

PHYSIOGNOMIE ALS ZEICHEN
DIE REZEPTION VON CHARLES LE BRUNS
MENSCH-TIER-VERGLEICHEN UM 1800

Thomas Kirchner

Die Kunstgeschichte nimmt im allgemeinen etwas irritiert zur Kenntnis, daß Charles Le Brun Studien zur Physiognomik erst 1806 zusammenhängend publiziert wurden, lag doch sein 'Traité des passions' - zwar auch erst nach dem Tode des Autors - immerhin bereits 1698 in einer ersten Auflage vor¹. Wie dem Leidenschaftsausdruck hatte Le Brun auch der Physiognomik eine Studie gewidmet, die er in der 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' 1668 im Rahmen der 'Conférences' vortrug². In thematischem Zusammenhang mit dieser Untersuchung ist eine große Anzahl von Zeichnungen entstanden, die nach dem Tode des Künstlers in den Besitz des Königs übergingen³. Die Blätter lassen sich in Anlehnung an die Aussagen von Le Brun Schüler Nivelon, der zur Entstehungszeit der 'Conférence' in Le Brun Atelier arbeitete, in vier Gruppen unterteilen: antike Büsten, Köpfe mit freigelegten Muskeln, Tierköpfe und menschliche Physiognomien, die einen Bezug zu solchen aus der Tierwelt aufweisen⁴. Zuletzt genannte Gruppe macht den bei weitem größten Teil des Konvolutes aus.

Über Le Brun Text herrscht weitgehend Unklarheit, er war offensichtlich bereits 1698 nicht mehr greifbar, wie der Vorbemerkung des Verlegers zu Le Brun 'Sur l'expression generale et particuliere' zu entnehmen ist. In der Publikation von 1806 wird der Verlust des Textes mit dem Hinweis erklärt, er sei im Anschluß an den Vortrag André Félibien übergeben worden, damit dieser seine Veröffentlichung vorbereite. Diese kam dann wegen der bekannten Differenzen zwischen der 'Académie' und Félibien nicht zustande⁵.

Unsere Kenntnis der Abhandlung stützt sich neben den Äußerungen Nivelons auf die Bemerkungen, mit denen Henri Testelin die 'Conférence' 'Sur l'expression générale et particulière' enden ließ, veröffentlicht in der zweiten, 1696 erschienenen, Auflage seiner 'Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de preceptes'⁶. Dieser Text ist auch vielen Ausgaben des Lei-

- 1 Die Ausgabe erschien in Amsterdam und Paris mit 41 von Bernard Picart gestochenen Illustrationen unter dem Titel 'Sur l'expression generale et particuliere'.
- 2 J. Montagu, in: Ausst.-Kat. Charles Le Brun. 1619 - 1690. Peintre et dessinateur; Versailles (Château) 1963, S. 309, nennt den 1. September 1668 und eine weitere Sitzung im November desselben Jahres als Termin. Der Vortrag wurde in Anwesenheit von Colbert am 28. März 1671 wiederholt, s. Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648 - 1793), Hg. A. de Montaiglon; Paris 1875, Bd. 1, S. 358f.
- 3 Die Zeichnungen werden heute im 'Cabinet des Dessins' des Louvre aufbewahrt. Das Konvolut umfaßt immerhin 253 Nummern. Siehe J. Guiffrey und P. Marcel: Archives des Musées Nationaux et de l'Ecole du Louvre. Inventaire général du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française; Paris 1914, Bd. 8, S. 72 - 79.
- 4 Siehe ebd., S. 73.
- 5 L.-J.-M. Morel d'Arleux: Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux; Paris 1806, S. If.
- 6 Die erste, 1680 erschienene Auflage umfaßt lediglich die schematischen Übersichtstafeln.

denschaftstraktates als 'Abrégé d'une conférence de Monsieur le Brun, sur la phisionomie' beigegeben.

Wie erklärt sich nun, daß erst circa 140 Jahre nach dem Vortrag eine Publikation zustandekam, die unmittelbar geplant war, und daß andererseits fast eineinhalb Jahrhunderte nach dem Vortrag Text und Zeichnungen noch immer beziehungsweise wieder ein so großes Interesse entgegengebracht wurde? Denn abgesehen von einigen Stichen Louis Simonneaus⁷ scheinen die Arbeiten Le Bruns zu diesem Thema während des gesamten 18. Jahrhunderts nicht wahrgenommen worden zu sein, obwohl die Zeichnungen zumindest Akademie-Kreisen zugänglich gewesen sein dürften. Ein äußerer Anlaß für die Publikation - etwa daß das Originalmanuskript wiedergefunden worden wäre - lag auf jeden Fall 1806 nicht vor.

Sicherlich ist der Studie das wachsende Interesse zugute gekommen, das dem 'grand siècle' und mit ihm Le Brun im Zuge des Neoklassizismus entgegengebracht wurde, eine nähere Betrachtung des Bandes muß jedoch von der Bedeutung ihren Ausgang nehmen, die die Physiognomik besaß, insbesondere die die Physiognomik für die Kunst besaß.

Die Disziplin - bereits seit der Antike bekannt - erfuhr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung. Die Aufmerksamkeit, die sie in diesem Zeitraum auf sich lenken konnte, erklärt sich vor dem Hintergrund der Bemühungen um eine Überwindung des Descartes'schen Leib-Seele-Dualismus. Dieser hatte sich als hinderlich für die Entwicklung der Wissenschaften erwiesen. Gefordert wurde ein Menschenbild, das einer einheitlichen wissenschaftlichen, empirisch nachvollziehbaren Betrachtungsweise zugänglich war. Dazu mußten beide Bereiche des Menschen in einem ausgewogenen wechselseitigen Verhältnis stehen. Weder durfte - wie bei Descartes - die Seele den Körper bestimmen noch im materialistischen Sinne umgekehrt der Körper die Seele. Ein wichtiger Schritt zur Überwindung monokausaler Erklärungsmodelle bestand in der Einführung des neuen Begriffspaares 'l'homme physique' und 'l'homme moral'. Mit diesem sprachlichen Instrumentarium konnten Physis und Psyche leichter als interdependent begriffen werden. Kurz nach der Jahrhundertwende hatte man das Problem im Griff: "On voit déjà que l'observation de l'homme physique est intimement liée à celle de l'homme moral, et qu'il est presque impossible d'étudier le corps ou l'esprit d'une manière isolée", so faßte 1802 Louis-François Jauffret, Sekretär der 1799 gegründeten 'Société des Observateurs de l'Homme', den Diskussionsstand zusammen⁸. Die Gesellschaft hatte sich die umfassende Erforschung des Menschen im Sinne einer 'science de l'homme' zur Aufgabe gestellt.

7 Erschienen zwischen 1718 und 1727 in dem 'Livre de portraiture pour ceux qui commencent à dessiner. Inventé et dessiné par Monsieur le Brun'.

8 L.-F. Jauffret: Introduction aux Mémoires de la Société des observateurs de l'homme, Hg. G. Hervé unter dem Titel: Le premier programme de l'anthropologie, in: Revue scientifique, Jg. 47, 2 (1909), S. 523. Zu den Bemühungen um ein ganzheitliches Menschenbild siehe S. Moravia: Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung; Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1977.

Die Annahme eines kausalen Bezuges, einer wechselseitigen Abhängigkeit zwischen 'l'homme physique' und 'l'homme moral' zog die Frage nach sich, wo dieses Verhältnis zum Ausdruck kommt. Es legte den Wunsch nahe, den 'homme moral' im 'homme physique' erkennen zu wollen. Ebendies behauptete die Physiognomik leisten zu können. Sie ging davon aus, daß der Charakter eines Menschen eindeutig auf seinem Gesicht ablesbar sei, und sie machte es sich zur Aufgabe, die äußeren Merkmale einer Physiognomie auf ihre Aussagefähigkeit über das Wesen, den Charakter des jeweiligen Menschen zu untersuchen. Der Titel eines mehr oder weniger beliebig ausgewählten Werkes von Antoine-Joseph Pernety spiegelt Bemühen und Anspruch wieder: 'La connoissance de l'homme moral par celle de l'homme physique'⁹. Das Eingebundensein in die übergreifenden Bemühungen um ein neues, ganzheitliches Menschenbild und die Wissenschaftlichkeit, die sie für ihre Vorgehensweise beanspruchte, unterschieden die moderne Physiognomik von derjenigen früherer Epochen. Höhepunkt der Entwicklung war in Frankreich die von dem Mediziner Moreau de la Sarthe 1806-1809 besorgte zehnbändige Neuausgabe von Johann Caspar Lavaters 'Physiognomischen Fragmenten'¹⁰. Sie wich wesentlich von einer ersten vierbändigen Übersetzung des Werkes ins Französische ab, die etwas stockend 1781-1803 in derselben Aufmachung wie die Originalausgabe erschienen war¹¹. Für eine Disziplin, die auf ihr wissenschaftliches Erscheinungsbild bedacht war, mußten die literarischen, zuweilen sogar ins Mystische gehenden Erläuterungen und Herleitungen Lavaters störend wirken. Aufgabe einer wissenschaftlichen Untersuchung konnte es nicht mehr aufklärerisch sein, neben der "Menschenkenntnis" die "Menschenliebe" zu fördern beziehungsweise "à faire connoître l'homme et à le faire aimer", wie es der Schweizer Theologe bereits im Titel formuliert hatte. So fand Moreau nicht nur einen neuen Titel - 'L'art de connaître les hommes par la physiognomie' -, sondern er systematisierte zudem die Ausführungen Lavaters und ergänzte sie durch eigene physiognomische Untersuchungen und durch Texte anderer Autoren sowie durch Erläuterungen zur Anatomie und Physiologie des Gesichtes. Moreau benutzte das ungeheuer populäre Werk Lavaters als Ausgangspunkt, um daraus ein Standardwerk für die Wissenschaft Physiognomik zu machen, das alle relevanten Äußerungen und Ergebnisse vereinigt.

Die Disziplin war indes nicht unumstritten. Ihr wurde während des gesamten Zeitraumes mit einer großen Skepsis begegnet. Es wurde zum Beispiel auf Fehlurteile

9 2 Bde.; Berlin 1776/77.

10 G. Lavater: *L'art de connaître les hommes par la physiognomie. Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physiognomie; d'une histoire anatomique et physiologique de la face avec des figures coloriées; et d'un très-grand nombre d'articles nouveaux sur les caractères des passions, des tempéramens et des maladies; par M. Moreau (de la Sarthe)*, 10 Bde.; Paris 1806 - 1809. Zu der Lavater-Rezeption in Frankreich siehe F. Baldensperger: *Les théories de Lavater dans la littérature française*, in: ders.: *Etudes d'histoire littéraire, deuxième série*; Paris 1910, besonders S. 51 - 70.

11 J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde.; Leipzig/Winterthur 1775 - 1778. Die erste Übersetzung erschien unter dem Titel: *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, 4 Bde.; La Haye 1781 - 1803.

verwiesen und auf die Frage, ob nicht mit der Möglichkeit einer zufälligen, durch Außeninflüsse (etwa durch einen Unfall) hervorgerufenen Veränderung ein zweifelsfreies Urteil über eine Physiognomie fragwürdig erscheine. So wurde der Erkenntniswert und damit auch die Wissenschaftlichkeit einer Disziplin angezweifelt, die nicht in der Lage sei, eindeutige und uneingeschränkt gültige Aussagen hervorzubringen. Zum anderen befürchtete man, daß, selbst wenn die Ergebnisse fundiert sein sollten, eine solche Disziplin für das Gemeinschaftsleben eher von Schaden sei. Der bereits zitierte Jauffret war hin- und hergerissen zwischen den Möglichkeiten und den Gefahren der Disziplin, kam aber letztlich doch zu einem ablehnenden Urteil:

“La Société [des observateurs de l’homme] a ici deux écueils à éviter: ou ce pyrrhonisme absolu, qui ne voit sur les diverses physionomies que des caractères insignifiants; ou cette confiance excessive, qui prétend en expliquer le sens et y lire aussitôt toute la destinée d’un homme. Il est sans doute avantageux pour la tranquillité publique et pour le bonheur des particuliers, que la physiognomie ne soit encore qu’une science conjecturale; que le visage humain soit une espèce de masque aux yeux de ceux qui le regardent.”¹²

Diderot hatte ganz ähnlich bereits vierzig Jahre zuvor in der *Encyclopédie* zu bedenken gegeben:

“Il y a tant de traits mêlés sur le visage et le maintien des hommes, que cela peut souvent confondre; sans parler des accidens qui défigurent les traits naturels, et qui empêchent que l’ame ne se manifeste ...” Und kategorisch stellte er fest: “... il ne faut jamais juger sur la physionomie.”¹³

Nun stand für die Vertreter der Physiognomik, etwa Lavater oder Moreau de la Sarthe, außer Frage, daß die Erkenntnisse ihrer Disziplin auch und gerade für die Kunst von Bedeutung seien. So verfaßte zum Beispiel der an der Pariser Kunst-Akademie Anatomie lehrende Mediziner Jean-Joseph Sue 1797 eigens ein für Künstler bestimmtes Werk über diesen Gegenstand: ‘Essai sur la physiognomie des corps vivans, considérée depuis l’homme jusqu’à la plante’¹⁴. Die Kunst war auch gerne bereit, dieses Angebot aufzugreifen, schien doch mit Hilfe der Physiognomik eine seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer dringender formulierte Forderung erfüllbar zu sein: die Entwicklung einer moralisch vorbildlichen Handlung aus dem individuellen Charakter des Handelnden. Zudem wurde zunehmend auch der Versinnbildlichung der Charaktere die Möglichkeit zugestanden, den Betrachter anzusprechen, eine Aufgabe, die bis dahin im wesentlichen dem Ausdruck der Leidenschaften oblag.

Jedoch auch in der Kunst gab es Stimmen, die der Physiognomik mit den gleichen Argumenten begegneten, wie sie in der Wissenschaftsdiskussion anzutreffen waren. Einzig die Beispiele unterschieden sich. Wurden Lavater seine zum Teil gravierenden Fehlurteile entgegengehalten, so fragte man sich in der Kunst, wie Sokrates’ über

12 Jauffret (Anm. 8), S. 523.

13 *Encyclopédie*, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers; Paris 1765, Bd. 12, S. 538, Stichwort ‘Physionomie (Morale)’. De Jaucourt argumentierte in dem anschließenden Artikel ‘Physionomie (Science. imagin.)’ ganz ähnlich, ebd. Er stützte sich in seinem ablehnenden Urteil auf Buffon, der festgestellt hatte: “... comme l’ame n’a point de forme qui puisse être relative à aucune forme matérielle, on ne peut pas la juger par la figure du corps ou par la forme du visage.” G.-L. Leclerc, Comte de Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roy*; Paris 1749, Bd. 2, S. 535.

14 Im Untertitel heißt dieses in Paris erschienene Werk: *Ouvrage où l’on traite principalement de la nécessité de cette étude dans les arts d’imitations, des véritables règles de la beauté et des graces, des proportions du corps humain, de l’expression des passions, etc.*

jeden Zweifel erhabener Charakter zu vereinbaren sei mit seiner nach Überlieferung 'niederer' Physiognomie, die eher hatte an einen Trunkenbold als an einen Philosophen denken lassen. Die Meinungen trafen anlässlich einer im Jahr V (1797) im Louvre veranstalteten Ausstellung von Zeichnungen großer Meister hart aufeinander, in der auch eine Reihe der physiognomischen Studien Le Bruns zu sehen waren. Louis-Sébastien Mercier und ein "Schüler Lavaters" lieferten sich über mehrere Nummern des 'Journal de Paris' eine Auseinandersetzung über die Bedeutung und Aussagefähigkeit solcher Studien wie der Physiognomik überhaupt¹⁵. Der Epigone Lavaters versuchte, die Disziplin zu verteidigen, konnte jedoch seinen Standpunkt nur schwer gegenüber dem sprachgewandten Mercier behaupten. Der Literat hielt zwar durchaus den Charakter eines Menschen für entschlüsselbar, er glaubte jedoch nicht, daß dies mit Hilfe eines Regelkanons oder mit Hilfe eindeutig benennbarer äußerer Merkmale, etwa der Form einzelner Gesichtsteile, möglich sei. Ebensowenig wollte Mercier eine Verbindung moralischer und ästhetischer Kriterien akzeptieren. Eine schöne Figur könne durchaus Dummheit und Grausamkeit verbergen wie ein sokratischer Kopf Scharfsinn und Gutherzigkeit. Und auch wenn er in den Physiognomien einiger Revolutionäre animalische Züge feststellte¹⁶, so konnte er doch die Mensch-Tier-Vergleiche nicht billigen. Mensch und Tier unterschieden sich qua Gattung derart, daß sich eine Parallelisierung verbiete. Sie führe zu keinen stichhaltigen Erkenntnissen. Und so ironisierte Mercier das Verhalten der Ausstellungsbesucher, die nach Betrachtung der Le Brunschen Zeichnungen ihre Mitmenschen auf eventuelle Ähnlichkeiten mit Tieren hin in Augenschein nahmen und zu den Spiegeln am Ende des Saales gingen, um ihre eigenen Physiognomien zu befragen.

Eigentliches Ziel der Ausstellung war es, die italienische, flämische und französische Schule mit Spitzenbeispielen aus der Zeit vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zu präsentieren¹⁷. Bei den Exponaten handelte es sich um Einzelstudien, vielfigurige Zeichnungen, ausgearbeitete Kompositionen, gerasterte Vorlagen zu Gemälden. Auswahlkriterium war - so der Katalog - die künstlerische Qualität der Arbeiten. Die Zeichnungen Le Bruns - neben den physiognomischen Studien waren auch solche zum Ausdruck der Leidenschaften zu sehen¹⁸ - bildeten insofern eine Ausnahme. Mit

- 15 Siehe Collection Deloynes, Bd. 19, pièce 505 - 508. Mercier nahm seinen Hauptbeitrag in erweiterter Form auch auf in sein Werk 'Le nouveau Paris'; Paris 1798, Bd. 6, S. 8 - 21.
- 16 "Robespierre ressembloit ... à un chat sauvage; Marat à un oiseau de nuit; Collot-d'Herbois avoit dans son front dur et étroit quelque chose du tigre: il y a des bouches visiblement cruelles ... Et ce Danton, que le plaisir ne rendit pas humain, ce qui est la véritable marque d'un caractère féroce, quel cachet sur sa figure hideusement écrasée!". Ebd., S. 11f. Ganz ähnlich hatte auch J.-M. Plane die Protagonisten der Revolution physiognomisch untersucht; siehe J.-M. Plane: *Revolution ou l'art de connaître les hommes, sur leur physionomie. Ouvrage extrait de Lavater et de plusieurs autres excellens auteurs, avec des observations sur les traits de quelques personnages, qui ont figurés dans la Révolution Française*; Meudon 1797, Bd. 2, S. 300 - 333.
- 17 Zu der Ausstellung siehe Ausst.-Kat. L'An V. Dessins des grands maîtres; Paris (Musée du Louvre, Cabinet des dessins) 1988.
- 18 Laut Katalog waren 24 Zeichnungen zum Leidenschaftsausdruck ausgestellt und eine nicht näher bestimmte Anzahl von Zeichnungen zu Mensch-Tier-Vergleichen, für die acht Rahmen genannt werden. Geht man davon aus, daß ein Rahmen wie bei den Leidenschaftsdarstellungen sechs Blätter in sich vereinigte, so wären 48 Zeichnungen zur Physiognomik zu sehen gewesen. Siehe Ausst.-Kat. *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures*, du

ihnen wurde ein Interesse verfolgt, das von dem Grundanliegen der Ausstellung abwich. Richtete diese sich an ein breites gebildetes Publikum, so waren die Blätter Le Bruns vornehmlich für den Künstler bestimmt. Sie sollten zu seiner Instruktion, zur Orientierung bei der Arbeit dienen. Diese Sonderstellung wird noch dadurch unterstrichen, daß ihnen zusätzlich zu dem Gesamtkatalog eine eigene Publikation gewidmet war, die ebenfalls in der Ausstellung erworben werden konnte: 'Recueil de principes élémentaires de peinture, sur l'expression des passions, suivi d'un abrégé sur la physiognomie, et d'un exposé du système nommé physiognomie. Extrait des œuvres de Ch. Lebrun, Winkelmann, Mengs, Watelet, etc. A l'usage des jeunes artistes, et destiné à faciliter leurs études au Musée Central des Arts ...' Sein Autor war Bernard-Jacques Foubert, der als Mitarbeiter von Léon Dufourny, dem 'Administrateur Général du Musée Central', auch an Ausstellung und Gesamtkatalog beteiligt war. In dem 'Recueil' bilden die Bemerkungen zum Ausdruck der Leidenschaften rein quantitativ das Schwergewicht, bedingt besonders durch die zahlreichen kurzen Beschreibungen des Erscheinungsbildes der einzelnen Affekte. Der Text zur Physiognomik diskutiert vorrangig die Frage der Wissenschaftlichkeit der Disziplin und ihrer Bedeutung als Hilfsmittel für die Kunst. Foubert zitierte aus Le Bruns - im Leidenschaftstraktat abgedruckter - Zusammenfassung zur Physiognomik, lehnte sich aber (ohne dies zu benennen) in seiner allgemeinen Einschätzung weitgehend an den Artikel 'Physiognomie' an, den Pierre-Charles Lévesque für den von ihm fertiggestellten und 1792 herausgegebenen 'Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure' von Claude-Henri Watelet verfaßt hat. Es überrascht dabei, daß der Katalogautor sich relativ zurückhaltend über den Erkenntniswert der Disziplin zeigte, die die Grundlage von Le Bruns Mensch-Tier-Vergleichen bildete und die laut Titel doch dem angehenden Künstler nahegebracht werden sollte. So stellte er erst einmal eine der Physiognomik zugrundeliegende These in Frage, wenn er bemerkte, daß

"... la conformation du front, du nez, de la bouche; des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts; des cheveux droits, légèrement frisés ou crépés, ne décident point du caractère des hommes, ni d'un rapport moral entre l'homme et l'animal qui se ressemblent ..."¹⁹.

Einzig den "parties flexibles du visage" wollte er einen gewissen Aussagewert über den Charakter eines Menschen zugestehen, nicht jedoch den "parties immobiles"²⁰. Lévesque ging noch weiter, wenn er dem zitierten Gedanken die Bemerkung vorschickte: "La physiognomie est une science fausse." Und er fügte hinzu, "qu'il est dangereux de croire à cette science, parce qu'il l'est de former sur les hommes des jugemens iniques"²¹. Anders als Mercier schätzte Lévesque jedoch trotz seiner Skepsis über den Erkenntniswert der Physiognomik deren Ergebnisse als wichtig für die Kunst ein. So unterschied er angesichts der Mensch-Tier-Vergleiche von Aristoteles und della Porta zwischen zwei Wahrheiten, einer wissenschaftlichen und einer künstlerischen: "Ce n'est point une vérité physique, mais ce peut en être une pour

Musée Central des Arts. Exposés pour la première fois dans la Galerie d'Apollon; Paris An V (1797), S. 84, Nr. 351 - 354 (zum Leidenschaftsausdruck) und Nr. 355 - 362 (zur Physiognomik).

19 B.-J. Foubert: Recueil de principes élémentaires de peinture, sur l'expression des passions, suivi d'un abrégé sur la physiognomie, et d'un exposé du système nommé physiognomie; Paris An V (1797), S. 39.

20 Ebd., S. 40.

21 C.-H. Watelet/P.-C. Lévesque: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure; Paris 1792, Bd. 5, S. 20, Stichwort 'Physiognomie'.

l'artiste, et je ne crois pas qu'il doive la négliger."²² Die Ungereimtheit wird nicht aus der Welt geräumt: Wohlwissend, daß die Physiognomik keine Wahrheiten im eigentlichen Sinne hervorbringen könne (und damit auch keine Wissenschaft sei), empfahl L'évesque den Künstlern die Ergebnisse dieser "falschen" Disziplin:

"Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont porté sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'ils soient appuyés sur un assez grand nombre d'observations."²³

Und auch hier folgte ihm der Katalogautor Foubert, wenn er an seine ablehnenden Äußerungen zur Physiognomik die Überlegung anschloß,

"...que le peintre doit étudier les caractères qui constituent les physionomies regardées comme basses, nobles, hautaines, fines, spirituelles, etc. Ces caractères, au moral, peuvent être trompeurs, mais ils sont vrais pour le peintre."²⁴

Der Widerspruch ist nicht zu übersehen: Begründeten die Anhänger der Physiognomik die Bedeutung der Disziplin wesentlich damit, daß deren Erkenntnisse wissenschaftlich fundiert seien und die Kunst sie deshalb zu berücksichtigen habe, so sollten die Ergebnisse nun für die Kunst herangezogen werden, obwohl sie als falsch und unwissenschaftlich eingeschätzt wurden:

"Un homme peut avoir les yeux couverts, et une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise."²⁵

Offensichtlich war das Angebot der Physiognomik so reizvoll und wurde die Notwendigkeit, den Charakter einer Person in eine Darstellung einzubringen, als so groß eingeschätzt, daß man ungeachtet der Einwände ihre Ergebnisse für sich nutzbar machen wollte. Der Schritt war von ungeheurer Tragweite: Mit der Entscheidung, wissenschaftlich nicht haltbare, ja sogar bei der bloßen Beobachtung sich als falsch erweisende Urteile aufzunehmen, gab die Kunst den Anspruch auf, Wirklichkeit wiederzugeben. An Stelle dessen trat ein mehr oder weniger abstraktes Zeichensystem, oder - wie es L'évesque und Foubert formulierten - eine eigene, eine künstlerische Wirklichkeit. Die Zeichensprache beruhte zwar auf Beobachtung, war aber eigentlich eine vereinbarte, sie war möglicherweise im Rezeptionsverhalten begründet, nicht aber wissenschaftlich fundiert. Die Darstellung einer Physiognomie gab somit nicht einen Charakter wieder, sondern sie war vielmehr ein Zeichen für einen bestimmten Charakter²⁶.

Mit diesem Schritt ist letztlich das Eingeständnis verbunden, daß die Kunst die sich ihr stellenden Aufgaben mit den traditionellen Mitteln, das heißt mit der Wirklichkeit entlehnten, wissenschaftlich hergeleiteten Mitteln, nicht zu leisten imstande war. Durch den Verzicht auf den Anspruch, Wirklichkeit wiederzugeben, war es nun aber möglich, guten Gewissens eine moralisch integrale Person mit harmoni-

22 Ebd., S. 23.

23 Ebd., S. 25.

24 Foubert (Anm. 19), S. 39.

25 Watelet/L'évesque (Anm. 21), S. 21.

26 Ganz ähnlich argumentierte auch der Architekt Jean-Jacques Lequeu in seiner 'Nouvelle méthode appliquée aux principes élémentaires de dessin, tendant à perfectionner graphiquement le tracé de la tête de l'homme au moyen de diverses figures géométriques', Ms, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris, S. 28. Der Frontispiz zu der Abhandlung ist 1792 datiert, entsprechend dürfte die Schrift entstanden sein, auch wenn der Autor im Vorwort behauptet, seine Theorie 1778/79 entwickelt zu haben, ebd., o. S.

schen Gesichtszügen zu versehen, obwohl sie das Äußere eines Schlägers gehabt hat, oder umgekehrt einer niederträchtigen Person eine entsprechende Physiognomie zu verleihen, obwohl ihr wirkliches Antlitz einen solchen Charakter nicht vermuten ließ. Die Kunst verlor damit an Realitätswert, dafür steigerte sich jedoch ihr Ausdruckswert.

Es gilt noch eine andere Frage zu klären, die auf den ersten Blick nebensächlich erscheinen mag: Wie fügen sich die Studien Le Bruns - sowohl zur Physiognomik wie auch zur Leidenschaftsdarstellung - in das Gesamtkonzept der Ausstellung des Jahres V? Stand bei den Initiatoren ein kulturpolitisches Anliegen im Vordergrund, so verfolgten die Ausstellungsmacher - und hierin liegt ein weiteres Novum des Projektes - ein ausgeprägt kunsthistorisches Interesse. Wie im Vorwort zum Katalog bemerkt, ist die Ausstellung das Ergebnis einer ersten Sichtung und kunsthistorischen Aufarbeitung des ungeheuren Sammlungsbestandes. Die Hängung erfolgte nach Schulen und darin chronologisch, soweit dies ausstellungstechnisch möglich war; der Katalog führt, ebenfalls nach Schulen geschieden, die Künstler alphabetisch auf. Die Künstler sind zudem durch Geburts- und Sterbedaten sowie -orte historisch und geographisch genauer beschrieben. Zu einzelnen Blättern finden sich zuweilen bibliographische Angaben, Zuschreibungsfragen, Provenienzen, Themenbeschreibungen, Verweise auf mit ihnen in Zusammenhang stehende Zyklen, Gobelins, Freskos etc.²⁷ So war die Ausstellung nicht nur die erste Zeichnungsausstellung überhaupt, die einem breiten Publikum die bisher meist im königlichen Besitz verschlossenen Schätze zugänglich machte; sondern sie bemühte sich zudem, mit qualitativ hochstehenden Werken einen Überblick über das Medium Zeichenkunst und deren Geschichte zu geben. Die Kunstwerke wurden als historische verstanden, und ihre Bedeutung erklärt sich zumindest zu einem Teil aus ihrer Historizität. Aus diesem Konzept fallen die hier interessierenden Blätter Le Bruns deutlich heraus, formal, aber auch in der ihnen zugewiesenen Bedeutung. Denn sie sind nicht auf Grund kunsthistorischer Kriterien ausgewählt worden und nicht vorrangig für ein breites Publikum bestimmt, sondern sollten - wie der Zusatzkatalog deutlich formuliert - den zeitgenössischen Künstlern als Vorlagematerial dienen. An keiner Stelle werden sie als historische Objekte eingeschätzt, und Merciers zitierte Kritik zeigt, daß die Blätter von den Ausstellungsbesuchern wie auch von ihm selbst als zeitlose, noch 1797 Gültigkeit beanspruchende Äußerungen angesehen wurden, unabhängig von der Frage, ob der mit ihnen verbundene wissenschaftliche Anspruch akzeptiert wurde oder nicht. So blieben diese Zeichnungen aus dem kunsthistorischen Gesamtprojekt seltsam ausgespart - ein Zustand, dem letztlich auch der Zusatzkatalog Rechnung trug -, ja, sie mußten aus einer historischen Betrachtung ausgeklammert bleiben, um dem Künstler als Vorlage, zur Orientierung dienen zu können. Denn ein einmal als historisch erkanntes Kunstwerk konnte - wie es scheint - für die aktuelle Kunst nicht mehr verbindlich sein, da die Lösung ja eine bereits vergangene war.

Zudem war es offensichtlich nicht möglich, das aktuelle Problem der Wissenschaftlichkeit der Physiognomik an Hand von Beispielen zu diskutieren, denen man

27 Siehe Ausst.-Kat. 'Notice des dessins originaux' (Anm. 18) und Ausst.-Kat. L'An V (Anm. 17), besonders S.13 - 15.

vor allem ein historisches Interesse entgegenbrachte. Selbst wenn man der Physiognomik die Wissenschaftlichkeit absprach, so entzog sich doch allein die Frage nach deren Erkenntniswert einer historischen Betrachtungsweise. Entsprechend mußte das Anschauungsmaterial als "zeitlos" erachtet werden. Dieser Widerspruch zwischen dem Gesamtkonzept der Ausstellung und dem Teilaspekt der Physiognomie- und Leidenschaftsstudien war den Ausstellungsmachern bewußt, er war gewollt. Es war geradezu Sinn des Zusatzkataloges, diese Arbeiten Le Bruns für die skizzierte Aufgabe von einer vorrangig historischen Betrachtungsweise freizuhalten.

Eine unmittelbare Folge der Ausstellung war die Publikation von 1806, von der unsere Überlegungen ihren Ausgang genommen haben. Die Veröffentlichung des aufwendigen, großformatigen Bandes, mit dem zum ersten Mal eine Rekonstruktion der Le Brunschen Theorie in Zusammenhang mit einer Auswahl der Illustrationen versucht wurde, ging von derselben Institution aus wie auch die Ausstellung im Jahre 1797 mit ihren Katalogen. Es war dies die Verwaltung des 'Musée Central des Arts' beziehungsweise nun 1806 des 'Musée Napoléon'. Autor des Textes war Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, seit 1797 'Garde des Dessins et des Planches Gravées' und seit 1802 'Conservateur des Dessins et Estampes', produziert wurde das Ganze in der 'Calcographie' des Museums. Damit war die Publikation ein quasi offizielles Projekt.

Der Band umfaßt eine kurze Einführung, die vor allem der Frage nach dem Verbleib des verschollenen Originalmanuskriptes nachgeht, den Hauptteil, in dem Morel d'Arleux (hauptsächlich auf Grundlage von Nivelons Angaben) eine Rekonstruktion von Le Bruns Theorie versuchte, und einen Auszug der die Physiognomik betreffenden Passagen aus Testelins 'Conférence' 'Sur l'expression générale et particulière'.

Morel schickte seinem Rekonstruktionsversuch einige klärende Bemerkungen voraus, die letztlich mehr über ihn selbst und seine Ansichten als über diejenigen von Le Brun aussagen. Danach soll es Le Brun nicht darum gegangen sein, mit seinen physiognomischen Mensch-Tier-Vergleichen irgendwelche Analogien im Wesen der entsprechenden Menschen und Tiere zu behaupten. An einer Nutzbarmachung der Physiognomik sei der Künstler - glaubt man den Formulierungen - nicht interessiert gewesen, wie auch insgesamt Morel d'Arleux-Le Brun dieser Disziplin nicht sonderlich aufgeschlossen gegenüberzustehen schien. Ein mögliches Zusammengehen wissenschaftlicher oder auch nur pseudowissenschaftlicher Gesichtspunkte mit künstlerischen, wie es 1797 von dem Autor des 'Recueil' Foubert noch in Erwägung gezogen worden war, schied für Morel d'Arleux aus. Le Brun habe vielmehr bei seinen physiognomischen Studien ausschließlich die Kunst und deren Anliegen vor Augen gehabt: "Son dessein ... ne tendait qu'à l'avancement des arts."²⁸

Le Brun suchte nach Ansicht von Morel d'Arleux in der Antike nach Darstellungstypen, in denen eine Beziehung zwischen den Gesichtszügen und dem Charakter der Personen zum Tragen kommt. So habe er in der Figur des Antonius (Marc Aurel) einen Typus gefunden, "propre à représenter les amis de la vertu et de l'humanité", und in derjenigen des Nero "les signes qui décèlent un méchant homme"²⁹ (Abb.20). Um die Berechtigung einer solchen Typenbildung zu untermau-

28 Morel d'Arleux (Anm. 5), S. V.

29 Ebd., S. VI.

ern und die dabei relevanten Kriterien aufzuzeigen, machte Morel d'Arleux einen langen, erhellenden Exkurs über die Frage, wie die Griechen ein festes Darstellungsschema für ihre Götter entwickelt haben. Wenn die Tugend den Menschen der Göttlichkeit annähert - so die Überlegung -, kann damit, quasi im Gegenzuge, Göttlichkeit als höchstes, aus dem Menschen herausdestilliertes Ideal begriffen werden. So sei es wahrscheinlich, daß die Griechen das Bild ihrer Gottheiten aus ihrem eigenen Bild hergeleitet haben, derart daß "la beauté seule fournit les traits qui convenaient aux dieux"³⁰. Es gibt also eine unmittelbare Korrespondenz zwischen einem ästhetischen und einem moralischen Ideal. Diese Überlegungen haben eine Parallele, wenn nicht sogar ihren Ursprung in Winckelmanns 'Geschichte der Kunst des Alterthums' (1764), die kurz nach Erscheinen auch in einer französischen Übertragung zugänglich war³¹. Dort heißt es:

"Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden ..."³²

Und so erläuterte Morel d'Arleux in Anlehnung an Winckelmanns Schrift die Vorgehensweise, wie die Griechen ihre Götter dargestellt haben³³, um daraus Regeln für die Wiedergabe von Menschen herleiten zu können.

Ergebnis der Bemühungen der Griechen war nach seiner Meinung ein abgestuftes System, in dem jedem Gott ein seiner Macht und seinen Fähigkeiten gemäßes, verbindlicher Darstellungstypus zugewiesen wurde (Abb.21). Es überrascht nicht weiter, daß dabei von der Wirklichkeit abgehoben wird, denn eine menschliche Schönheit genüge nicht zur Versinnbildlichung göttlicher Eigenschaften:

"Peu satisfaite de la simple imitation de la beauté humaine, trop frequemment altérée dans quelques-unes de ses parties, les Grecs voulurent s'élever au-dessus de la nature, et concurent une beauté idéale telle qu'elle pourrait physiquement exister, mais qui ne fut jamais enfantée que par une imagination ardente et sensible."³⁴

Zur besseren Charakterisierung - so fuhr Morel d'Arleux fort - wurden Vergleiche aus dem Tierreich herangezogen: So erhielt der König der Götter Züge vom König der Tiere (Abb.22) und weist das Aussehen des Herkules Parallelen mit demjenigen eines kraftvollen und unbezwingbaren jungen Stieres auf. Der Rückgriff auf tierische Physiognomien diene jedoch nicht nur zur Charakterisierung der Götter, sondern auch zu ihrer besseren Unterscheidung.

Aus dieser an der Antike beobachteten Vorgehensweise entwickelte Le Brun nach Morel d'Arleux seine Vorstellungen, wie Typen für bestimmte Charaktere herzuleiten seien, etwa in den bereits erwähnten Figuren des Antonius (Marc Aurel)

30 Ebd.

31 Im 'Journal Encyclopédique' erschien in den Nummern vom 1. und 15. Oktober, 1. und 15. November und vom 1. Dezember 1764 eine umfangreiche Besprechung, die über weite Strecken den Text Winckelmanns referierte. 1766 wurde in Paris eine erste, wenn auch schlechte, vollständige Übersetzung veröffentlicht.

32 J.J. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, in: ders.: Kunsttheoretische Schriften; Baden-Baden/Strasbourg 1966 (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 343), Bd. 5, S. 149.

33 Vgl. ebd., S.148 - 166.

34 Morel d'Arleux (Anm. 5), S. VI.

und des Nero. Die typisierten Götterdarstellungen wurden damit auch für profane Themen nutzbar gemacht, wurden auf Menschen übertragen, denen man ähnliche Charaktereigenschaften zuweisen mochte. So hätten zum Beispiel bei der Wiedergabe des Antonius-Kopfes auch Formen Eingang gefunden, mit denen die griechischen Künstler Jupiter auszuzeichnen pflegten:

„... un ovale de proportion agréable, une division symétrique semblable à celle que les artistes grecs ont donnée à Jupiter, des yeux séparés par une distance convenable et placés sur une ligne horizontale, des paupières pleines et couronnées de sourcils épais, un front large et élevé, un nez droit et légèrement aquilin.”

Auf diese Darstellung sollte der zeitgenössische Künstler wiederum zurückgreifen, wenn er “un homme d’une vertu éminente, et même un dieu”³⁵ zeigen wolle.

Und es sind genau die beschriebenen Formen, die in die offizielle Napoleon-Ikonographie Eingang fanden, welche seit dem Konsulat ein zunehmend festes, von der Wirklichkeit weitgehend unabhängiges, sogar zum Teil abweichendes Bild des Herrschers etablierte. Die Entwicklung eines solchen Typus war Gegenstand staatlicher Kulturpolitik, zu deren Aktivitäten ebenfalls die Ausstellung von 1797 und die Publikation von 1806 gehörten. Die Institution, der in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zukam, war die Münze. Sie unterstand, wie das Museum und die ‘Calcographie’, dem ‘Directeur Général des Musées et de la Monnaie des Médailles’. Diese Position hatte seit 1804 Dominique Vivant Denon inne, der auch die Publikation von Morel d’Arleux mit einem Vorwort einleitete. Die Gegenüberstellung des Profils des Antonius (Abb.20 oben) und einer anlässlich der Kaiserkrönung entstandenen Medaille mit dem Porträt Napoleons von André Galle (1804, Abb.23) zeigt, daß Morels Ratschlag an die zeitgenössischen Künstler zur Wiedergabe eines tugendhaften Menschen beherzigt worden ist, auch wenn es sich hier nicht um eine unmittelbare Abhängigkeit gehandelt haben wird.

Ein Vergleich der zitierten Beschreibung der Physiognomie des Antonius wie auch der dazugehörigen Illustration mit Jean-Auguste-Dominique Ingres’ zeitgleichem Porträt Napoleons (1806, Abb.24) erweist ebenfalls, daß die hier diskutierten Überlegungen nicht lediglich theoretischer Natur waren, sondern durchaus ihren Niederschlag in der Kunst gefunden haben. Das für den ‘Corps Législatif’ im Palais Bourbon bestimmte offizielle Bild wurde noch im Entstehungsjahr auf dem Salon gezeigt. Dort rief es bei den Kritikern Irritationen hervor. Es wurde die Stilisierung der Figur bemängelt, die Ingres in Anlehnung an byzantinische Herrscherdarstellungen und die antike Jupiter-Ikonographie gestaltet hatte, besonders wurde die mangelnde Ähnlichkeit des Porträts hervorgehoben³⁶. Jedoch hatte der Künstler bewußt

35 Ebd., S. X.

36 Zu dem Bild und den Kritiken s. Ausst.-Kat. Ingres; Paris (Petit Palais) 1967/68, S. 32-34, Kat.-Nr. 17, und Ausst.-Kat. De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Paris (Grand Palais) 1974/75, S. 493 -495, Kat.-Nr. 104. So erkannte z.B. der vom Innenministerium um eine Stellungnahme gebetene J.-F.-L. Mérimée ein wesentliches Merkmal des Bildes, wenn er in seinem Gutachten vom 24.8.1806 hervorhob: “J’y ai remarqué des beautés de premier ordre, mais malheureusement de l’ordre de celles qui ne sont appréciées que par les artistes et je ne pense pas que ce tableau puisse avoir aucun succès à la cour ... le portrait de Mr. Ingre ne ressemble aucunement et dans un portrait la ressemblance est aux yeux du public une qualité indispensable, qui rachette bien des fautes et qu’aucune beauté ne peut compenser. C’est pourtant une belle idée d’avoir dans sa composition évité tout ce qui pouvoit rappeler les portraits de nos souverains

- ganz im Sinne von Morel d'Arleux - auf eine Wirklichkeitsnähe verzichtet, um so darüberhinausgehende Informationen einbringen zu können. Die Deutung, die der Physiognomie mit Hilfe dieses Schrittes unterlegt wurde, entspricht der Charakterisierung des Antonius, beziehungsweise Marc Aurel: Napoleon als moralisch integrierender, humaner Herrscher, der in seiner Güte der menschlichen Realität etwas entrückt zu sein scheint und bereits gottähnliche Züge besitzt. Berücksichtigt man, daß das Bild für die Gesetzgebende Versammlung bestimmt war, so scheint auch der von einem Kritiker formulierte Vorwurf nicht berechtigt zu sein, die Darstellung lasse die Kraft des Heerführers Napoleon, des Siegers von Austerlitz, vermissen. Sie war an diesem Ort nicht gefragt. Das Bild sollte hier einerseits die beanspruchte Autorität unmißverständlich klar machen, bemühte sich aber zugleich auch - kurz nach der Kaiserkrönung -, diesen Anspruch durch den Verweis auf die vermeintliche Humanität des Herrschers zu rechtfertigen. Der Rückgriff auf Le Bruns Vorlage aus dem Leidenschaftstraktat zu 'La tranquillité' (Abb. 23a) trägt zu diesem Charakterbild des Herrschers bei und unterstreicht die Zeichenhaftigkeit der Darstellung³⁷.

Zurück zur Publikation aus dem Jahre 1806. Als Grundlage des Le Brunschen Systems erscheinen darin die Mensch-Tier-Vergleiche. Mit Ausnahme von vier Abbildungen sind alle 36 Illustrationen diesem Thema gewidmet. Morel d'Arleux betonte indes, daß die Mensch-Tier-Vergleiche nicht im Sinne einer physiognomischen Disziplin verstanden werden dürften, die in dem Wesen eines Menschen auf Grund gewisser äußerer Ähnlichkeiten mit einem Tier einzelne Charaktereigenschaften sehen will, die diesem Tier zugewiesen werden. Sie sind vielmehr notwendige Hilfsmittel, um Zeichen zu entwickeln, "à l'aide desquels on pût mesurer l'étendue des facultés, distinguer l'instinct naturel à chaque espèce, et le penchant particulier à chaque individu"³⁸.

Wie Foubert 1797 wollte auch Morel d'Arleux ein Zeichensystem entwickelt wissen, das dem Künstler die Möglichkeit gibt, den Charakter seiner Protagonisten einzubringen. Beide sahen in Le Bruns Studien einen Ansatz zu einem solchen System. Damit erschöpfen sich aber auch bereits die Gemeinsamkeiten. Denn Foubert - und mit ihm Lévesque - wollte die Zeichen wissenschaftlich beziehungsweise pseudowissenschaftlich herleiten: So falsch die Physiognomie als Wissenschaft auch sein mochte, es bestand doch in seinen Augen die Möglichkeit, sie für die Kunst nutzbringend einzubinden. Für Morel d'Arleux verschloß sich dieser Weg.

modernes mais cette idée a été portée trop loin." Als vermeintliches Vorbild sah Mérimée dabei die Darstellungen Karls d.Gr. Abschließend empfahl er, das Bild zurückzuweisen. Mérimée war also durchaus sensibel für die Eigenheiten des Bildes, wollte jedoch Ingres' Lösung nicht akzeptieren. Das Schreiben Mérimées ist, hg. von H. Bessis, wiedergegeben in: Archives de l'art français, Nouv.pér., Bd. 24 (1969), S. 89f., die zit. Passage ebd., S. 90.

37 Zu der Zeichenhaftigkeit des Bildes s. auch M.P. Driskel: Icon and Narrative in the Art of Ingres, in: Arts Magazine 56, no. 4 (1981), S. 100-102, und U. Fleckner: Napoleon als thronender Jupiter. Eine ikonographische Rechtfertigung kaiserlicher Herrschaft, in: Idea, 8 (1989), S. 121-134. Die Ausführungen der beiden Autoren konzentrieren sich auf die Kompositionsform und auf mögliche ikonographische Vorlagen und deren Bedeutung für die Interpretation des Porträts. Die hier interessierende Frage der Wirklichkeitsnähe der Darstellung, insbesondere bei der Darstellung der Physiognomie, ist nicht Gegenstand ihrer Untersuchung.

38 Morel d'Arleux (Anm.5), S. XI.

Zwar stand auch er der Disziplin und ihrem Erkenntniswert skeptisch gegenüber; dies war jedoch nicht der eigentliche Grund für seine ablehnende Haltung. Ihn interessierte die Frage der Wissenschaftlichkeit der Physiognomik nur am Rande. Er wollte vielmehr die Kunst freihalten von Außeneinflüssen. Das von ihm angestrebte Zeichensystem schloß jegliche wissenschaftliche Allusion aus, es war ästhetisch begründet. Damit entwickelte die Kunst eine eigene Sprache, die sich nicht nur gegenüber wissenschaftlichen Einflüssen verschloß, sondern auch einer Befragung durch wissenschaftliche Kriterien. Ein Kunstwerk - zumindest ein nach diesen Kriterien entstandenes Kunstwerk - wollte ästhetisch gelesen werden, nicht wissenschaftlich beziehungsweise pseudowissenschaftlich. Die Physiognomik, oder allgemeiner, die Wissenschaften hatten in diesem System keinen Platz mehr.

Mit dem Schritt der Entwicklung einer künstlichen Zeichensprache hielt sich die Kunst zugleich die Möglichkeit offen, eine moralische Disziplin zu sein. Dieser Weg hätte sich bei einer Konzentration auf die Frage der Wissenschaftlichkeit der Ergebnisse der Physiognomik zunehmend verschlossen. Wie der bei Lavater unübersehbar moralische Zug ausgespart werden mußte, um die Wissenschaftlichkeit der Physiognomik zu gewährleisten, so war es umgekehrt notwendig, in der Kunst den wissenschaftlichen Aspekt auszuklammern, um die moralische Dimension eines Kunstwerks zu retten.

Die Argumentation Morel d'Arleux' ist deutlich Winckelmanns 'Geschichte der Kunst des Alterthums' verpflichtet. Dies betrifft einzelne Details, wie den genauen Vergleich der Physiognomien von Jupiter und Herkules mit denjenigen eines Löwen und eines jungen Stieres, die Morel bis in einzelne Formulierungen übernahm - eine Passage, die im übrigen ebenfalls von Lévesque und Foubert zitiert worden ist; dies betrifft aber auch den Grundtenor. Das Konzept Morel d'Arleux' fügt sich bruchlos in die idealistischen Vorstellungen Winckelmanns, daß das ästhetisch Schöne mit dem moralisch Guten einhergehe. Hier wurde die Physiognomik auf ihre ästhetischen Wurzeln zurückgeführt, denn bis zuletzt hatte die Disziplin sich nicht davon freimachen können, ihren Überlegungen ein Raster zu unterlegen, das letztlich ästhetischer Natur war.

Diese Überlegungen und Ansätze zu einer Zeichensprache - denn von einem ausgearbeiteten System konnte noch nicht die Rede sein - fanden ihre konsequente Weiterentwicklung in dem 'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art' von David-Pierre-Giottino Humbert de Superville (1827-1832). Der Autor beschränkte sich indes nicht auf die menschliche Physiognomik. Sein System ist umfassender und bewegt sich zugleich auf einem höheren Abstraktionsniveau. Superville lebte von 1800 bis 1802 in Paris, somit gerade zu der Zeit, als die für unsere Fragestellung relevanten Überlegungen angestrengt worden sind. Auch wenn seine eigentliche intellektuelle Prägung im Rom der neunziger Jahre stattgefunden hat, so ist doch nicht auszuschließen, daß von der hier verfolgten Diskussionen wichtige Impulse auf ihn ausgingen³⁹.

39 Siehe D.-P.-G. Humbert de Superville: *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*; Leiden 1827 - 1832. Barbara Stafford hat sich in ihrer grundlegenden Untersuchung: *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*; London 1979, mit der Bedeutung der Schrift Supervilles auseinandergesetzt. Die hier verfolgte Diskussion um die Physiognomik und

Die Ausstellung von 1797 zeitigte noch eine weitere Folge. 1807 erschien im neunten Band der von Moreau de la Sarthe neu bearbeiteten Lavater-Ausgabe auch eine Auswahl der physiognomischen Studien Le Bruns⁴⁰. In der Originalausgabe waren sie nicht anzutreffen, Lavater hatte sie offensichtlich nicht gekannt. Jedoch ersetzten bereits in der französischen Übersetzung Illustrationen nach Simonneau Le Brun-Drucken die Mensch-Tier-Vergleiche der deutschen Edition, die Giovanni Battista della Porta's 'De humana physiognomia' (zuerst 1586) entnommen waren⁴¹. In Ermangelung des Le Brun-Textes unterlegte Moreau die Illustrationen mit Auszügen aus della Porta's Schrift, die seit 1655 und 1660 auch in französischen Ausgaben vorlag⁴². Für den Mediziner Moreau besaßen die Zeichnungen Le Bruns durchaus einen ernstzunehmenden wissenschaftlichen Wert. Es erstaunt, daß Moreau neben der Testelinschen Zusammenfassung auch den gesamten Text von Morel d'Arleux abdruckte. Die schlechte Quellenlage ließ ihn wohl auf diesen Rekonstruktionsversuch zurückgreifen. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den darin angestellten Überlegungen findet jedoch nicht statt.

Es ergibt sich damit die überraschende Situation, daß dasselbe Material, dieselben Zeichnungen beziehungsweise Reproduktionen zur gleichen Zeit völlig unterschiedlich gelesen werden konnten. Sie konnten abweichenden Argumentationen dienen, Argumentationen, die einander sogar ausschlossen. Es war also möglich, dasselbe Bild zugleich als ein rein ästhetischen Normen genügendes Zeichen zu verstehen wie auch als Ergebnis wissenschaftlicher Fragestellungen, als wissenschaftlichen Ansprüchen genügendes Anschauungsmaterial, ohne daß dabei aber die eine Deutungsmöglichkeit in die andere einginge. Beide blieben streng getrennt. Die unterschiedlichen Lesarten schlugen sich noch nicht einmal in der Gestaltung der Stiche nieder. Denn legt man die Le Brun-Ausgabe von 1806 neben Moreaus Band aus dem folgenden Jahr und zieht noch die Originalzeichnungen hinzu, die Foubert 1797 vor Augen gehabt hatte, so lassen sich keine Unterschiede erkennen, die solch voneinander abweichende Lesarten nahelegen, rechtfertigen würden. Und 1807 dienten in der Lavater-Ausgabe dieselben Abbildungen zur Illustration der einen wie auch der anderen Deutung. Diese Beobachtung beschreibt die Situation, daß sich die Disziplinen noch mit demselben Material beschäftigten, jedoch bereits getrennte Wege beschritten.

die damit verbundene Fragestellung streift Stafford jedoch nur am Rande, wie sie auch die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehenden Texte nicht berücksichtigt.

40 Lavater (Anm. 10); Paris 1807, Bd. 9, S. 85 - 166.

41 Sicherlich kam man damit einem Anliegen Lavaters entgegen, der trotz einer starken Kritik an della Porta's Illustrationen zu den Mensch-Tier-Vergleichen diese in den vierten Band, S. 56 - 59, seiner 'Physiognomischen Fragmente' aufgenommen hatte.

42 Es sei hier lediglich erwähnt, daß nur kurz zuvor, im Jahre 1803, der Mediziner Robert Textauszüge von della Porta in die zweite Auflage seines *Essai sur la mégalanthropogénésie* aufgenommen hatte, siehe L.-J.-M. Robert: *Nouvel essai sur la mégalanthropogénésie*, ou l'art de faire des enfants d'esprits... Suivi des traits physiognomoniques propres à les faire reconnoître, décrits par Aristote, Porta et Lavater, avec des notes additionnelles de l'auteur, 2 Bde.; Paris 1803. 1808 sollte schließlich in Paris eine neue Ausgabe des Werkes von della Porta erscheinen: *Le physionomiste, ou l'observateur de l'homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère, d'après les traits du visage, les formes du corps, la démarche, la voix, le rire. Avec des rapprochemens sur la ressemblance de divers individus avec certains animaux.*

Das Verhältnis Kunst - Physiognomik hat sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegend verändert. War man bis zu den achtziger Jahren im allgemeinen bereit, das Angebot der Physiognomik anzunehmen, so wurde in den neunziger Jahren deutlich, daß ein solches System, das von der Kunst ein wissenschaftliches Vorgehen verlangte, diese mehr und mehr einengte. Zudem geriet die Physiognomik in der Wissenschaftsdiskussion in Legitimationsdruck. Hatte der von den Anhängern der Physiognomik auch in Frankreich immer wieder angeführte Johann Gottfried Herder 1778 noch behaupten können:

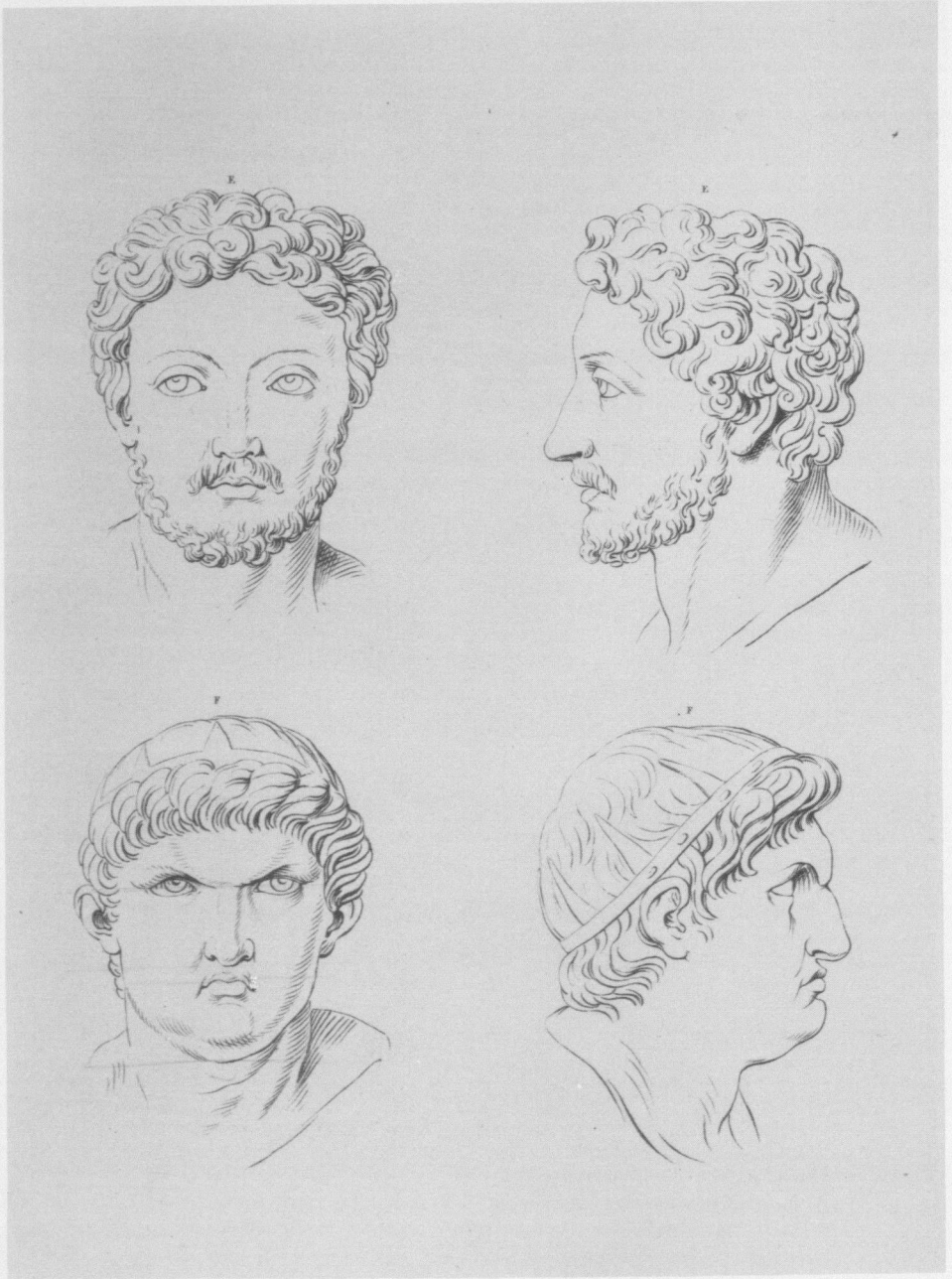
„Und dies alles sind keine Kunstregeln, keine studirte Uebereinkommnisse, es ist die natürliche Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper, die Grundbuchstaben und das Alphabet alle dessen, was Stellung, Handlung, Charakter ist und wodurch diese nur möglich werden.“⁴³

- so zeigte sich bald gerade in der von ihm abgelehnten Einschätzung ein Ausweg. Er eröffnete der Kunst ein Spektrum neuer Ausdrucksmöglichkeiten.

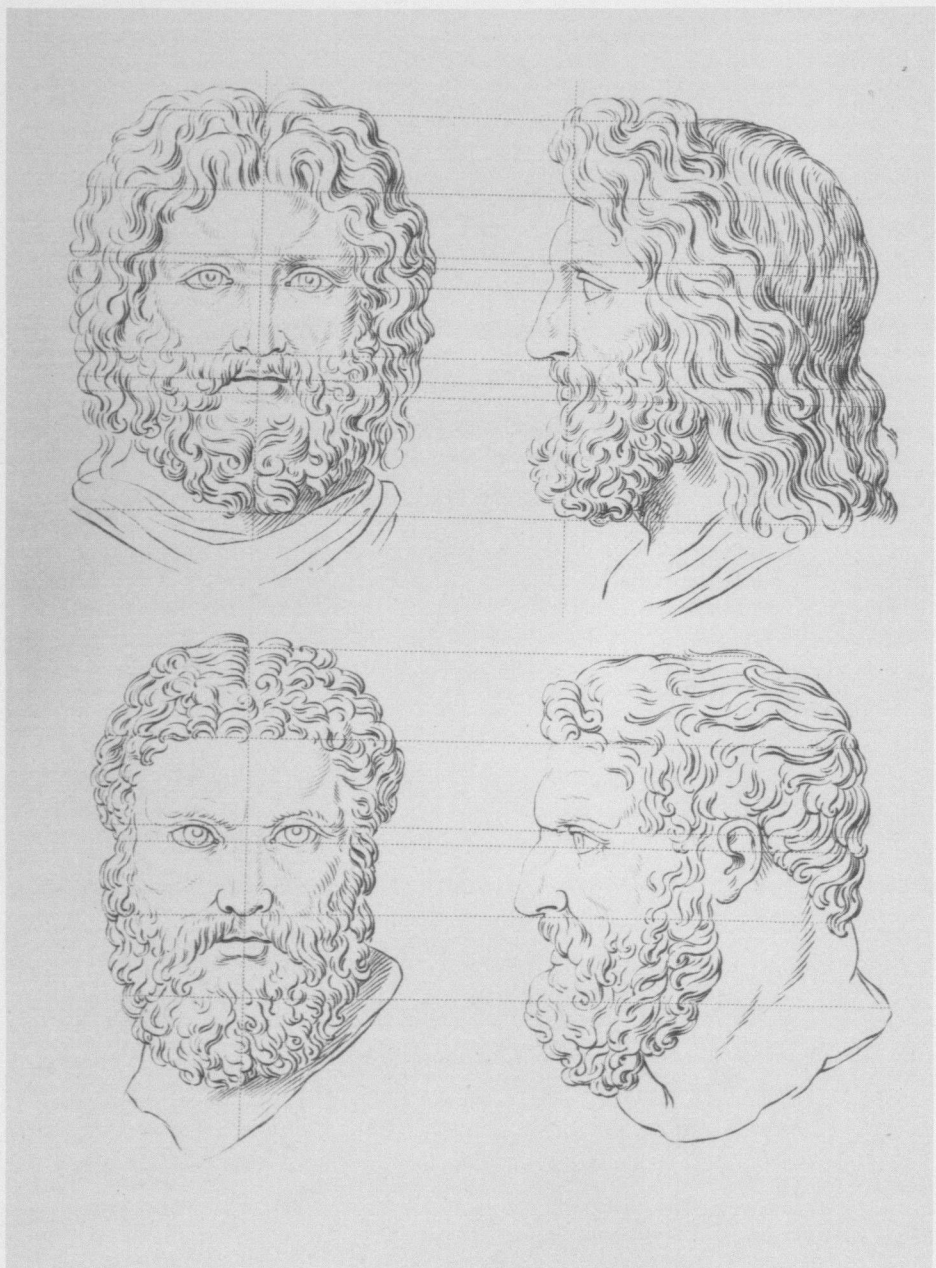
Die Publikation von 1806 markiert den wesentlichen Einschnitt in dieser Entwicklung. Hier wurde der Bruch mit der sich als Wissenschaft gebärdenden Physiognomik vollzogen, und zwar - und dies ist von großer Bedeutung - unabhängig von der Frage, ob sie und ihre Ergebnisse ernstzunehmen seien oder nicht. Letzteres war der Stand der Diskussion von 1797 gewesen. Zwar hatte man damals das Zusammenspiel, die Einheit von Kunst und Wissenschaft bereits als brüchig erkannt, wollte sie aber noch nicht aufkündigen. Was gegen die Physiognomik sprach, war ihre wissenschaftliche Fragwürdigkeit gewesen. Dieser Punkt interessierte 1806 nicht mehr. Die Kunst hatte sich nun aus einer Diskussion mit den Wissenschaften - zumindest in diesem Punkt - zurückgezogen⁴⁴. Sie hatte offensichtlich einsehen müssen, daß sie von der wissenschaftlichen Diskussion überfordert war, daß diese sie an ihren eigentlichen Zielen vorbeiführte. So entzog sie sich den wissenschaftlichen Anforderungen und setzte diesen selbstbewußt ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten entgegen. Der Versuch, ein ästhetisch begründetes Zeichensystem zu entwickeln, war somit Teil des Bemühens, sich auf die eigenen Bedürfnisse und Notwendigkeiten zu besinnen, sich des von außen aufgeladenen Ballasts zu entledigen, zugleich aber auch der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, wie die angeführten Napoleon-Bildnisse zeigen. Dieses von Morel d'Arleux in Rückgriff auf Winckelmann historisch hergeleitete System mußte sich einer Rückbesinnung auf die wie auch immer eingeschätzte wissenschaftliche Physiognomik enthalten, wollte es nicht seines ästhetischen Wertes verlustig gehen. Andererseits machte es die historische Herleitung und die ästhetische Determiniertheit dieses Systems der Wissenschaft unmöglich, ihrerseits auf die Ergebnisse der Kunst zurückzugreifen. So fand zwischen den beiden Lesarten kein Austausch statt, konnte kein Austausch mehr stattfinden. Sie waren an diesem historischen Punkt nicht mehr vereinbar.

43 J.G. Herder: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, in: ders., Sämtliche Werke, Hg. B. Suphan; Berlin 1892, Bd. 8, S. 58.

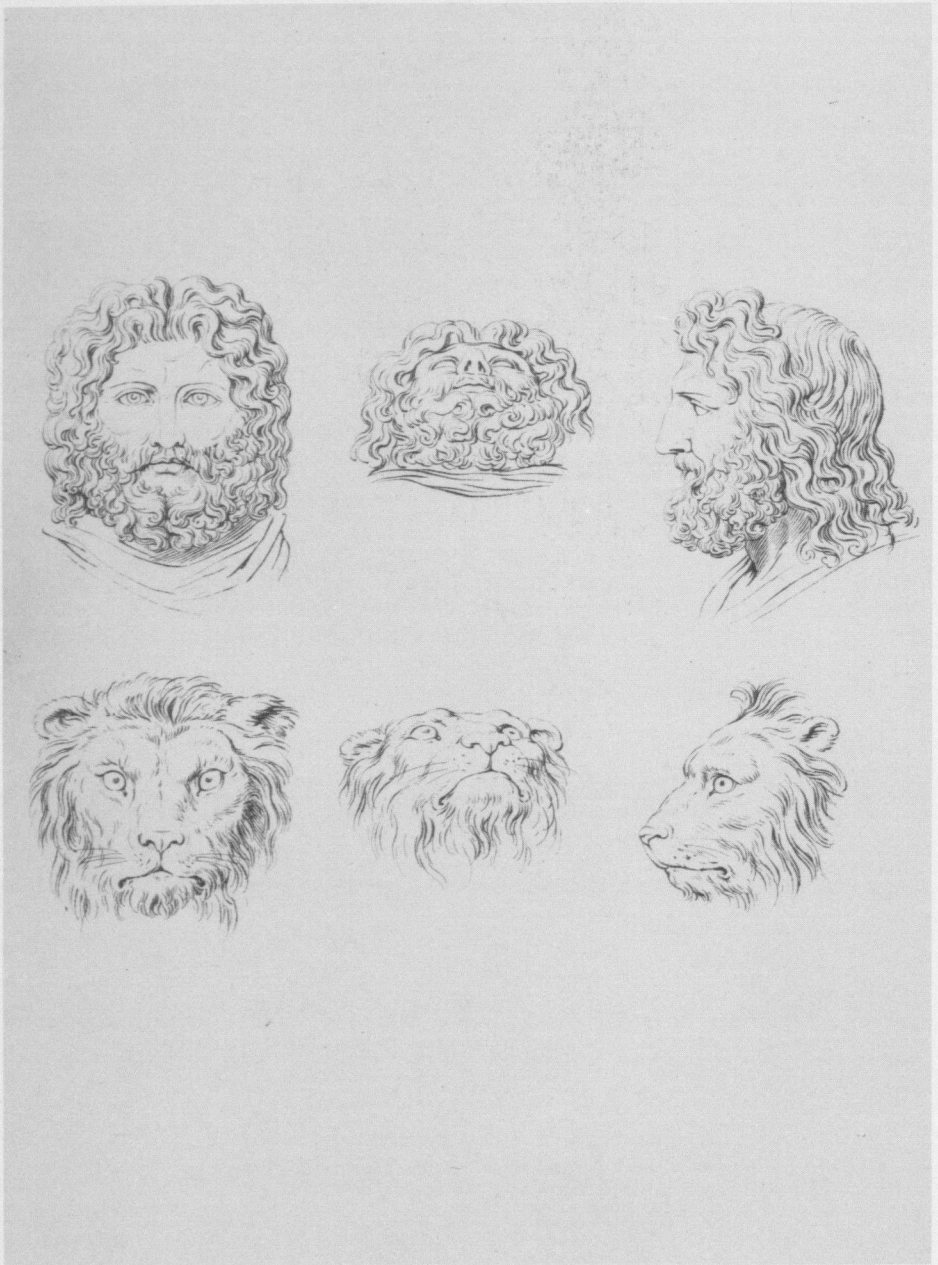
44 Dies schließt nicht aus, daß einzelne Künstler sich weiterhin intensiv mit der Fragestellung auseinandersetzten, etwa im Rahmen der 1831 gegründeten 'Société phrénologique de Paris', der zum Beispiel David d'Angers angehörte. Siehe Ausst.-Kat. Danton Jeune. Caricatures et portraits de la société romantique. Collections du Musée Carpele; Paris (Maison de Balzac) 1989, S. 50 - 59.



20) Louis-Pierre Baltard nach Charles Le Brun, Die Köpfe von Antonius und Nero, aus: Morel d'Arleux, Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, 1806



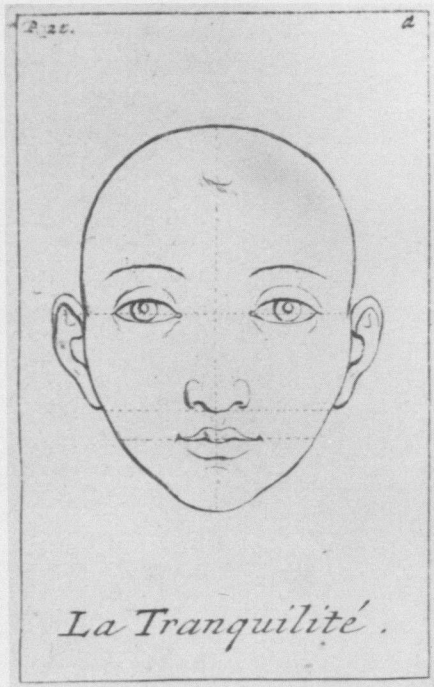
21) Louis-Pierre Baltard nach Charles Le Brun, Die Köpfe von Jupiter und Herkules, aus: Morel d'Arleux, Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, 1806



22) Louis-Pierre Baltard nach Charles Le Brun, Die Köpfe von Jupiter und einem Löwen, aus: Morel d'Arleux, Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, 1806



23) André Galle, Neapolio Imperator (Bibliothèque Nationale, Paris)



23a) Bernard Picart nach Charles Le Brun, La tranquillité, aus: Charles Le Brun, Sur l'expression generale et particuliere, Paris 1698



24) Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon I. auf dem Kaiserthron, 1806 (Paris, Musée de l'Armée)