht, was sie werden kann, und was sie sein wird.»[19] Lavater ist verwurzelt in einer klassischen Ästhetik, die ihre Quellen in den antiken Konzepten der *kalokagathia* und *symmetria* hat. Wenn

Erstere schon eine Verbindung von innerer und äußerer Schönheit bedeutet, bezieht sich Letztere auf den menschlichen Körper als zentrales Modell der Schönheit im Sinne einer Einheit wohlproportionierter Gesichtsteile.

Der En-face-Zyklus hatte also in der Lavater'schen Diktion einen geringen physiognomischen Erkenntniswert. Sehr wohl aber dem kunsttheoretischen Konzept folgend als eine *symmetria* des Leibes, der als ein Gradmesser objektiver Schönheit und als Vollkommenheit der menschlichen Natur per se angesehen wurde.

In der Lavater-Sammlung in Wien treffen wir selten En-face-Darstellungen an, jedoch nehmen sie bei Christusdarstellungen einen hohen prozentualen Anteil ein, da sie bei Lavater eine entscheidende Bedeutung bei der Suche nach dem idealen Christusbild erhalten (Abb. 9).

Seine besondere Bedeutung erlangt das frontal blickende Gesicht und das damit geschaffene Spiegel-Verhältnis zum Betrachter in der Porträtdarstellung. Gewissermaßen wird ein Resonanzraum zwischen Bild und Betrachter aufgebaut, der eine Kommunikation ermöglicht (ganz im Gegensatz zum Profilbild). In der christlichen Ikonografie wie in der Literatur stellte das «Gesicht Christi» (nach der Himmelfahrt) stets ein mediales Phänomen dar.[20] Dass dieser Typus («vera icon» bzw. En-face-Christusbild) verstärkt auftaucht, bestärkt, dass hier das theologische Modell (Lavaters) vom Menschen als Ebenbild Gottes mitschwingt und auch – ideell übertragen – bei der Analyse von En-face-Bildern implizit ist.

Das Gesicht als Landkarte der Seele

Kommen wir zurück zu den Profilansichten des Frosch-Apoll-Zyklus und fragen nach der Bedeutung der Bildhaftigkeit in Lavaters Diktion. Im 18. Jahrhundert (und weit bis ins 19. Jahrhundert hineinreichend) machte die akademische Tradition der Bildnisdarstellung zugleich ein künstlerisches Dilemma deutlich: Seelisches als körperlichen, physiognomischen Niederschlag darstellen zu müssen. Aus diesem Zwiespalt heraus, der das allgemein gesellschaftliche Zeitgefühl widerspiegelte, lassen sich auch die hohe Akzeptanz und der Erfolg von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* erklären.[21]

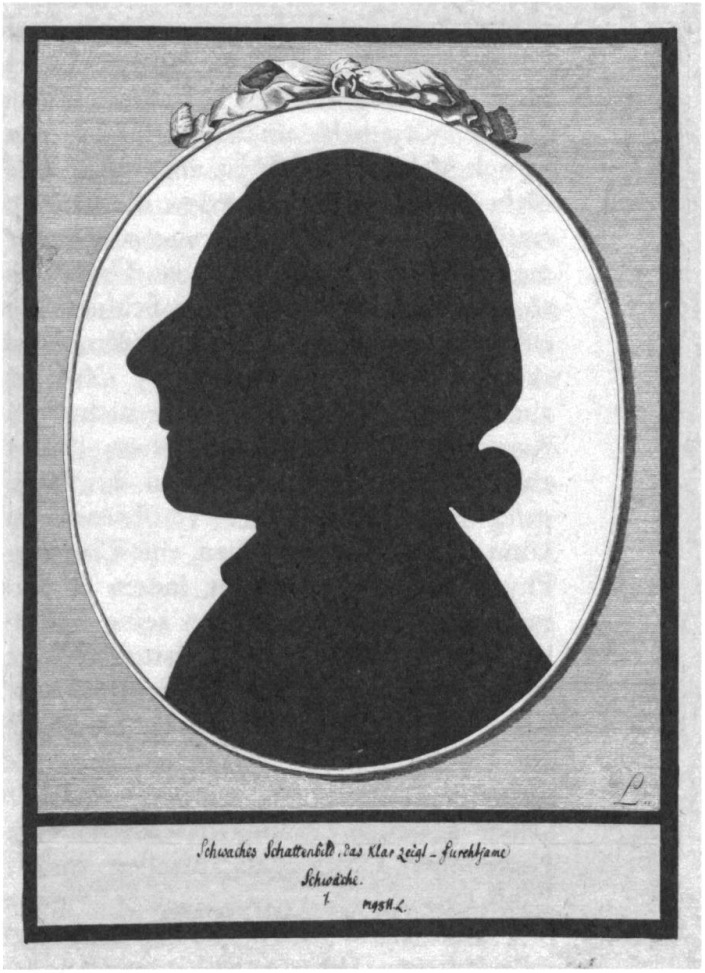
Eng verbunden mit der Einsicht in die Relativität der Wahrnehmung, wie es die Wahrnehmungstheoretiker seit John Locke demonstrieren und bei Lavater zum zentralen Punkt physiognomischer Analysen in den *Fragmenten* wurde, war, dass auch die Konnotationen zum im Bild Gezeigten uneindeutig sind, Zeichen und Bezeichnetes auseinanderklaffen. Der Fundus der tradierten allegorischen Bildersprache, ihre kanonische Form und Festschreibung in Ikonologien und Emblembüchern mussten in der Reflexion des 18. Jahrhunderts über natürliche und künstliche Zeichen weichen. Assoziation, Analogien und Ähnlichkeiten und empirisches Wissen um den Prozess der Sinneswahrnehmung fanden Eingang nicht nur in die Porträtkunst, sondern auch in die künstlerische Produktion.

Schemata der bildlichen Verbindlichkeit hatte Lavater im Frosch-Apoll-Zyklus durch die kunstästhetischen Idealformen von Stirn- und Schädelformen demonstriert. Die Profilansicht des Froschzyklus ist bei Lavater nicht zufällig gewählt und hat programmatischen Charakter. Bereits im vierten Band der deutschen Ausgabe der *Fragmente* 1778 zitiert Lavater in Auszügen aus einem 1776 an ihn gerichteten Brief des holländischen Physiologen Pieter Camper (1722–1789), in dem dieser über eine von ihm entdeckte Vermessungsmethode an Profilen, den «Gesichtswinkel» *(Linea facialis)*, berichtet[22] (Abb. 12/13). Camper hatte seine ursprünglich im naturwissenschaftlichen Kontext erforschten «Gesichtswinkel» in Hinblick auf ihre Verwertung für die Kunst weiterentwickelt, die ganz an dem von der Antike (Apoll von Belvedere) ge-

prägten Schönheitskanon von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) festhielt. Hatte das Camper'sche Idiom noch eine klare Trennung von Tier und Mensch vorgenommen (der mit einem Neigungswinkel der Gesichtslinie von 70° erfolgt), so verläuft die Stufenleiter bei Lavater ohne diese Unterscheidung (Abb. 14).

Klärt sich die Profildarstellung bei Lavater als eine kunstästhetisch-physiognomisch indizierte Darstellungsform, so ist die Frage zu stellen, weshalb diese Morphologie Lavaters darstellerisch ohne Zäsuren auskommt. Unzweifelhaft handelt es sich um eine zu einem Schönheitsideal hinstrebende Reihe. In der ersten französischen Ausgabe hat Lavater im vierten Band den Frosch noch negativ charakterisiert: «La première figure est tout à fait grenouille, c'est l'image bouffie de la nature la plus ignoble & la plus bestiale.»[23] Damit verweist er auf die beiden Hauptwesensmerkmale des Frosches, wie wir sie aus der abendländischen Kultur kennen: seine Dummheit und Schlechtigkeit auf der einen und seine Wandlungsfähigkeit auf der anderen Seite. Die gesamte europäische Kunstgeschichte erzählt mit dem Motiv des Frosches und seiner Wandlungen vom ewigen Kampf zwischen Gut und Böse.[24]

Jedoch ist Lavater in der bildhaften Umsetzung erneut widersprüchlich, da weder Stufe eins noch die weiteren Stufen das Tier als hässlich zeigen. Lavater hat seine morphologische Entwicklungsreihe aus einem naturwissenschaftlichen Kontext heraus, dem Scala-naturae-Konzept, einer «natürlichen Stufenfolge aller Dinge der Natur», ohne systematische Trennung der belebten Natur in Gruppen (Arten, Gattung usw.) entwickelt. Dieses Modell der Verwissenschaftlichung von Natursystemen wurde von zahlreichen Naturforschern propagiert, unter anderen vom Schweizer Charles Bonnet (1720–1793), dessen Schriften Lavater nachweislich kannte.[25] In der Stufenleiter im Verständnis der *scala naturae* weder in Opposition noch in Analogie zum Tier wird bei der Frosch-Metamorphose in der Nummer 12 der Schritt zum menschlichen Wesen vollzogen: «On arrive au premier échelon d'une nature humaine.»[26] In der Stufe 24 seiner Metamorphosen sieht Lavater in der ästhetischen Tradition Winckelmanns in der antiken Skulptur des Apoll



Profilsilhouette von Johann Caspar Lavater mit eigenhändigem Kommentar: «Schwaches Schattenbild, das klar zeigt – furchtsame Schwäche.» Radierung 1783.

von Belvedere das Schönheitsideal wie auch das vollkommene Moralisch-Göttliche verwirklicht: «Die Erhabenheit beruhet auf der Stirne [...] wenn der Umriß der Nase eine vollkommen gerade Linie wäre, noch mehr edle Stärke, göttliche Stärke aus diesem Profile sprechen würde.»[27]

Bildwürdigkeit und Individuum

Welchen Bildbegriff, so fragt sich der Rezipient, hat Lavater an diesen Zyklus angelegt, wo die Stufe 23 dem klassischen Ideal eines Porträtbildnisses – wie auch von Lavater beschrieben – viel näher kommt als das individualisierte Bildnis der letzten Stufe 24?

Die Spannung zwischen Apoll und Christus bleibt in den *Physiognomischen Fragmenten* und in der Physiognomik bei Lavater letztlich unaufgelöst. In der Frosch-Metamorphose ist aber klar, dass nicht der Apoll von Belvedere die nächste Annäherung an die Vollkommenheit der menschlichen Natur bedeutet. Und dass ebenso wenig «Christus» den Schlussstein einer Morphologie bedeuten kann. Nun «kennt» der Autor (= Lavater) Christus aus der Schrift, hat ihn aber nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen, glaubt aber, über objektive Kriterien zu verfügen, um Christusbilder verifizieren zu können. Lavaters Bestreben, eine Christus-Physiognomik aufzubauen, indem er permanente Anforderungen an seine Künstler richtete, «je bessere Christusgesichter, desto mehr Glauben an Christus»,[28] war der «Versuch der Graphologie [,] die göttliche Handschrift»[29] zu erreichen. Ein aporetisches Unterfangen, wie auch Lavater selber bestätigen sollte, als Goethe vom Ungenügen, Christus darzustellen, sprach (Abb. 11).

Um diesem Spannungsverhältnis zu entgehen, bringt Lavater einen entscheidenden Faktor ein: sein Credo, Physiognomik als alltagsphysiognomische Wahrnehmung erfahrbar und als letztendlich übergeordnetes Anschauungsverfahren geltend zu machen. Nach den religiösen Prinzipen bedeutet dies, ein Ideal eines Menschenbildes zu schaffen, das mit dem Terminus «Identität» menschliche Wesen auszeichnen sollte. Zugleich ist die Darstellung einer gottmenschlichen Persönlichkeit Christi implementiert.

Ziehen wir eine Zwischenbilanz, wie Lavater die kathartische Überwindung eines quasi «embryonalen» Frosch-Seins zu einer Idealform des Mensch-Seins bildhaft umsetzen lässt: die christliche Bildtradition bildet den Hintergrund (Tradition der Christusbilder als jeher dominierende En-face-Bilder) und die allgemeinen ästhetischen Kunstschemata, wie Schönheit im Porträt darstellbar ist, kommen hier zum Einsatz. Stufe 24 erfüllt nicht das Apollinische Ideal (wie es Stufe 23 der geraden Stirnlinie noch hat), sondern trägt die personifizierten Züge des jungen Goethe[30] (Abb. 15). Dass in letzter Stufe der Individualitätsaspekt des Menschen, hier in der Anspielung auf die Person Goethe, als «Ideal» steht, lässt sich geistesgeschichtlich als «Symptom des Durchbruchs moderner Individualität»[31] ansehen. Das heißt, dass die Bildwürdigkeit des Individuums zugleich die Singularität des Menschen über alle Ideale ausdrückt, auch wenn sie die Merkmale eines ästhetischen (Apoll) und christlichen (Christus) Ideals tragen. Lavaters Diktion, dass «das allerwichtigste und bemerkenswürdigste Wesen, das sich auf Erden unserer Beobachtung darstellt – der Mensch [ist]»,[32] zeigt sich in diesem Aspekt zugleich als Ergebnis aufklärerischer Errungenschaft.

Kompositbilder – fotografische Präfigurationen bei Lavater?

Lavater ging es in den Gesichtsdarstellungen um den perfekten «Abdruck der Natur». Durch das Prinzip der Abstraktion (Linie und Fläche) und unter technischer Zuhilfenahme sollte semiotische Eindeutigkeit geschaffen und garantiert werden. Die künstlerisch-ästhetische Wirkung wurde in den *Physiognomischen Fragmenten* radikal auf lineare Darstellungsweisen (meist Radierungen) reduziert, die nicht mehr die malerische Pracht und künstlerische Einzigartigkeit seiner Vorlagen in der Wiener

Sammlung erahnen lassen.[33] Um ein authentisches Abbild erreichen zu können, dienten als Objektivierungsmaßnahmen technische Hilfsverfahren, wie die Silhouettiermaschine, die auch Lavater einsetzte (Abb. 10). Die Herstellung des Schattenrisses als eine serielle Verfahrensweise des 18. Jahrhunderts wird heute als Vorläufer des Massenmediums Fotografie angesehen.[34] Letztlich bedeutete für Lavater das Prinzip der Mechanisierung und Reproduzierbarkeit eine durch bildtechnologische (Stil-)Mittel erreichbare Objektivierung der Bildsprache. Damit stellt sich die Frage, ob diese Form der visuellen Verallgemeinerungen eine auf bildtechnologischen Verfahren basierende ikonische Universalität ergibt?

Betrachten wir die letzten beiden Stufen der Frosch-Apoll-Metamorphose in den beiden französischen Ausgaben der *Physiognomischen Fragmente* als Ergebnis einer durch theologische, physiognomisch-philosophische, anthropologische und kunstästhetische Faktoren überlagerte Bilddarstellung. In der bildlogischen Diktion wären Stufe 23 und 24 äquivalent, also als eine Synthese zu denken. Damit hat Lavater in der bildlichen Darstellung (der letzten beiden Stufen) einem eindeutigen Reihungskriterium widersprochen und einer differenzierbaren Bilddarstellung entsagt, die eindeutig zu analysieren wäre. Man kann von einer kompositionalen Bildsynthese des Dichter-Apoll sprechen (auch wenn die beiden Bilder getrennt sind), die durch reduzierte Mittel der Linie und Fläche (= Objektivierungsinstrumente) eine Porträtdarstellung erzeugt.

Es ist hierbei erstaunlich, wie nahe Lavater Gestaltungsprinzipien kommt, wie sie etwa hundert Jahre später als ein Kompositbildthema in der Fotografie auftreten. Dass Kompositbilder als adäquater Ausdruck der gemeinsamen Merkmale abgebildeter Objekte verstanden werden können, impliziert, dass sie zunächst gemeinsame Merkmale der in ihnen synthetisierten Bilder wiedergeben. Die gezeigten Einzelbilder, also die porträtierten Personen, aus denen das Kompositbild entsteht, müssen in Ähnlichkeitsrelationen stehen. Dies bedeutet, dass dieser Prozess immer in Zusammenhang von Bildvergleichen, Bildanalogien und Bildkompositionen steht, aus dem sich dann die jeweiligen Bildkonstrukte ergeben. Bei Lavater erfolgte die Ähnlichkeitsrelation im Verhältnis eines 24-stufigen, sich formal stetig entwickelnden Entstehungsprozesses vom Frosch zum Menschen.

Physiognomik und Fotografie verbindet der Anspruch auf Evidenz, denn gerade die naive kurzschließende Deutung des Physiognomikers kann als Vorläufer der medizinischen wie kriminalistischen Fotografie gelten, bei denen das Bild zusammen mit der Beschreibung Sachverhalte unmittelbar evident machen soll.[35] Lavater hat mit seinen zahlreichen Serien von (meist) namenlosen Gesichtern den bildniswürdigen Personenkreis immens erweitert und damit einen Demokratisierungsprozess in der bildlichen Darstellung eingeleitet.[36]

ANMERKUNGEN

[1] Jean Gaspard Lavater: Essai sur la physionomie destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer. 4 Bde. La Haye (Den Haag): Van Karnebeek, 1781–1803.

[2] Gaspard Lavater: L'Art de Connaître les Hommes par la Physionomie. 10 Bde. Paris 1806–1809.

[3] Gerda Mraz, Uwe Schögl (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater. Wien: Kommission Böhlau Verlag, 1999 (Edition Lavater I). Die Publikation ist das Ergebnis eines mehrjährigen Forschungsprojektes (1996–2001) zur Erforschung der grafischen Sammlung J. C. Lavater in Wien, gefördert vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) mit Beteiligung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

[4] Uwe Schögl: Morphologische Entwicklungsreihen bei Lavater, in: Mraz/Schögl (wie Anm. 3), S. 164–171.

[5] Die Publikation Mraz/Schögl (wie Anm. 3) diente als Begleitbuch für beide Ausstellungen in Wien, Österreichische Nationalbibliothek/Prunksaal (19.5. bis 22.8.1999) und im Kunsthaus Zürich. Zur Zürcher Ausstellung erschien zusätzlich ein Begleitbuch: Johann Caspar Lavater – Das

Antlitz eine Obsession. Handbüchlein zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 9. Februar – 22. April 2001. Redaktion: Karin Althaus. Zürich 2001.

[6] Artikel «Physiognomica», in: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universallexikon. Halle, Leipzig 1732–1754, Bd. 27, Sp. 2239–2241.

[7] Andreas Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 24), Frankfurt am Main 1989, S. 130f.

[8] Zitiert nach August Ohage: Von Lessings «Wurst» zu einer Wissenschaftsgeschichte der Physiognomik im 18. Jahrhundert. In: Lessing Yearbook 21 (1989), S. 57.

[9] Der Beitrag über «Physionomie» wurde in der *Encyclopédie* von Chevalier de Jaucourt verfasst.

[10] Weiterführende Untersuchungen zu Aufbau und Struktur der Sammlung Lavater in Wien siehe: Karin Althaus: «Die Physiognomik ist ein neues Auge.» Zum Porträt in der Sammlung Lavater. Diss. Basel 2003. Gudrun Swoboda: Lavaters Linienspiele. Techniken der Illustration und Verfahren graphischer Bildbearbeitung in einer physiognomischen Studiensammlung des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien 2002.

[11] Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster bis vierter Versuch. Leipzig, Winterthur 1775–1778. Bd. 1, S. 234.

[12] Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.

[13] Lavater, Essai (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 322.

[14] Bildarchiv und Graphiksammlung der ÖNB, Signatur: LAV XXVI/495/17843 bis 17866, erstmals und komplett publiziert in: Mraz/Schögl (wie Anm. 3), S. 345–350.

[15] Zentralbibliothek Zürich, FA Lav Ms 574,5: Lavater an Mechel, Zürich, 24.10.1795. Durch diese Schriftquelle erhalten wir eine Datierungshilfe, zu welchem Zeitpunkt sich Lavater mit dem Frosch-Apoll-Zyklus auseinandersetzte.

[16] Gerhard Wolf, Georg Traska: Povero Pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi, in: Mraz/Schögl (wie Anm. 3), S. 121.

[17] Johann Caspar Lavater, zit. nach Gerhard Wolf, Georg Traska (wie Anm. 16), S. 120.

[18] Willibald Sauerländer: Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 8 (1989), S. 17.

[19] Lavater, Physiognomische Fragmente (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 38.

[20] Claudia Schmölders: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996, S. 55f.

[21] Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S. 52f.

[22] Zentralbibliothek Zürich, FA Lav Ms 505.14: Camper an Lavater, in Auszügen abgedruckt in: Lavater, Physiognomische Fragmente (wie Anm. 11), Bd. 4, S. 281.

[23] Lavater, Essai (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 322.

[24] Vergleiche hier auch die Metamorphosen Ovids und die Geschichte (Mythos) von Latona (Ovid, Metamorphosen, deutsch von Reinhart Suchier, Goldmann, München 1959, VI 373–378), die sich in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten, z. B. bei Adam Elsheimer, Abraham Bloemaert, Jan Breughel d. Ä., Johann Baptist Zimmermann u. a. Siehe auch Keith Andrews: Elsheimer's ‹Latona›, in: The Burlington Magazine, Bd. 123, Nr. 939, 6/1981, S. 350–368.

[25] Lavater hatte durch die deutsche Übersetzung der zweibändigen Palingénésie philosophique (1768/69) von Charles Bonnets Theorien Kenntnis erlangt.

[26] Lavater, Essai (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 323.

[27] Lavater, Physiognomische Fragmente (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 134.

[28] Lavater, Physiognomische Fragmente (wie Anm. 11), Bd. 4, S. 434.

[29] Gerhard Wolf: «sed ne taceatur.» Lavaters «Grille mit den Christusköpfen» und die Traditionen der authentischen Bilder, in: Claudia Schmölders (Hg.) (wie Anm. 20), S. 67.

[30] «endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» Goethe in Rom. Ausstellungskatalog der Casa di Goethe in Rom, hg. von Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer. Mainz 1997, Bd. 2, S. 24 und 149. In diesem Katalog sind alle Goethe-Bildnisse aus der Sammlung Lavater, Wien, abgebildet.

[31] Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. Frankfurt am Main 1989, S. 159.

[32] Lavater, Physiognomische Fragmente (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 33.

[33] Lavater räumte den besten Kunstwerken die höchste Priorität für seine physiognomischen Untersuchungen ein. In den *Physiognomischen Fragmenten* vollzog sich in der Bildtypologie Egalisierung von künstlerischer Qualität.

[34] SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Hg. von Helmut Friedel. Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Ostfildern-Ruit 2001, S. 7.

[35] Claudia Schmölders: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie. München 2000, S. 18.

[36] Claudia Schmölders (wie Anm. 35), S. 18ff., weist darauf hin, dass Lavater die Porträtwürdigkeit auf Pathologisches (Kranke und Verbrecher) erweitert hat und zudem eine «Tradition der Porträts von unten» gestiftet hat.