

34 Anonym nach Johann Caspar Lavater, *Wollüstling*,
aus: *Hundert physiognomische Regeln*, Zürich 1802, No. 87
Radierung, 12,7 × 7,7 cm (Außenmaß des Rahmens)
Privatsammlung

Johann Caspar Lavater: Die Revolution der Physiognomie aus dem Geist der ästhetischen Linientheorie

Linien sind Bestandteil der Mathematik, aber auch der Kunst. Sie besitzen geometrische wie auch ästhetische Eigenschaften. Die theoretische Reflexion dieser Eigenschaften verlief allerdings zeitlich versetzt: Während die geometrischen Eigenschaften seit der Antike erörtert wurden, sind die ästhetischen erst im 18. Jahrhundert Gegenstand von Abhandlungen geworden.

Seit der griechischen Antike gibt es in der Geometrie eine Theorie der Linie, eine Definition – »Die Linie ist eine breitenlose Länge«¹– sowie die Bestimmung der Eigenschaften verschiedener Arten von Linien. Diese Theorie ist Bestandteil von Euklids Lehrbuch *Die Elemente*, das um 325 v. Chr. in Alexandrien verfasst wurde und in dem vermutlich ältere Überlieferungen Eingang gefunden haben. Das Lehrbuch diente bis zum 19. Jahrhundert weit über den Mittelmeerraum hinaus als Schulbuch. In diesem und allen nachfolgenden geometrischen Lehrbüchern haben allerdings Ausdruck und Schönheit keinen Platz. Dass kurze versus lange, gerade versus gekrümmte Linien einen je eigenen Charakter besitzen, eine unterschiedliche Wirkung auf Betrachter ausüben, dass sie auf unterschiedliche Weise das Auge befriedigen können, ist nicht Gegenstand der Mathematik, sondern der Ästhetik und die Ästhetik hinkt in diesem Bereich Jahrtausende hinter der Geometrie her. Obgleich die ästhetischen Eigenschaften von Linien in der künstlerischen Praxis, von der Höhlenmalerei in Lascaux über den Bau eines griechischen Tempels bis zu den Gewandfalten romanischer Buchmalerei, eine wichtige Rolle spielen, gibt es keine expliziten zusammenhängenden Reflexionen über die Ästhetik von Linien vor dem 18. Jahrhundert. Den ersten Ansatz dazu leistet William Hogarth (1697–1764) in seiner 1753 veröffentlichten *Analysis of Beauty*. Das kleine Buch, dem zwei große Tafeln beigegeben sind (Taf. 37 und 38), hatte von Anfang an einen großen Erfolg, nicht zuletzt im deutschsprachigen Raum, wo es bereits 1754 zwei Übersetzungen gab.² Die damals so neuartige ästhetische Linientheorie hat viele Diskurse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit über die Kunsttheorie hinaus in einem bis heute unterbewerteten Ausmaß geprägt. Ein wichtiges Beispiel ist Lavaters Physiognomik.

Physiognomie ist die Lehre der Zusammenhänge zwischen Wesen und Aussehen. Die Physiognomik, eine dem Aristoteles zugeschriebene, vermutlich aber erst im zweiten nachchristlichen Jahrhundert verfasste Schrift, ist die älteste überlieferte Abhandlung, die systematisch darzulegen versucht, wie die Veranlagungen eines Menschen in seiner äußeren Erscheinung abzulesen sind.³ Physiognomische Trak-

1 Euklid, *Die Elemente*, I, Definition 2.

2 Zur Geschichte der ästhetischen Linientheorie siehe: Raphael Rosenberg, *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, München 2007, S. 19–32.

3 Eine Übersicht physiognomischer Abhandlungen in: Rüdiger Campe und Manfred Schneider (Hrsg.), *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg im Breisgau 1996, S. 597–629. Zur Geschichte der Physiognomik siehe auch Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik*, Köln 1994. Zur Begriffsgeschichte im 18. Jahrhundert Isa Lohmann-Siems, »Der universale Formbegriff in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 9, 1964, S. 49–74.

tate beruhen bis zur frühen Neuzeit auf dem Vergleich formaler Ähnlichkeiten. Ausgangspunkt ist die damals unhinterfragte Annahme, wonach die Welt nach einem übergeordneten harmonischen Plan geschaffen sei, aus dem hervorgeht, dass Form und Inhalt, Mikro- und Makrokosmos einen wesenhaften Zusammenhang besitzen. Was ähnlich aussieht, muss aufgrund dieses Postulates einen ähnlichen Charakter haben. Die älteren physiognomischen Abhandlungen berufen sich vor allem auf Vergleiche zwischen Tier- und Menschengesicht: Ein Mensch, der wie ein Löwe aussieht, besitzt Eigenschaften eines Löwen und so fort. In den 1770er Jahren hat Johann Caspar Lavater (1741–1801) mit dieser Tradition gebrochen und damit die jahrtausendealte physiognomische Lehre revolutioniert. Ein zentraler Pfeiler dieser Revolution ist – so die These des vorliegenden Aufsatzes – die von Hogarth ausgehende ästhetische Linientheorie.⁴

Die Physiognomisierung von Hogarths Linie

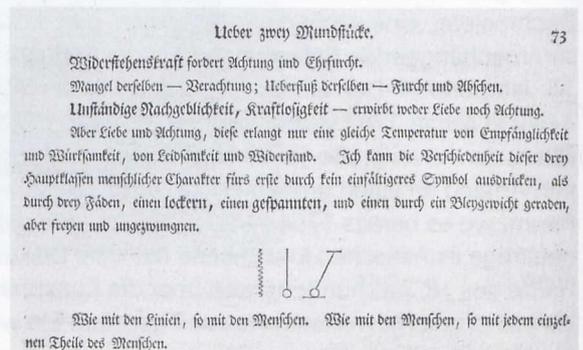
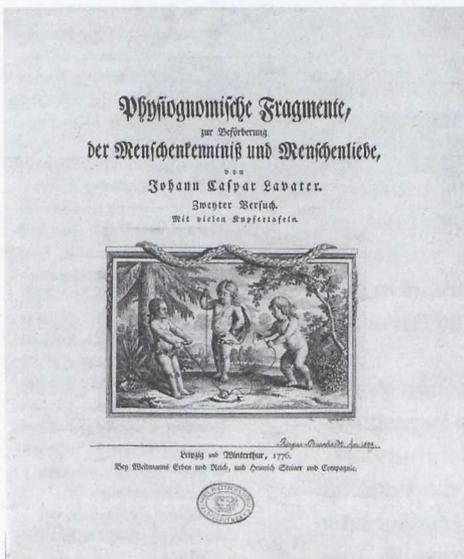
Lavaters erste physiognomische Schrift trägt den Titel *Von der Physiognomik* und ist 1772 erschienen. Bereits damals erwähnt er – vermutlich erstmals überhaupt – den Schattenriss als methodisches Instrument der Physiognomie: Das Antlitz der zu analysierenden Person wird auf eine objektive »Silhouette«, das heißt auf eine Umrisslinie reduziert.⁵ Dieses Verfahren ermöglicht es, verschiedene Gesichter unmittelbar zu vergleichen und die charakteristischen Unterschiede als geometrisch messbare, exakte Verhältnisse zu definieren.⁶ Silhouetten sind ein bevorzugtes Medium von Lavaters vierbändigem Hauptwerk, die *Physiognomischen Fragmente* (1775–1778). Im zweiten Band (1776) trägt das elfte Fragment den Titel »Über Schattenrisse«. Darin erläutert er: »Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen

Johann Caspar Lavater, Frontispiz von Bd. II der *Physiognomischen Fragmente* 1776, Schrifthöhe: 21 cm, Radierung: 12,2 × 14,8 cm (Plattengröße)

Johann Caspar Lavater, [*Die drei Hauptklassen von Menschen*], Detail aus: *Physiognomische Fragmente*, Bd. II, 1776, S. 73

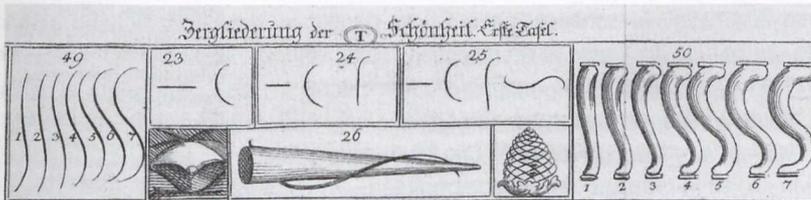
William Hogarth, Detail aus Plate I (Taf. 37)

Johann Caspar Lavater, [*Grundlinien der Stirn*], Detail aus: *Physiognomische Fragmente*, Bd. IV, 1778, S. 350



Gesichte, ist das schwächste, das leerste, aber zugleich, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden; wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel genug gewesen – das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann; [...] wie viel sagt er! wenig Gold; aber das reinst! In einem Schattenrisse ist nur Eine Linie; [...] und dennoch, wie entscheidend bedeutsam ist Er!»⁷

Silhouettenporträts kommen in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Sie sind nach dem französischen Finanzminister Etienne de Silhouette benannt, der 1759 drastische Sparmaßnahmen verordnete.⁸ Die Anregung zur Reduktion auf – großgeschrieben – »Eine Linie« kommt vermutlich von Hogarth. Hogarth hatte in der *Analysis of Beauty* postuliert, dass man Gegenstände auf Linien reduzieren sollte, um deren Schönheit zu analysieren – etwa die Tänzer im mittleren Bild seiner zweiten Tafel, die links oben in der Vignette Nr. 71 als Linienkürzel abstrahiert sind (Taf. 38).⁹ Lavater kennt und schätzt Hogarths Stiche, die er im ersten Band der *Physiognomischen Fragmente* mehrfach reproduziert und als Quelle physiognomischer Deutungen verwendet.¹⁰ Der programmatische Frontispiz des zweiten Bandes der *Fragmente* (Abb. S. 74) kann als direkte Adaption von Hogarths Methode gelesen werden und ist ein gutes Beispiel für Lavaters Abstraktion von Eigenschaften in Gestalt von Linien. Die Vignette zeigt drei Figuren, die mit unterschiedlichen Schnüren hantieren. Sie versinnbildlichen die drei »Hauptklassen von Menschen«: Das lockige Kind vor der knorrigen Eiche mit einem schlaff herabhängenden, gewellten Faden, verkörpert seiner Erklärung nach die übermäßige Lockerheit; der Herr mit strenger Perücke vor der Tanne, der am linken Seil zieht, die übertriebene Anstrengung; wohingegen der Junge mit gescheitelten Haaren und Lot für den goldenen Mittelweg steht.¹¹



1. ist das Phlegma non plus ultra.
 2. ist sanguinisch. 3. 4. 5. 6. ungleiche Grade des Hochcholischen.
 7. 8. 9. einige Linien des melancholischen; nämlich charakteristisch verstärkt.

- 4 Die Linientheorie ist nicht die einzige Voraussetzung von Lavaters Physiognomik, aber eine besonders wichtige. Ausgehend von seiner grafischen Sammlung hat Swoboda bereits darauf hingewiesen: Gudrun Swoboda, *Lavaters Linienspiele. Techniken der Illustration und Verfahren graphischer Bildbearbeitung in einer physiognomischen Studiensammlung des 18. Jahrhunderts*, Diss. Wien 2002; Dies., »Lavater sammelt Linien«, in: Benno Schubiger (Hrsg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Genève 2007, S. 315–339.
- 5 Johann Lavater, *Von der Physiognomik*, Leipzig 1772, Bd. II, S. 24, 28 und 129.
- 6 Johann Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775–1778, Bd. II, 1776, S. 1791. Siehe Meinhard Rauchensteiner, »Dein Körper, die Karte, mein Herz«, in: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hrsg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 172–181, bes. 177–180; Claudia Schölders, »Profil sucht en face«, in: Marion Ackermann u. a. (Hrsg.), *Schattenrisse*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 37–53, bes. S. 37 und Swoboda 2007 (wie Anm. 4), S. 320–325.
- 7 Lavater 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. II, S. 90.
- 8 Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 28, New York 1996, S. 713 f. und Ackermann 2001 (wie Anm. 6).
- 9 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, S. 135 ff.
- 10 Ein Ausgangspunkt von Lavaters Beobachtungen in den *Physiognomischen Fragmenten* sind Bilder von Künstlern unterschiedlicher Zeiten. Neben Raffael, Holbein, Rubens, Poussin oder Rembrandt bespricht er bereits im ersten Band Gesichter, die aus Stichen Hogarths entnommen sind: Lavater 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. I, S. 96–101, siehe dazu Mraz und Schögl 1999 (wie Anm. 6), S. 374.
- 11 Lavater 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. II, S. 72 f. Dazu Swoboda 2007 (wie Anm. 4), S. 325–328. Auf eine Beziehung zu Hogarths *Analysis*

Lavater verwendet drei Linien als Symbole für Menschentypen und verdeutlicht dies in einem abstrakten Schema (Abb. S. 74). Den idealen Charakter definiert er dabei als die Linie, die einen Mittelweg zwischen zwei Extremen einnimmt. Ganz ähnlich hatte zwei Jahrzehnte früher Hogarth die geschlängelte *Line of Beauty* als Mittelweg zwischen Gerade und Kurve definiert: »It is to be observed, that straight lines vary only in length, and therefore are least ornamental. That curved lines as they can be varied in their degrees of curvature as well as in their lengths, begin on that account to be ornamental. That straight and curv'd lines join'd, being a compound line, vary more than curves alone, and so become somewhat more ornamental«. Die Figuren 23 bis 25 (Abb. S. 75) seiner ersten Tafel veranschaulichen diesen Abschnitt. In Bezug auf die ebendort abgebildeten Figuren 49 und 50 schreibt er ferner: »[...] there is but one precise line, properly to be called the line of *beauty*, which in the scale of [Figur 49] is number 4: the lines 5, 6, 7, by their bulging too much in their curvature becoming gross and clumsy, and, on the contrary, 3, 2, 1, as they straighten, becoming mean and poor, as will appear in the next figure [50] where they are applied to the legs of chairs.«¹²

Lavaters Überlegungen fußen unmittelbar auf Hogarth. Zwischen Hogarths *Analysis* von 1753 und Lavaters *Fragmenten* von 1776 gibt es aber zwei fundamentale Unterschiede. Beide sind zeittypisch. Die erste ist eine Geschmacksveränderung. Hogarth sah die Schlangenlinie als goldene Mitte. Lavater bevorzugte die »klassizistischere« und entspannte, aber dennoch gerade Linie. Der zweite Unterschied ist fundamentaler. Lavater interessiert sich für den »Ausdruck« der Linie, während Hogarth sich darauf beschränkt unterschiedliche Grade der Schönheit auszumachen und Fragen nach der Physiognomie explizit ablehnt. Der englische Maler ist sich zwar bewusst, dass mancher Leser in der von ihm entworfenen »Linienlehre der Form« (»Linear account of form«)¹³ einen Beitrag zur Physiognomie erwartet. Er macht sogar einige Beobachtungen, die man in diese Richtung verstehen könnte. Etwa, dass rund angespannte Muskeln, selbst im Kummer, eine gewisse Heiterkeit bedeuten.¹⁴ Er sucht aber nicht nach Verallgemeinerungen, etwa dass Rundungen grundsätzlich heiter wären, und warnt seine Leser explizit davor, den Geist aus dem Gesicht erraten zu wollen.¹⁵ Die Überlegung, wonach verschiedene Linien einen je eigenen Ausdruck besitzen, spielt in der frühen Rezeption von Hogarths Buch und dem sich daraus entwickelnden Diskurs auch bei Autoren wie Moses Mendelssohn, Anton Raphael Mengs oder Laurence Sterne eine wichtige Rolle.¹⁶ Im Rahmen seiner physiognomischen Studien baut Lavater diesen Aspekt allerdings in einem zuvor unbekanntem Ausmaß aus.

Auf dem Weg zu eine Theorie der physiognomischen Linie

Die vierbändigen *Physiognomischen Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778) beinhalten zusammen knapp 1.500 Folio-Seiten und stellen allein durch ihren Umfang

weist bereits Ingrid Goritschnig, »Faszination des Porträts«, in: Mraz und Schögl 1999 (wie Anm. 6), S. 138–151, bes. 145 f.

- 12 Hogarth 1753 (wie Anm. 9), S. 135 ff.
- 13 Ebd., S. 91 und 122.
- 14 Ebd., S. 127.
- 15 Ebd., S. 126 f.
- 16 Rosenberg 2007 (wie Anm. 2), S. 26 und 276–278. Mendelssohn äußerte sich bereits 1755 in diesem Sinne und könnte Lavater angeregt haben. Beide standen seit 1763 in persönlichem Kontakt. 1771 verbat sich der Berliner Jude die Bekehrungsversuche des Zürcher Pfarrers. In seiner Abhandlung *Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik, vorzüglich gegen die von Herrn Lavater behauptete Harmonie zwischen Schönheit und Tugend* (in: *Deutsches Museum*, März 1778) hat Mendelssohn dann grundlegende Einwände gegen Lavaters Physiognomik formuliert.
- 17 Borrmann 1994 (wie Anm. 3), S. 129 f.
- 18 Siehe insbesondere »Mäuler der meisten Affen«: Lavater 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. II, S. 177; »Form[en] des Gesichtes von vorne«: ebd., Bd. IV, S. 143 f.; Stirnformen (?): Bd. IV, S. 217; in der französischen Ausgabe mit Kommentar: Lavater, *Essai sur la physiognomie*, 4 Bde., La Haye 1781–1803, Bd. III, 1785, S. 238; Stirnlinien: Lavater 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. IV, S. 226; »Formen oder Chiffren von Augenbrauen«: ebd., S. 256. In der französischen Ausgabe kommen auch noch zwei Taf. mit 40 Stirnlinien (Bd. II, 1783, S. 212, Pl. XLI f.) und vier weitere Drucke mit vergleichenden Stirnlinien (Bd. III, 1785, S. 268–271) hinzu. Vgl. Rauchensteiner 1999 (wie Anm. 6), S. 179 f. und Bruno-Nassim Abouddrar, *Voir les fous*, Paris 1999, S. 125–152.
- 19 Lavater, 1775–1778 (wie Anm. 6), Bd. IV, S. 349 f.
- 20 Ebd., Bd. III, S. 244; Bd. IV, S. 23: »Es wird in den physiognomischen Linien, wenn Gott mir Kraft und Lust erhält, demonstriert werden, daß und wie aus den bloßen Umrissen eines Schädels, der Grad seiner Verstandeskraft, wenigstens das Verhältnis seiner Capacität und

alle frühere physiognomischen Lehren in den Schatten. Diese Masse ist die Konsequenz aus Lavaters Anliegen, Physiognomik als empirische Wissenschaft zu begründen: Er verschreibt sich einer radikal induktiven Vorgehensweise, die insbesondere darin besteht, das Porträt einer Person zu beschreiben und diese Beschreibung in Verbindung mit den bekannten inneren Eigenschaften dieser Person zu bringen. Wie es der Titel verspricht, sind die *Fragmente* eine Addition von Beobachtungen und Schlüssen, die aus zahllosen Tafeln gewonnen werden. Die mangelnde Systematik, die schon Goethe beklagte,¹⁷ ein Jugendfreund Lavaters und Mitarbeiter dieses Traktates, ist also gewollt. Lavater verstand allerdings die *Fragmente* nur als Zwischenstufe auf dem Weg zu einer systematischen physiognomischen Theorie. Eine Theorie, die vor allem in der Beschreibung des Charakters abstrahierter Linien bestehen sollte. Lavater muss erkannt haben, dass einer solchen Theorie die Realität widerspricht. Er hat sie jedenfalls nie systematisch niedergeschrieben, aber mehrere *Fragmente* dazu hinterlassen.

Erste Ansätze einer solchen abstrahierenden Systematik finden sich neben den vielen Hunderten Porträts und Schattenrissen in den Physiognomischen *Fragmenten* – vom zweiten Band an (1776). Es sind Zeichnungen, die unterschiedliche »Charaktere« eines bestimmten Körperteils als abstrahierte Linien vergleichend nebeneinander stellen.¹⁸ So zeichnet er beispielsweise im Rahmen eines Kapitels über Temperamente, im vierten Band der *Fragmente* (1778), neun verschiedene »Grundlinien der Stirn« (Abb. S. 75). Jeder dieser schematisierten Umrisse ist mit einer Nummer versehen und der Text erläutert seine Eigenschaften, das heißt die Temperamente von Menschen, die solche Stirnlinien besitzen: »Jetzt weiß man schon, daß jede Linie, je mehr sie sich dem Zirkelbogen, oder noch mehr dem Oval nähert – dem cholertischen Feuer entweicht; – sich hingegen ihm nähert, je gerader und schiefer und gebrochener sie ist.«¹⁹

An mehreren Stellen der *Physiognomischen Fragmente* schreibt Lavater, dass er eine weitere Schrift, die *Physiognomischen Linien* plane, in der er Grundregeln der Physiognomik entwickeln will: Darin würde er »alle wirklichen und möglichen« Formen einzelner Gesichtsteile systematisch zusammenstellen und mit der Präzision der Mathematik beziehungsweise Geometrie beschreiben.²⁰ Ein Vorhaben, das er nie verwirklicht hat. Vermutlich musste er sich eingestehen, dass Physiognomik keine mathematisch-exakte Wissenschaft sein kann.

Lavaters letzte und bis heute wenig beachtete Schrift über Physiognomik, die *Physiognomischen Regeln*, stellt meines Erachtens einen poetischen Ersatz dieses Projektes dar. Das Büchlein wurde im Januar 1789 in einer Auflage von 100 handschriftlich vervielfältigten Exemplaren an »Freunde« verschickt. Es enthält 100 kurze Maximen, von denen 55 illustriert sind.²² Eine gedruckte Veröffentlichung kam erst posthum zustande; zuerst in einem anonym herausgegebenen und ungebildeten Leipziger Druck.²³ Noch im selben Jahr veröffentlichte Lavaters Schwiegersohn Georg Geßner den Text mit 55 Kupfertafeln unter dem Titel *Hundert physiognomische Regeln* als fünften Band der

Talente zu andern Köpfen, mathematisch bestimmt werden kann.« und S. 152: »Ich arbeite wirklich an einer Tabelle aller wirklichen und möglichen Stirnen, welche in den physiognomischen Linien abgedruckt werden soll, die sich aber jeder Physiognomist selber machen soll – alle diese Tabellen müssen sich gleich kommen, weil sie auf unwandlbaren mathematischen Figuren beruhen.«

21 Lavaters Verleger schreibt 1785 im III. Band der französischen Ausgabe der *Fragmente*: »Nous avons engagé M. Lavater à s'occuper d'un SUPPLÉMENT qui puisse compléter le 4.e Volume [...]. Ce supplément contiendra une revision de tout l'Ouvrage & plusieurs Additions très intéressantes, avec nombre d'Estampes«, Lavater 1781–1803 (wie Anm. 18), Bd. III, S. 362. Es liegt nahe anzunehmen, dass das hier versprochene Supplement mit dem Vorhaben der *Physiognomischen Linien* gleichzusetzen ist. Die Publikation des vierten Bandes verzögerte sich, nach Aussage des Verlegers wegen der Revolutionen. Das Buch erschien erst 1803 ohne das versprochene Supplement. An seiner Statt bietet der Verleger eingedenk seines Versprechens den Lesern die französische Übersetzung der *Physiognomischen Regeln*, die er bezeichnenderweise vorstellt als »dernier travail physiognomique de l'auteur, en quelque sorte l'abrégé de toute sa doctrine, il contient les résultats pratiques de 38 années d'expériences & d'observations« (ebd., Bd. IV, S. 231).

22 Der vollständige Titel lautet: *Vermischte Physiognomische Regeln. Manuscript für Freunde mit einigen charakteristischen Linien. Erstes Hundert, zum Besten der Armen*. Die Widmung ist datiert »Zürich, Donnerstag den 15. Jenners 1789«. Die hundert Exemplare stammen aus dem mehrköpfigen Schreibbüro, das von Lavater unterhalten wurde. Ich stütze meine Beschreibung auf ein Exemplar aus Lavaters eigenem Nachlass (Österreichische Nationalbibliothek, LAV XIV/753/ 20611–20713). Einen (ungebildeten?) Druck aus dem Jahr 1793 (erwähnt

nachgelassenen Schriften.²⁴ Die Kupferstiche wurden angeblich noch unter Lavaters Aufsicht angefertigt,²⁵ wobei der Name des Stechers nicht überliefert ist.

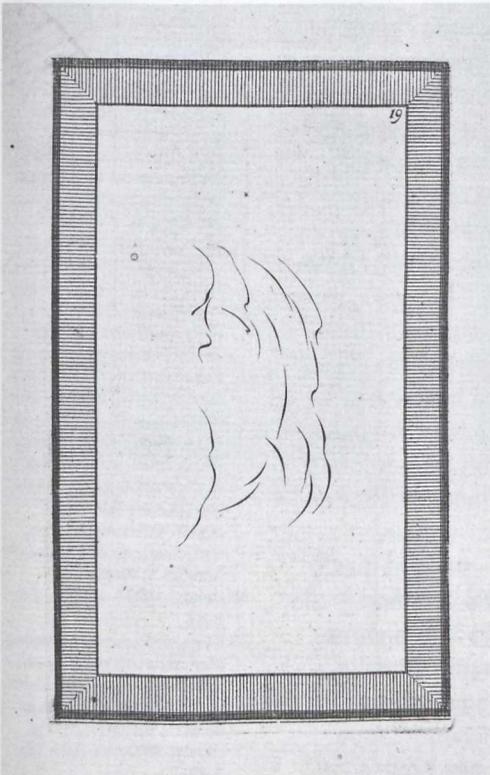
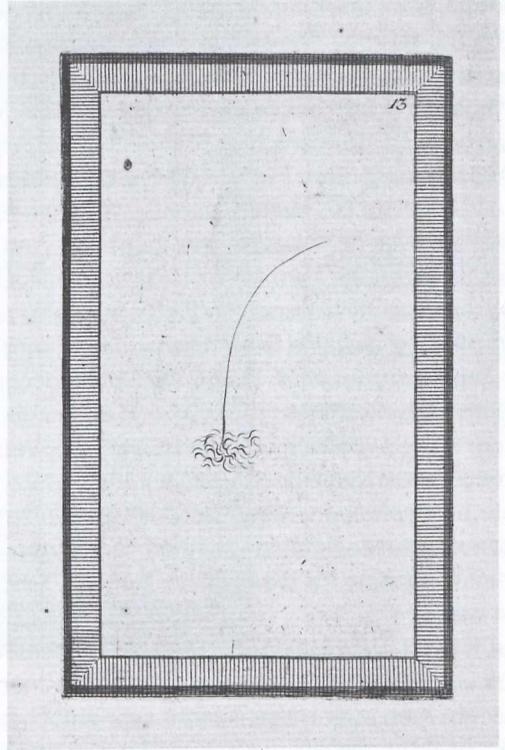
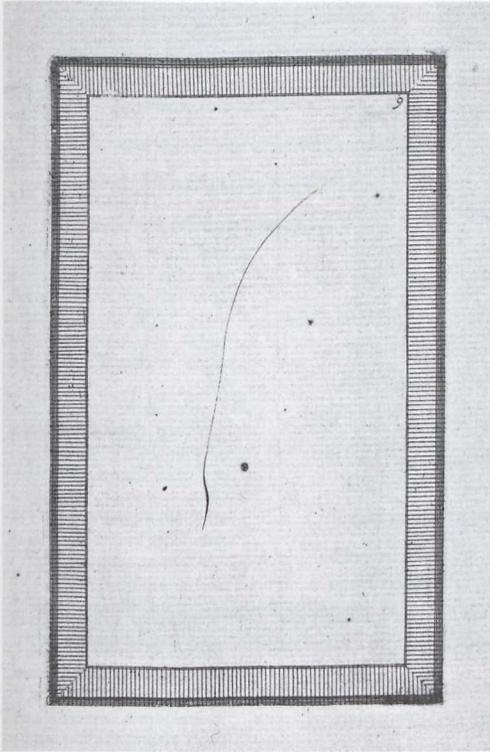
In den Manuskriptkopien von 1789 ist der Text jeder Regel auf eine eigene gerahmte Seite geschrieben. Die teils kleinformatigen Zeichnungen befinden sich im unteren Teil des Blattes (Abb. S. 81) und erscheinen – besonders wenn viel Text die Seite füllt – wie beiläufige Illustrationen. Die Kupfertafeln (Abb. S. 79) halten sich eng an diese Zeichnungen. Alle Einzelheiten sind größengleich übernommen. Im Vergleich zu dem mir zugänglichen Manuskript (Österreichische Nationalbibliothek) fällt auf, dass der Grafiker bemüht ist, schöne an- und abschwellende Linien zu stechen.

Die wichtigste Änderung zwischen der handschriftlichen Edition von 1789 und dem Geßnerschen Druck liegt darin, dass Text und Bild 1802 getrennt werden. Die Tafeln bestehen durchweg aus wenigen, gestochenen Linien in einem leeren Feld, das von einer schlichten, radierten Leiste gerahmt wird. Damit gewinnen die Linien einen größeren Eigenwert. Die Mehrheit dieser Linien bildet den Umriss eines Gesichtsteils ab, aber so reduziert, dass es dem Betrachter im ersten Moment nicht immer gelingt, den Körperteil zu identifizieren (Abb. S. 79 oben). Erst durch die Lektüre versteht man, dass es sich bei diesen Tafeln beispielsweise um die Umrisse von zwei verschiedenen Stirntypen handelt.²⁶ Noch schwieriger ist es, den gegenständlichen Bezug (Abb. S. 79 unten) zu begreifen. Auch hier wird man durch den dazugehörigen Text darüber aufgeklärt, dass es sich um Stirnfalten eines – wohl männlichen – Gesichtes handelt. Besser gesagt stellt die Zeichnung das idealtypische Prinzip einer zerfurchten Stirn dar: »XIX. Stirnfalten. Verworrene, stark gegrabene, gegen einander streitende Falten in der Stirn – sind immer ein sicheres Zeichen eines rohen, verworrenen, und schwer zu behandelnden Charakters. Zwischen den Augbraunen noch eine gevierte Fläche – oder eine thorförmige, faltenlose Breite, die faltenlos bleibt, wenn um sie her sich alles roh furcht – o, da ist ein sicheres Zeichen der höchsten Schwachheit und Verworrenheit.«²⁷ Was Lavater in einer dichterischen Prosa hier formuliert, ist die unmittelbare Parallelisierung des »Charakters« von Stirnfalten mit den inneren Eigenschaften eines Menschen: gegenläufige, tiefe Furchen auf der Stirn sind das natürliche »Zeichen« eines verworrenen und rohen Charakters. Die hierzu gehörige Zeichnung ist auffällig unrealistisch. Die an- und abschwellenden, unregelmäßig verlaufenden Linien sind so zahlreich und wirr, so unsymmetrisch, wie man sie sich in keinem Antlitz vorstellen kann. Das Bild stellt in erster Linie innere Eigenschaften eines Menschen (roher Charakter und Verworrenheit) und nur sekundär die Form eines seiner Körperteile dar.

Die Hundert physiognomischen Regeln folgen einer übersichtlichen Gliederung, die man folgendermaßen zusammenfassen kann: A) Einleitung (Allgemeine Regeln: 1 bis 6), B) Aussagen zu einzelnen Gesichtsteilen (Stirn: 7 bis 14, Stirnfalten: 15 bis 20, Augen: 21 bis 33, Augenbrauen: 34 bis 36, Nase: 37 bis 44, Wangenzug: 45 f, Mund: 47 bis 56,

in Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik*, hrsg. von Karl Riha und Carsten Zelle, Frankfurt am Main 1991, S. 145, Anm. 133) konnte ich nicht nachweisen.

- 23 Johann Lavater, *Vermischte physiognomische Regeln. Ein Manuscript für Freunde*, Leipzig 1802. Einen weiteren frühen Druck ohne Tafeln: *Joh. Caspar Lavater's vermischte physiognomische Regeln, als Ms. für Freunde zum Druck befördert von T. Siebel, J. Sohn in Freudenberg, Olpe o. J.*
- 24 Johann Lavater, *Hundert physiognomische Regeln (Nachgelassene Schriften*, Bd. 5), hrsg. von Georg Geßner, Zürich 1802. Die französische Übersetzung von 1803 (siehe oben Anm. 21) erscheint auch als selbstständiger Druck: Johann Lavater, *Règles physiognomiques, ou Observations sur quelques traits caractéristiques, par Jean Gaspard Lavater*, La Haye 1803. Während Geßner Text und Tafeln in einem Oktavband getrennt hat, sind dieselben Kupfertafeln im französischen Folio mit dem dazugehörigen Text gedruckt.
- 25 Nach Aussage des Herausgebers Geßner hat Lavater »die Kupfertafeln dazu alle unter seinen eigenen Augen ausarbeiten [lassen], da auf die haarscharfe Richtigkeit der Zeichnung alles ankommt«, Lavater 1802 (wie Anm. 24), S. ii.
- 26 Ebd., S. 9 und 13.
- 27 Ebd., S. 19.



Anonym nach Johann Caspar Lavater, *Stirn*, aus: Hundert physiognomische Regeln, Zürich 1802, No. 9, Radierung, 12,7 × 7,8 cm (Außenmaß des Rahmens)

Anonym nach Johann Caspar Lavater, *Stirn*, aus: Hundert physiognomische Regeln, Zürich 1802, No. 13, Radierung, 12,7 × 7,8 cm (Außenmaß des Rahmens)

Anonym nach Johann Caspar Lavater, *Stirnfalten*, aus: Hundert physiognomische Regeln, Zürich 1802, No. 19, Radierung, 12,6 × 7,6 cm (Außenmaß des Rahmens)

Kinn: 57, Stirn und Mund: 58), C) negative Eigenschaften (Dummheit: 59 bis 66, Narr: 67, Vielseitige Charakter: 68, Sophistische Schälke: 69, Eigensinn: 70, Weiber: 71 bis 76), D) vermischte Maximen und Ratschläge mit denen der Autor die Zahl von hundert Regeln abrundet (Warzen: 77 f., Taugenichts: 79, Vorsicht: 80, Heucheley, Wankelmuth: 81, Lächeln: 82, Zum Fliehen: 83 f., Zweideutige Charakter: 85, Denker: 86, Wollüstling: 87, Harte Charakter: 88, Zum Fliehen: 89 bis 93, Warnung: 94, Was nicht zusammen taugt: 95, Zum Fliehen: 96 f., Männliche Charakter: 98, Zum Fliehen: 99 f.). Die allgemeinen Regeln am Anfang des Buches [A] sind verständlicherweise ungebildet, während die Mehrzahl der einzelne Gesichtsteile betreffenden Maximen [B] von einer Tafel begleitet wird. Einige Stiche veranschaulichen Regeln über negative Eigenschaften [C], während im letzten Viertel [D] nur ein Fünftel der Regeln grafisch umgesetzt ist.²⁸ Der Versuch, allgemeine Charakterzüge darzustellen [C und D], führt Lavater zu Linien, die nicht mehr beanspruchen, mimetische Abstraktionen zu sein, sondern als autonome ausdrucksfähige Formen verstanden werden können. Dies gilt insbesondere für die Bilder zu Regel 67 und 87 (Abb. S. 81). Letztere lautet:

»LXXXVII. Wollüstling. Ein lang hervorstehendes, nadelartiges, oder stark krauses, wildes, rohes, auf einem braunen Flecken gewurzelt Haar am Kinn oder Halse, spricht sehr entscheidend für großmächtige Voluptuosität, die selten ohne großmächtigen Leichtsin ist.«²⁹

Es ist kaum denkbar, dass man im 18. Jahrhundert Kinn- oder Halshaar so lange wachsen ließ, wie hier abgebildet, beziehungsweise, dass solches Haar eine derartige Kurvung annehmen würde.³⁰ Das Bild ist nur im übertragenen Sinne die Darstellung eines Körperbestandteils. Der Verlauf der Linie, die stark gebogenen Rundungen, die spannungsvollen Veränderungen des Schwungverlaufs sind viel mehr übergegenständlicher Ausdruck einer Kraft, die von links nach rechts mit der Weite der Schwünge zunimmt. Es ist keine gerichtete Kraft, die geradewegs zu einem Ziel führt, vielmehr eine überschießende Kraft, die ziellose Rundungen durchläuft. Die Analogie zur Wollust ist nicht zwingend, aber einleuchtend.

Die weitreichendste lineare Abstraktion ist die Zeichnung zur Regel No. 67. Im Manuskript (Abb. S. 81, oben rechts) ist diese Zeichnung als »Chiffre der Narrheit« überschrieben.³¹ Das Bild besteht lediglich aus zwei geraden Strichen. Der Text der zugehörigen Regel No. 67 lautet: »Narr. Wer mit schiefer Lippe zwecklos lächelt; – wer oft isoliert, ohne bestimmte Tendenz und Direktion steht; – wer mit aufrechtem Körper, wenn er grüßt, nur den Kopf vorwärts nickend bewegt, – ist ein Narr.«³² Man beachte die Rhythmisierung des Textes – sie wird durch die wiederholte Unterbrechung mittels Gedankenstriche verstärkt.³³ Sie macht deutlich, dass Lavater keinen wissenschaftlichen Text anstrebt, sondern als Dichter schreibt. Die heterogene und vage, situative Beschreibung muss auf einer metaphorischen Ebene verstanden werden. Was ist das Gemeinsame zwischen dem Lächeln mit schiefer Lippe, dem isolierten, richtungslosen Stand und dem Nicken des Kopfes bei

28 Alle Tafeln tragen die Zahl der Regel, der sie zugeordnet sind. Bebildert sind Regel 8–19, 23–25, 27, 29–33, 35, 38–41, 43 f., 46–48, 50–58, 60–68, 75, 80, 87 f., 90 und 95.

29 Lavater 1802 (wie Anm. 24), S. 87. Vgl. Gudrun Swoboda, »Federn, Haare und Bärte«, in: Achim Gnnann und Heinz Widauer (Hrsg.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, S. 277–282.

30 Sämtliche Kupferstiche geben eine seitenrichtige Darstellung der Zeichnungen wieder, wie sie im Wiener Manuskript zu sehen sind. Breite Zeichnungen sind um 90 Grad gedreht. Die zwei abstraktesten Darstellungen (Abb. 10 und 12) sind ebenfalls seitenrichtig gestochen, aber auf dem Kopf nummeriert und gedruckt, vermutlich ein Versehen. Möglicherweise fand die Nummerierung der Platten erst nach Lavaters Tod beziehungsweise außerhalb seiner Aufsicht statt. Bei einer Platte kam es auch zu einer falschen Nummerierung: 58 statt im Wiener Manuskript 59. In der französischen Ausgabe sind die Texte der Regeln 60 und 61 vertauscht – von Aboudrar 1999 (wie Anm. 18), S. 150, übersehen.

31 Begriffe wie »Zeichen«, »Charakter« und »Chiffre« werden in Lavaters Texten vielfach synonym verwendet. Die Festlegung einer Lavaterschen Semiotik, wie sie Aboudrar 1999 (wie Anm. 18), S. 130 f., entwirft, kann in dieser Hinsicht nur entgegen Lavaters Sprachgebrauch funktionieren. Vgl. auch Swoboda 2002 (wie Anm. 4), S. 76–80.

32 Lavater 1802 (wie Anm. 24), S. 67.

33 Diese sind sowohl im Wiener Manuskript als auch im Leipziger Druck vorhanden. Geßner hat sie hier wie auch andernorts ausgelassen: Vgl. Lavater 1802 (wie Anm. 23), S. 49.

regungslosem Körper? Dem Betreffenden fehlt der Sinn seines Handelns. Lavater deutet auf mangelnde Koordination hin und veranschaulicht diese in der zugehörigen Zeichnung. Das Bild (Abb. S. 81, oben rechts) könnte als reduzierte Darstellung eines »isoliert« stehenden, »aufrechten Körpers«, der »nur den Kopf vorwärts nickend bewegt« ge- deutet werden. Stellt man die Zeichnung auf den Kopf, wie es der Radierer tat (Abb. S. 81, unten rechts), so könnte es die Darstellung einer langen, senkrechten Nase mit einer schmalen »schiefen Lippe« sein. Derartige gegenständliche Assoziationen scheinen aber nicht intendiert zu sein. Diese »Chiffre« ist vielmehr eine allgemeine Metapher für die unorganische Verbindung zweier ungleicher und gegeneinander versetzter Linien, von denen die eine (zu) lang, die andere schief und (zu) kurz ist.³⁴

Lavater hat die *Hundert Regeln*, seinen ultimativen Versuch, Grundregeln für den Ausdruck von Linien aufzustellen, nur handschriftlich verbreitet. Den Empfängern schreibt er 1789, es seien »größtenteils Geheimregeln« für den »Weisen«, nur »das Wenigste davon« sei »für Alle« geeignet.³⁵ Den posthumen Druck von 1802 hat er allerdings vielleicht selber veranlasst.³⁶ Warum wollte er diese Regeln vorerst nicht publizieren? Vermutlich weil er die Grenzen seiner Vision erkannt hatte. Weil er zugeben musste, dass eine wissenschaftlich-exakte Physiognomik nicht möglich ist und er sich auf wenigen poetisch formulierten Regeln zurückgezogen hatte. Angesichts der Polemik, die die *Physiognomische Fragmente* hervorgerufen hatten, ist es nahe liegend, dass er diesen Rückzug nicht öffentlich antreten wollte.³⁷

Exkurs: Alexander Cozens *Principles of Beauty*

Die Suche nach dem Charakter beziehungsweise nach der Wirkung von Linien ist in den Jahren nach Hogarths *Analysis* (1753) ein vielerorts breit diskutiertes Thema. Lavater stand nicht allein bei dem Versuch einen Zusammenhang zwischen dem Ausdruck von Linien und der Physiognomie herzustellen. Dies zeigt das Buch *Principles of Beauty. Relative to the Human Head* (Abb. S. 83 und 84). Der Autor, Alexander Cozens (1717–1786), war Landschaftsmaler und Zeichenlehrer am englischen Hof. Er ist Verfasser einiger der originellsten kunstpädagogischen Traktate des 18. Jahrhunderts – in der jüngeren Literatur fanden insbesondere seine blots (Flecken) große Aufmerksamkeit.³⁸ Die *Principles of Beauty* erscheinen 1778 im selben Jahr wie Lavaters letzter Band der *Physiognomischen Fragmente* und man darf behaupten, dass die Ziele beider Autoren identisch sind. Beide wollen beschreiben, wie sich Charakter in den Gesichtszügen abbildet. Wie auch Lavater will Cozens die Gesetze der Physiognomik in einfachen, mathematisch präzisen Linien festhalten: »I have chosen to draw in such a manner as to approach to something like mathematical precision.«³⁹ Aller Ähnlichkeiten zum Trotz sind beide Bücher recht verschieden. Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass der Zürcher Theologe und der englische Maler zumindest bis zu den Veröffentlichungen von 1778 keine

34 »Schiefsinn« ist für Lavater meist synonym mit Narrheit: Lavater 1802 (wie Anm. 24), S. 3.

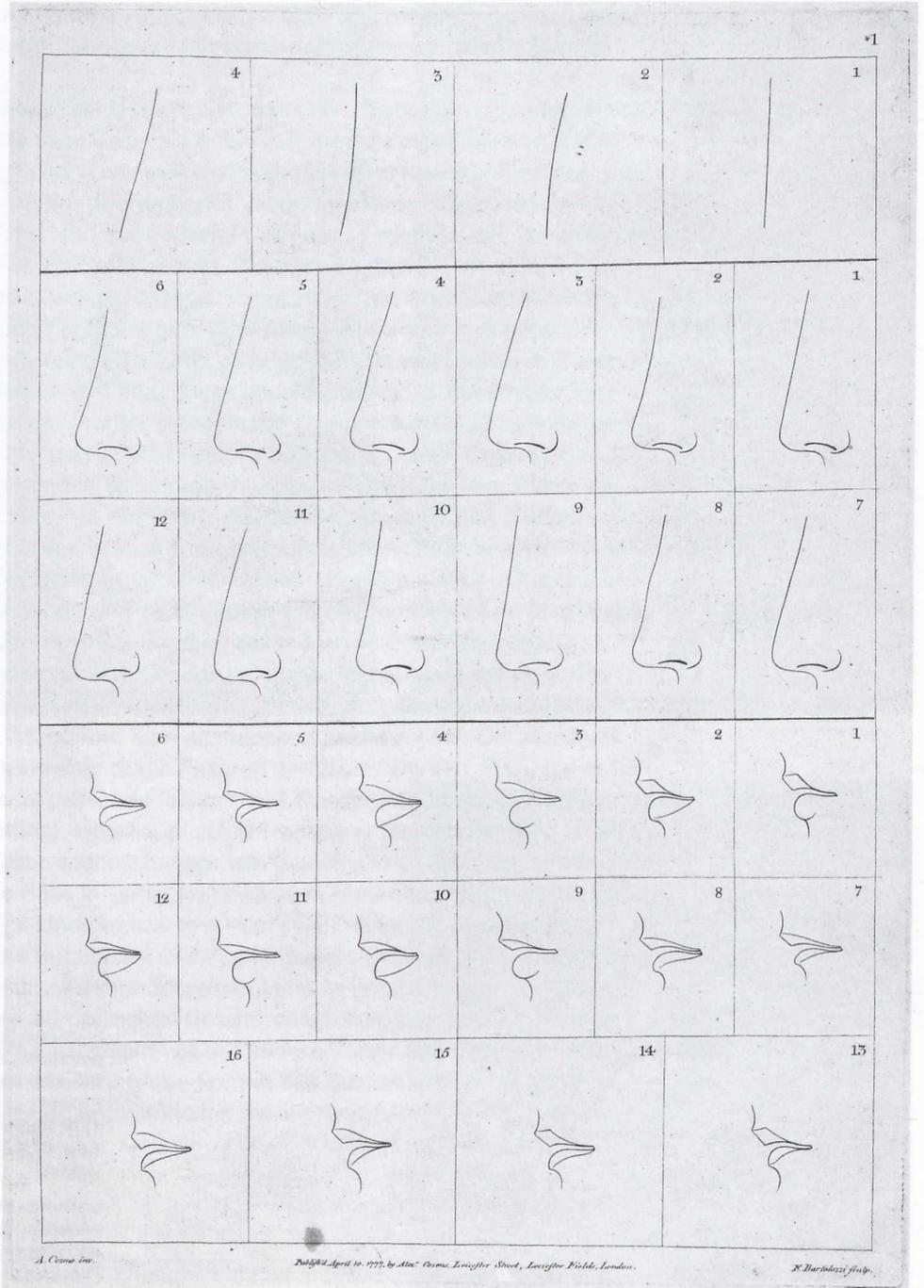
35 Zitiert ebd., S. v.

36 Nach Aussage Geßners hatte Lavater die 55 Kupfertafeln für dieses Werk selber herstellen lassen: »für eine spätere Publikation [...] hat er [Lavater] indessen selbst noch dadurch gewissermaßen gesorgt, daß er die Kupfertafeln [...] alle unter seinen eigenen Augen ausarbeiten ließ« (ebd. S. ii).

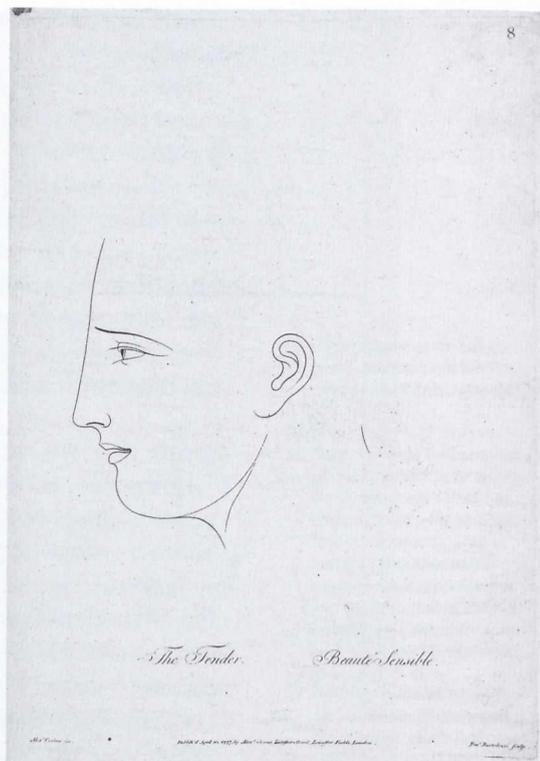
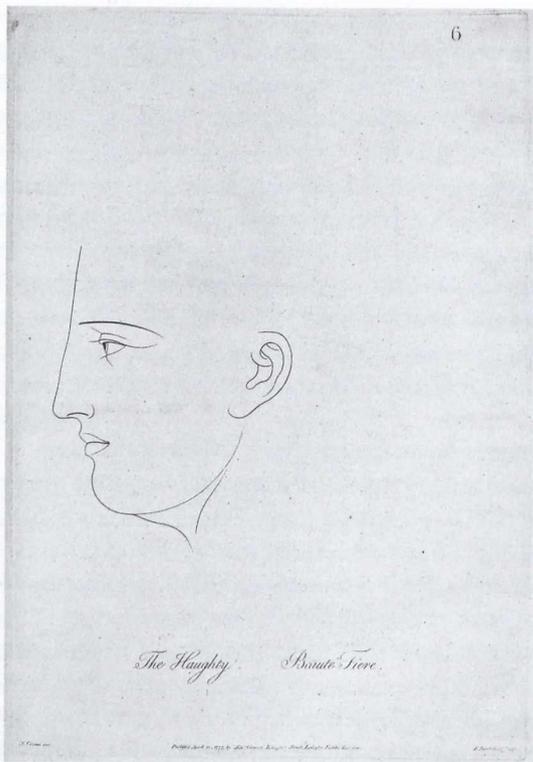
37 Teil des Problems ist auch der Anspruch Grundregeln aufzustellen. Nach Aussage beider posthumer Herausgeber fürchtete Lavater um die Reaktion jener, die in der einen oder anderen Regel Eigenschaften ihres Konterfeis erkennen würden und durch die zugewiesenen Eigenschaften verletzt wären: Lavater 1802 (wie Anm. 23), S. iv und Lavater 1802 (wie Anm. 24), S. vi. Diese Frage stellte sich nicht, solange Lavater sich darauf beschränkte, die Gesichtszüge bekannter Persönlichkeiten einzeln zu deuten.

38 Siehe insbesondere Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la »Nouvelle méthode« d'Alexander Cozens*, Montélimar 1990; Friedrich Weltzien, »Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung«, in: So: »derforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006 (online) und Rosenberg 2007 (wie Anm. 2), S. 72–84. Zu Cozens Epistemologie: Charles Cramer, »Alexander Cozen's New Method. The Blot and General Nature«, in: *Art Bulletin*, 97, 1997, S. 112–129.

39 Alexander Cozens, *Principles of Beauty*, London 1778, S. 6.



Francesco Bartolozzi nach Alexander Cozens, *Principal Variations of the Human Features*. [1. Forehead, Nose, Mouth], aus: *Principles of Beauty*, London 1778, Radierung in brauner Tinte, 46,8 x 32,3 cm (Plattenmaß)



Francesco Bartolozzi nach Alexander Cozens, *The Haughty / Beauté Fièrè*, aus: *Principles of Beauty*, London 1778, Radierung in brauner Tinte, 47,1 × 32,4 cm (Plattenmaß)

Francesco Bartolozzi nach Alexander Cozens, *The Tender / Beauté Sensible*, aus: *Principles of Beauty*, London 1778, Radierung in brauner Tinte, 46,4 × 32,3 cm (Plattenmaß)

Francesco Bartolozzi nach Alexander Cozens, *The Haughty / Beauté Fièrè* mit auf Transparentpapier radierter Frisur, aus: *Principles of Beauty*, London 1778

unmittelbare Kenntnis voneinander hatten und man muss davon ausgehen, dass die Ähnlichkeit nur durch Teilnahme am selben Diskurs bedingt ist.

Ein fundamentaler Unterschied zwischen Cozens und Lavater ist darin begründet, dass Cozens ein Künstler, kein Akademiker war. Seine Traktate versuchen zwar systematische Erkenntnisse zu gewinnen. Sie dienen aber primär der Malpraxis, nicht der Wissenschaft, und sie bestehen überwiegend aus Bildtafeln. Bei dem Folioband der *Principles of Beauty* sind es 19 Kupfer versus 10 Seiten Fließtext. Eine zentrale Aussage ist beispielsweise, dass es 16 verschiedene Grundformen des menschlichen Charakters gibt. Eine Beweisführung tritt er dafür allerdings nicht an. Ausgangspunkt des Buches sind zwei Tafeln in denen Cozens Varianten von Stirn, Nase und Mund (Abb. S. 83) sowie Kinn, Augenbrauen und Augen auf einfache Linien reduziert. Diesen Körperlinien ordnet er – anders als Lavater – nicht direkt einen Charakter zu; ihre Beschreibungen bleiben ganz sachlich – etwa bei den Stirnlinien (Abb. S. 83): »Var. 1st. Straight. / 2d. Curved outward. / 3d. Curved inward. / 4th. Curved inward and outward«. Cozens setzt in einem zweiten Schritt die Linien in 17 verschiedenen Kombinationen zusammen: Die reine Schönheit und 16 Grundformen des menschlichen Charakters – etwa den Stolz (Abb. S. 84 oben links) und die Empfindlichkeit (Abb. S. 84 oben rechts). Cozens behauptet dabei, dass der Charakter allein durch die jeweils spezifische Kombination der Linien von Stirn, Auge, Nase, Mund und Kinn ausreichend bestimmt sei. Der Ausdruck der Köpfe könne aber durch Frisuren gesteigert werden. Dazu hat er für alle Gesichter je passende Frisuren auf Transparentpapier gedruckt (Abb. S. 84 unten). Überhaupt spielt Transparentpapier, mit dem er verschiedene Zusammensetzungen von Gesichtslinien durchpausen kann, eine wichtige Rolle in seiner konstruktiven Methode.⁴⁰ Man würde Cozens allerdings Unrecht tun, täte man sein Traktat als Spielerei eines Kunsterziehers mit Schäre und Pausenpapier. Der Anspruch einer universellen Ausdruckslehre der reinen Linie ist ernst gemeint. Methode am weiblichen europäischen Gesicht entwickelt, gibt aber an, dass es auf das andere Geschlecht wie auf andere Völker übertragen werden könne.⁴¹ Auch das sehr große Format des Buches und die illustre Liste der Subskribenden unterstreichen diesen Anspruch.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 3 und 7f.

Der Aufsatz ist ein überarbeitetes Kapitel meiner im Februar 2003 an der Universität Freiburg im Breisgau eingereichten Habilitationsschrift. Er wurde im Juni 2008 bei dem Symposium *Lire la ligne. Codifications des formes, 1700–1900* (Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte) in einer französischen Fassung vorgetragen. Zahlreiche Hinweise zu Lavater verdanke ich Karin Althaus.