



Lichtenberg Gesellschaft e.V.

www.lichtenberg-gesellschaft.de

Der folgende Text ist nur für den persönlichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei verfügbar. Jeder andere Gebrauch (insbesondere Nachdruck – auch auszugsweise – und Übersetzung) bedarf der Genehmigung der Herausgeber. Zugang zu dem Dokument und vollständige bibliographische Angaben unter tuprints, dem E-Publishing-Service der Technischen Universität Darmstadt: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

The following text is freely available for personal, scientific, and educational use only. Any other use – including translation and republication of the whole or part of the text – requires permission from the Lichtenberg Gesellschaft.

For access to the document and complete bibliographic information go to tuprints, E-Publishing-Service of Darmstadt Technical University: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

© 1987-2006 Lichtenberg Gesellschaft e.V.

Lichtenberg-Jahrbuch / herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg Gesellschaft.

Erscheint jährlich.

Bis Heft 11/12 (1987) unter dem Titel: Photorin.

Jahrbuch 1988 bis 2006 Druck und Herstellung: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Druck und Verlag seit Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Alte Jahrbücher können preisgünstig bei der Lichtenberg Gesellschaft bestellt werden.

Lichtenberg-Jahrbuch / published on behalf of the Lichtenberg Gesellschaft.

Appears annually.

Until no. 11/12 (1987) under the title: Photorin.

Yearbooks 1988 to 2006 printed and produced at: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Printer and publisher since Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Old yearbooks can be purchased at reduced rates directly from the Lichtenberg Gesellschaft.

Im Namen Georg Christoph Lichtenbergs (1742-1799) ist die Lichtenberg Gesellschaft ein interdisziplinäres Forum für die Begegnung von Literatur, Naturwissenschaften und Philosophie. Sie begrüßt Mitglieder aus dem In- und Ausland. Ihre Tätigkeit umfasst die Veranstaltung einer jährlichen Tagung. Mitglieder erhalten dieses Jahrbuch, ein Mitteilungsblatt und gelegentliche Sonderdrucke. Weitere Informationen und Beitrittsformular unter www.lichtenberg-gesellschaft.de

In the name of Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) the Lichtenberg Gesellschaft provides an interdisciplinary forum for encounters with and among literature, natural science, and philosophy. It welcomes international members. Its activities include an annual conference. Members receive this yearbook, a newsletter and occasionally collectible prints. For further information and a membership form see www.lichtenberg-gesellschaft.de

August Ohage

„Sehr ähnlich“
Bemerkungen zu einer Lichtenberg-Silhouette,
und vom Silhouettenmachen überhaupt

Für Eberhard Haufe

Horst Janssens geniale Konjektur einer Lichtenberg-Silhouette, die für das Plakat der Ausstellungen in Darmstadt und Göttingen eine ungesichert überlieferte Karikatur zur Qualität eines Porträts erhob, und das fast gleichzeitige Auftauchen einer zweifelsfrei authentischen Porträtsilhouette des buckligen Kritikers der Physiognomik¹ lenken zunächst den Blick auf die allgemein nicht ganz leicht überschaubare Kultur- und Kunstgeschichte einer Variante des Porträts. Die aber zu erkunden, begegnet nicht unbeträchtlichen besonderen Schwierigkeiten, sobald die Aufgabe in der näheren Bestimmung eines Einzelexemplars besteht, weil die Silhouette in ihrer Zeit das ästhetisch geringwertigste und zugleich das am meisten verbreitete, vor allem aber – in bezug auf ihre Authentizität – das anonyme Porträt ist. Da sie weder signiert noch bezeichnet wird, bleibt offen, wen sie darstellt und wer sie schuf, erst recht, ob sie als Porträt autorisiert ist oder nicht. Dieser Umstand vermehrt die durch die Form selbst streng geforderte Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Kontur. Denn als Sonderform des Profilporträts, wie es seit der Antike etwa Münzen und Medaillen, in der Frührenaissance auch das gemalte Porträt vorweisen, zeigt es sich als dessen Schwundstufe. Das Profil aber als Linie ohne auch nur die Andeutung von Binnenzeichnung erscheint als die Spur des Individuellen, die nach Identifikation verlangt und Deutungen nahelegt. „Die Silhouetten sind *Abstrakta*. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette“, notiert Lichtenberg 1776.²

Hinzu kommt eine weitere Schwierigkeit, die in einem Zeitalter inflationärer Reproduktion beliebiger Vorlagen auf Papier oder ähnlichem Material kaum noch zu verdeutlichen ist: Wer je Originalsilhouetten, in welcher Größe und Gestalt auch immer, in nennenswerter Zahl in der Hand und vor Augen hatte, wird erkannt haben, daß Charakteristik und Schärfe des Profils, sei es mit der Schere oder mit dem Messer geschnitten, sei es getuscht oder mit der Feder gezogen, in jeder Reproduktion verschwinden und den Prozeß des Sehenlernens, des Erkennens individueller Formen unter den Bedingungen der Sehgewohnheiten des 18. Jahrhunderts beeinträchtigen. Das gilt auch für Kopien nach Kopien, in Kupfer gestochene Silhouetten, wie sie zu Lavaters Zeiten verbreitet waren und

besonders in dessen „Physiognomischen Fragmenten“ (1775 bis 1778) das Fundament der physiognomischen Analyse bildeten. Ausnahmslos alle Nachdrucke und Auszüge dieses Werks aber, auch der Faksimiledruck von 1968, bieten bloß flauere Annäherungen an die Schärfe des Originaldrucks.³

Als kulturgeschichtliches Accessoire repräsentiert die Porträtsilhouette im Bewußtsein eines gebildeten Publikums in Deutschland ohne weiteres die Goethezeit. (Und ruft die beiden Namen Goethe und Lavater ins Gedächtnis – darüber später.) Wie ganz offensichtlich etwa die Inszenierungen noch des späten Brecht auf ein bildungsbürgerlich vorinformiertes Publikum abzielen, wird am Beispiel von Caspar Neher's Bühnenbild für die Uraufführung der Bearbeitung von Lenz' „Hofmeister“ augenfällig: Mit sicherem Instinkt griffen Autor und Bühnenbildner für die Gestaltung eines bürgerlichen Ambientes auf den Illustrator Chodowiecki zurück, der in Deutschland geradezu der Fotograf seiner Zeit genannt werden kann:⁴ Kostüme nicht nur, auch Räume mit Mobiliar und Details des Interieurs wie eben Silhouetten als Wandschmuck veranschaulichen, ehe ein Wort gesprochen wird, präzise als die gemeinte historische Handlungszeit die Epoche der Empfindsamkeit. Tatsächlich war die Silhouette als benutztes Porträt, das noch einen Sitz im Leben hätte, damals längst obsolet, weil der Konkurrenz der Fotografie erlegen. Wo man ihm indessen begegnete, betrat man Inszenierungen auf Ausstellungen und in Museen, die inzwischen eine gut hundertjährige Geschichte haben. Diese Museums- und Ausstellungskultur, wie sie sich im Frankfurter Goethehaus, im Goethe-Nationalmuseum in Weimar, im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar entwickelte, präsentierte regelmäßig die Porträtsilhouette im angestammten, obzwar rekonstruierten kulturgeschichtlichen Milieu (der andere Fall, daß jemand konsequent und im großen Stil Silhouetten sammelte und der Öffentlichkeit zugänglich machte wie Anton Kippenberg, gehört ebenso in diese Tradition).

Dagegen die heute noch tätigen freihändig schneidenden Silhouetteure zwischen dem Tivoli in Kopenhagen und dem Wiener Prater auf ungezählten Luna-parks irgendwo in Europa befriedigen nach Erfindung der Fotografie nur noch nostalgische Bedürfnisse, vermögen aber daran zu erinnern, daß die Vorliebe für das Schattenporträt ein europäisches Phänomen des 18. Jahrhunderts ist. Entsprechend erhalten die *Schattenbilder*, *Schattenrisse*, *Schatten*; *ombres*, *découpures*; *profiles*, *pictures cut in paper*, *shades*, *shadows* früher – seit der Jahrhundertmitte (wie in Deutschland) – oder später – erst seit dem 19. Jahrhundert (wie in England) – den Namen *Silhouetten*; *silhouette portraits*. In keiner Geschichte der Silhouette fehlt denn auch der Hinweis auf Étienne de Silhouette (1709-1767), den rigoros sparsamen Generalkontrolleur der Finanzen Ludwigs XV., dessen Name das sparsame *Portrait à la Silhouette* heute ohne spöttischen Nebensinn führt. Fest steht, daß der deutsche Sprachgebrauch der siebziger und achtziger Jahre durchaus noch *Schattenbild* und *Silhouette*, auch *découpure* nebeneinander kennt. Im übrigen: Ob nun ganzfigurig oder als Porträtkopf, ob als Weißpapierschnitt oder aus schwarzem Papier, ob frei aus der Hand geschnitten oder unter Benut-

zung des Silhouettierstuhls, ob getuscht oder gedruckt, ob als einzelnes Stück oder im Stammbuch eines Studenten oder gar in Gestalt gedruckter Silhouettierbücher – die meist verbreitete Form der Silhouette blieb das Einzelporträt.

Ein verlässlicher Überblick über die Geschichte der Silhouette ist schwer zu gewinnen, als Porträttypus spielt sie in der Kunsthistoriographie nicht mehr als eine marginale Rolle, die Volkskunde empfiehlt sich als Hilfswissenschaft für eine Literaturgeschichte, die auf Detailkenntnis angewiesen ist, schon weil die Briefkultur des 18. Jahrhunderts die Silhouette aufnimmt und in jedem Sinne befördert.⁵

Mögen nun Ursprünge des bloß umrissenen oder des ausgeschnittenen Bildes in der Gestalt von Blumen, Schriftzeichen, Tür- und Menschenfiguren in die Ur- und Frühgeschichte und bis in den Orient zurückverweisen – die Blütezeit der Porträtsilhouette in Deutschland fällt zweifellos in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und reicht bis in die späte Romantik und ins Biedermeier. Unter den frühesten Goethe-Porträts zeichnen sich Silhouetten ebenso als authentisch aus wie etwa Hölderlins Schattenprofile aus allen Phasen seines Lebens.⁶ Die Goethezeit selbst kam auf den mythischen Ursprung des Genres in Gestalt der anrührenden Geschichte von der korinthischen Töpferstochter Butades (Dibutades, Debutades) zurück, die beim Abschied des Geliebten sein Schattenprofil auf einer Wand festhielt.⁷ Noch Schinkel hat die Szene 1830 unter dem Titel „Die Erfindung der Zeichenkunst“ gemalt,⁸ nachdem das Motiv vor allem in der Graphik des in Konturen sehenden Jahrhunderts Winckelmanns verbreitet war. Um dieselbe Zeit unterrichtet Krünitzens „oekonomisch-technologische Enzyklopädie“ umfänglich über *Schatten*, *Schattenbilder*, *Schattenspiele* (mittels *laterna magica*), *Schattenriß*, fr. *Silhouette*, dessen Verfertigung mittels Storchschnabel etc.⁹ Eine Nachblüte mit Erneuerung von Schattentheater und Schattenspiel sowie Nebentrieben wie Silhouettenfilmen zeitigt die Wende zum 20. Jahrhundert bis in die Jahrzehnte nach dem Ersten Weltkrieg, als neue Sehformen neuromantische oder expressionistische Kunst und Laienkultur in neue Verbindung bringen.¹⁰ Porträtähnliche Silhouetten schuf im Geiste des DADA und der neuen Collagen etwa Hanna Höch.

Für das 18. Jahrhundert in Deutschland läßt sich kaum mit Sicherheit ausmachen, ob tatsächlich der Hof der großen Landgräfin Caroline von Hessen-Darmstadt (1721-1774) das Einfallstor für die aus Frankreich herüberkommene Mode war¹¹, sie mag auch aus England auf den Kontinent herübergewirkt haben, denn alsbald wird sie an vielen kleinen und großen Höfen kultiviert und taucht außerdem in großen Handelsstädten mit umtriebigen Geschäftsleben und begleitendem neu entstehendem Bildnisbedarf auf, dazu in Universitätsstädten. Denn dies ist der entscheidende Aspekt für das Aufkommen und die rasche Verbreitung der Porträtsilhouette: Als Typus repräsentativ für das „bürgerliche“ Zeitalter und dessen empfindsame Kultur, stellt sie allemal den Menschen als Menschen – nicht als Angehörigen eines Standes, einer Nation, eines Zeitalters – dar und befriedigt elementare Bedürfnisse der Kommunikation quer über den

Kontinent und quer durch soziale Gruppen. Dies alles, weil sie ebenso leicht und kostengünstig – und zwar von Laienhand auch gegen den Willen sowie ohne Kenntnis des Porträtierten – herzustellen wie beliebig sogar in unbegrenzter Zahl reproduzierbar ist und – ebenfalls kostengünstig – zu erwerben, zu bewahren und vor allem Briefen beizuschließen. Exemplarisch illustriert die Karriere eines kaum bekannten Silhouetteurs die Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Johann Zacharias Näther, geboren 1747, „Mechaniker, Chemiker und Silhouetteur zu Görlitz [...] Studirte unter kümmerlichen Umständen zu Leipzig Theologie und andere Wissenschaften, ward hernach Hauslehrer, und besuchte die Zeichnungsakademie. Als das Silhouettiren aufkam, befließ er sich dieser Kunst, brachte es darin zu einem sehr hohen Grad von Fertigkeit, und verdiente sich damit in Leipzig, Halle, Magdeburg, Halberstadt, Dresden, Bautzen, Zittau und Görlitz so viel Geld, daß er sich in dieser seiner Vaterstadt einen Brau- oder Bierhof kaufen und Bürger werden konnte. Die Zahl seiner Silhouetten beläuft sich auf 24 500“.¹² Auf die exakte Quantität kommt es hier nicht an, es wird vielmehr eine neue Qualität der Porträtbildnerie erkennbar. Hätte der Mann seine Fertigkeit nicht als Wandergewerbe – wie ungezählte kaum noch namentlich bekannte Miniaturmaler, Wachsbossierer, Gipsmodelleure seiner Zeit – betrieben, sondern an festem Ort wie später als Bierbrauer, so wäre seine Werkstatt vermutlich auch ironisch als „Silhouettenfabrik“ bekannt wie diejenigen in Wien¹³ oder in Hannover.¹⁴

Ein Laie also, dessen Talente als zeichnender oder malender Porträtist – sofern vorhanden – nicht erwähnt werden, produziert Massenware und bringt es darüber zu bescheidenem Wohlstand, und dies trotz der geringen Preise für die schwarzen Porträts. Ein anderer, etwas jüngerer Dilettant, der 1780 geborene Wiener Theaterdichter Ignaz Franz Castelli, erinnert sich im Alter, bereits auf die revolutionäre Entdeckung, „daß die *Sonne einer der ausgezeichnetsten und schnellsten Porträtmaler sei*“, also auf das Verfahren Joseph Nicéphore Niépces zur Verfertigung von Heliographien zurückblickend, an die Vorzeit der neuen Porträtkunst: „Es gab wohl auch in frühern Zeiten gute Maler, welche ein menschliches Antlitz ähnlich darzustellen verstanden, aber man konnte sie nicht bezahlen, daher waren in meiner Jugend meist nur Silhouetten gebräuchlich. Ich selbst habe als Student alle meine Freunde und Bekannte an der Wand auf Papier, worauf ich den Schatten des Gesichts fallen ließ, dann mittelst eines Storchenschnabels verkleinert und aus schwarzem Papier ausgeschnitten. Ich besitze diese Sammlung von einigen Hundert Porträten noch. Auch gab es damals Leute, die in die Gasthäuser gingen, sich unbemerkt in eine Ecke setzten, aus schwarzem Papier die Porträte der Gäste mit freier Hand ausschnitten und sie dann den Betreffenden für einige Groschen überreichten“.¹⁵

Der Student, der Freunde und Bekannte silhouettiert, das Gasthaus, in dem Schattenporträts entstehen, der Mechaniker, Chemiker, fortgelaufene Theologiestudent, der in seiner Werkstatt Silhouetten als Massenware produziert – dies sind Charakteristica einer neuen Situation, welche die Porträtbildnerie in den

siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts kennzeichnen und die Lichtenberg vertraut war. Sein Ausdruck „Silhouettenfabrik“ für die hannoversche Werkstatt, aus der das Konterfei des Verbrechers Guirand zu beziehen wäre, dürfte kaum auf das ihm etwa bekannte Unternehmen in Wien bereits sich beziehen, vielmehr waren gewerbsmäßig tätige Silhouetteure mit umfangreichem Porträtangebot für jedermann in manchen Städten schon eine vertraute Erscheinung. Der am 30. Juni 1775 hingerichtete berüchtigte Einbecker Mörder Rütgerodt figurierte nicht im zweiten Band von Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ (1776) sowie in anderen Sammlungen, hätte es nicht in Hannover einen Händler gegeben, der seine Silhouette vertrieb, und übrigens ähnlich wie sein Wiener Gewerbegenosse sein Geschäft mit den Porträts von Schauspielern, von Gelehrten aller Fakultäten, aber auch eines Raubmörders machte.¹⁶ Darüber in späterem Zusammenhang mehr.

Am Beispiel nun von Lichtenbergs gemaltem, für Gleims „Musentempel“ in Halberstadt durch den Kanonikus in Auftrag gegebenem (dann aber wegen des plötzlichen Todes des Malers Mathieu nicht zustande gekommenem) Porträt einerseits und den ungefähr gleichzeitigen Lichtenberg-Silhouetten¹⁷ andererseits läßt sich exemplarisch demonstrieren, wie mit dem Aufkommen der Silhouettiermode das traditionale Beziehungsgefüge der überlieferten Porträtkunst sich zu verschieben begann: Ein gemaltes oder auch gezeichnetes Porträt von der Hand eines qualifizierten Malers, Zeichners, Wachsbossierers, Medailleurs hat in der Regel einen Auftraggeber, nämlich das Modell selbst oder eine zu ihm in bestimmter Beziehung stehende Person. An diesen oder jene wird das fertiggestellte Porträt übergeben. Über das Publikum bestimmen Modell oder Auftraggeber oder beide, eine oder mehrere Kopien werden kaum ohne Wissen und Zustimmung des Porträtierten oder ihm nahestehender Personen verfertigt. Anders bei der Silhouette. Eine professionelle Qualifikation des Silhouetteurs ist nicht erforderlich, eine Porträtsitzung etwa auf dem Silhouettierstuhl erfordert nur ein Minimum an Zeit oder entfällt, bei Nachschnitten mit oder ohne Modifikationen, ob erlaubten, ob unerlaubten, hat der Silhouetteur sein Modell nie zu Gesicht bekommen. Das Produkt vollends, ob Original, ob Kopie, ist als dieses oder jenes nicht erkennbar, eine große, meist ungezählte, im Prinzip in beliebiger Anzahl herstellbarer Exemplare geht an ein anonymes Publikum. Der Silhouette eignet also eine potentielle Ubiquität, auf die der Porträtierte keinen Einfluß hat.

Solche Bedingungen und Verhältnisse – sozusagen die einer antizipierten Porträtfotografie – sind in Lichtenbergs Äußerungen an seine Briefpartner, denen er sein Schattenporträt schickt, erkennbar vorausgesetzt: „Man [hat] meine Silhouette ohne mein Vorwissen nicht sehr glücklich in Kupfer gestochen. Hier kommt ein Exemplar“ (an Schernhagen vom 18. 3. 1778); und: „Man sticht mich hier mit Gewalt in Kupfer, hier ist wieder eine Silhouette von mir, noch zur Zeit die ähnlichste. Ich habe nicht dazu gesessen sondern jemand hat die alte durch unbennerckte Beobachtung verbessert“ (an Boie vom 23. 4. 1778).¹⁸ War er in London im Januar 1775 noch dem Karikaturisten Bunbury entgangen, der „Leute mit

vier Strichen treffen“ konnte und es dabei zu einer „frappanten Ähnlichkeit“ brachte, vor dessen Feder er sich also fürchtete, während er noch selbst um geeignetes Bildmaterial für Lavaters physiognomische Studien bemüht war, so war zwei Jahre später sein Angebot an einen anonymen Kritiker (Lavaters hitzigen Parteigänger Jakob Michael Reinhold Lenz) im Streit um die „Physiognomischen Fragmente“, sein Schattenbild über seinen Verleger zur Verfügung zu stellen, so freiwillig nicht, wie es ohne Berücksichtigung des historischen Kontextes scheinen mag.¹⁹ Was es für den Betroffenen hieß, wenn sein Porträt wider seinen Willen in ganz Europa verbreitet wurde, war Lichtenberg mit Sicherheit vertraut. Denn das bekannteste Profil eines Zeitgenossen, als Büste wie als Silhouette wie im Kupferstich überall anzutreffen, nämlich dasjenige des zahnlosen Voltaire, für dessen Verbreitung vor allem der in seiner Nähe in Ferney bei Genf lebende Zeichner und Silhouetteur Jean Huber, genannt *Huber-Voltaire* (1721-1786), gesorgt hatte, dürfte auch ihm zu Gesicht gekommen sein. Huber wurde nachgesagt, daß er durch zwanzigjährige Beobachtung des Philosophen in der Lage war, hinter dem Rücken freihändig dessen Profil aus einem Blatt Papier zu reißen und seine Katze eine Scheibe Käse in Gestalt dieses Profils fressen zu lassen.²⁰

„Seidenzupfen und Silhouetten schneiden. Damen Beschäftigungen“²¹ Lichtenbergs Sudelbuch-Notizen über die Silhouette geben ausnahmslos seinen Vorbehalt gegen diese Art von Porträt zu erkennen, gleichwohl machte er selbst Gebrauch davon, und sogar beginnt die Folge der von ihm überlieferten Bildnisse mit lauter Schattenrissen.²² Auch er vermochte sich also einer Mode nicht zu entziehen, die schon Zeitgenossen regelmäßig mit dem *Werther*-Dichter und mit dessen Freund Lavater in Verbindung brachten. Im Hölty-Kreis und bei den Hainbund-Dichtern, eingeschlossen aller „Kleines Entzücken“, die Rektorstochter Charlotte von Einem in Münden, wurden Schäferspiele im Nachtkamisol mit Odenrezitation, Kaffeetrinken und Pfeiferauchen, mit spöttischem lavaterisch-antilavaterischem Physiognomisieren und fleißigem Silhouettieren verbunden; dies bereits in den Jahren 1774/75. Lotte und Christian Kestner, Fritz und Christian Stolberg, deren Schwester Gustchen und Hölty, Matthias und Rebecca Claudius, „Klopstock mit der Nachtmütze. NB. sehr ähnlich“, zierten das hübsche Silhouettenalbum Charlottes,²³ das sie bis nach dem Tode der Jugendgefährten bewahrte, wie die Kreuzchen unter dem Bildnis und neben den Namen Höltys (gest. 1776), Fritz (gest. 1819) und Christian Stolberg (gest. 1821) sowie Matthias Claudius (gest. 1825) bezeugen.

Lichtenbergs bekannte Invektive gegen die studierende deutsche Jugend, gegen „so viel junge Werther“ (sie [...] „weinen über Gellerts Grab, sie zeichnen Silhouetten“ [...])²⁴ reflektiert natürlich die Reminiszenz eines Lesers von Goethes Roman, in dem der Titelheld einen empfindsamen Kult mit der Silhouette der Geliebten als eines Andachtsbildes betreibt. Werthers Geständnis an Alberts Adresse, er habe sich „vorgenommen, feyerlichst an demselben [Hochzeitstag von Lotte und Albert] Lottens Schattenriß von der Wand zu nehmen, und sie unter andere Papiere zu begraben. Nun seydt ihr ein Paar, und ihr Bild ist noch hier!

Nun so soll's bleiben!“²⁵ läßt immer noch einen Gefühlsüberschwang erkennen, der aus einer Lebenswirklichkeit kommt, die sich noch krasser aussprach: „Auf den Charfreytag wollt ich heilig Grab machen und Lottens Silhouette begraben. So hängt sie noch und soll denn auch hängen biss ich sterbe“ stand in Goethes Brief an Kestner.²⁶ Dieses Zeugnis eines säkularisierten Bilderkults, der das unscheinbarste Porträt zum Objekt der Idolatrie erhebt, fiel der mäßigenden Bearbeitung des Romans zum Opfer, doch vermag es mit Blick auf den auch andernorts in derselben Zeit bezeugten empfindsamen Umgang mit der Silhouette als des mehr privaten als öffentlichen, des vorzugsweise nahen, ja intimen Porträts zu illustrieren, was Lichtenberg gegenwärtig war.

Lavaters emphatische Hochschätzung des Silhouettenporträts, sein buchstäblich grenzenloses Vertrauen in dessen physiognomische Aussagekraft, seine Zusammenarbeit mit Goethe und anderen Freunden aus dem Kreise der jungen Genies zum Zwecke der „Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ in den vier großen Bänden der „Physiognomischen Fragmente“ waren schon unter Zeitgenossen Anlaß von Satiren, aber auch Auslöser enthusiastischer Zustimmung. Das ist oft genug dargestellt worden und wird hier nicht aufgenommen. Indes, was Lichtenberg und seiner Zeit ohne weiteres in Grundzügen bekannt war, jedoch seit Goethes großem Lavater-Kapitel in „Dichtung und Wahrheit“ – und teilweise auch durch diese Darstellung eines Beteiligten bewirkt – in aller Regel übersehen wird, ist die Tatsache, daß die „Physiognomischen Fragmente“, von Lavater einmal als eine Art Gemeinschaftswerk Vieler gedacht, schließlich aber von ihm allein unter stillschweigender Beteiligung ungezählter Beiträger verfaßt, in einem Spannungsfeld entstanden, das zwischen Zürich, Weimar, Hannover und Leipzig ausgespannt war. Zwischen Zürich als dem Wohnsitz des im Titel genannten (Haupt-)Verfassers, Frankfurt am Main und später Weimar, wo Goethe zu Hause war und wohin er während der Entstehungszeit übersiedelte, und Hannover, wo der Königlich Großbritannische Leibmedicus Zimmermann saß, Lavaters anderer Freund; hinzu kam, ebenfalls in die Geschichte des Werks eingreifend, der Leipziger Verleger Philipp Erasmus Reich. Von einem Spannungsfeld muß deswegen gesprochen werden, weil sich, bedingt nicht nur durch persönliche Eigenarten der beteiligten Partner, sondern auch zunehmend durch unterschiedliche Auffassungen von Begriff und Aufgabe der Physiognomik, von Aufbau, Inhalt, Zielsetzung des Werks, sehr bald Differenzen auftraten, die schließlich nicht mehr zu überbrücken waren, so daß Lavater gegen seinen Willen abschließen mußte.

Lichtenberg nun war informiert und wurde in den angedeuteten Prozeß einbezogen, indem er selbst anfangs, noch von London aus, Zimmermann als Vermittler von geeigneten Vorlagen für Kupferstiche nach Zürich via Hannover sich anvertraute,²⁷ dann aber, wie man weiß, nach Erscheinen des ersten Bandes der „Physiognomischen Fragmente“, Abstand nahm, Einwände formulierte, zum kritischen Antiphiognomen sich entwickelte, der auch mit dem Mittel der Satire arbeitete und gegen eine „Raserei für Physiognomik“ in Niedersachsen an-

kämpfte. Das alles ist in Grundzügen bekannt, im Detail jedoch nicht, zumal bereits Leitzmann auf die Edition wichtiger, obzwar nicht eben leicht zugänglicher Manuskripte verzichtete. Ein weiteres Detail im Zuge des sich verschärfenden, von Zimmermann mit Fleiß zugespitzten Physiognomik-Antiphiognomik-Streits wird jedoch in glücklicher Weise durch den Fund der neuen Lichtenberg-Silhouette konkret faßbar.

Physiogn.

In Hannover hat man jetzt Lebendes Hannover in Silhouetten, und an manchen Orten verlangt man schon nicht bloß mehr ein Sentenzgen in ein Stammbuch sondern auch die Silhouette. Es wäre also Gelehrten zu rathen sich Patronen machen zu lassen durch die man sie zeichnen könnte. Wie Karten

Diese Notiz, vielleicht ein Brouillon, das einmal in eins der Sudelbücher (am ehesten F) hätte übertragen werden sollen, jedenfalls ein abgesprengter Text ohne Hinweis auf seine Provenienz, gleichfalls ein neuerer Fund,²⁸ gewinnt als Quelle überraschende Aussagekraft, wenn man sie im Kontext des Lichtenberg-, vor allem aber des Lavater-Zimmermann-Briefwechsels liest. Bereits die Begriffe „Patrone“ und „Gelehrten“ lassen an gedruckte Silhouettenbücher mit Titeln wie „Silhouetten jetztlebender Gelehrten en Bou-Magie“ (1778) oder „Schattenrisse sechs Berlinscher Gelehrten“ (1779) denken, die ausgangs der siebziger Jahre in Mode kamen²⁹ und eine Schablone aus Kupfer- oder Messingblech („Patrone“) als Matrize für den Druck benutzten.³⁰ Damit ist Lichtenbergs Notiz auf das Ende der siebziger Jahre zu datieren und die Anspielung auf Hannover mit größter Wahrscheinlichkeit als Hinweis auf die Tätigkeit des Silhouetteurs Bernstorff (Barnstorff) zu lesen. Den aber hatte Zimmermann installiert. Auch über ihn ist Verlässliches schwer in Erfahrung zu bringen,³¹ doch geht aus den Briefen Zimmermanns immerhin hervor, daß er um die Jahreswende 1774/75 von ihm engagiert worden war. Seit dem 21. Januar 1774 wußte Zimmermann, daß Lavater entgegen allen früheren öffentlichen Beteuerungen nun doch ein großes physiognomisches Werk plante, und sogleich schwang er sich zum Mentor und Promotor großen Stils auf. Schattenbilder zu beschaffen, wollte ihm indessen zunächst nicht gelingen, ein ehemals tätiger Silhouetteur (unbekanntes Namens) stand nicht mehr zur Verfügung. Ferner regte sich bereits jetzt in Hannover ein Verdacht, „denn man glaubt gleich daß ich sie an dich schicken werde; und jedermann fürchtet sich in deine Physiognomik zu kommen“ (Zimmermann an Lavater (ZaL), 21. 1. 1774).

Jedermann: Das mag eine von Zimmermanns notorischen Übertreibungen sein, anzunehmen ist aber gleichwohl, daß fortan entsprechende Befürchtungen in Hannover und im ausgedehnten Kreis seiner Bekannten und Patienten in der Residenzstadt wie Sommers in Pyrmont sowie Korrespondenzpartnern in ganz Europa umgingen. Anfang Januar 1775 dann meldete Zimmermann Erfolg nach Zürich: „Ich habe nun einen armen jungen Menschen in Sold genommen, der mir

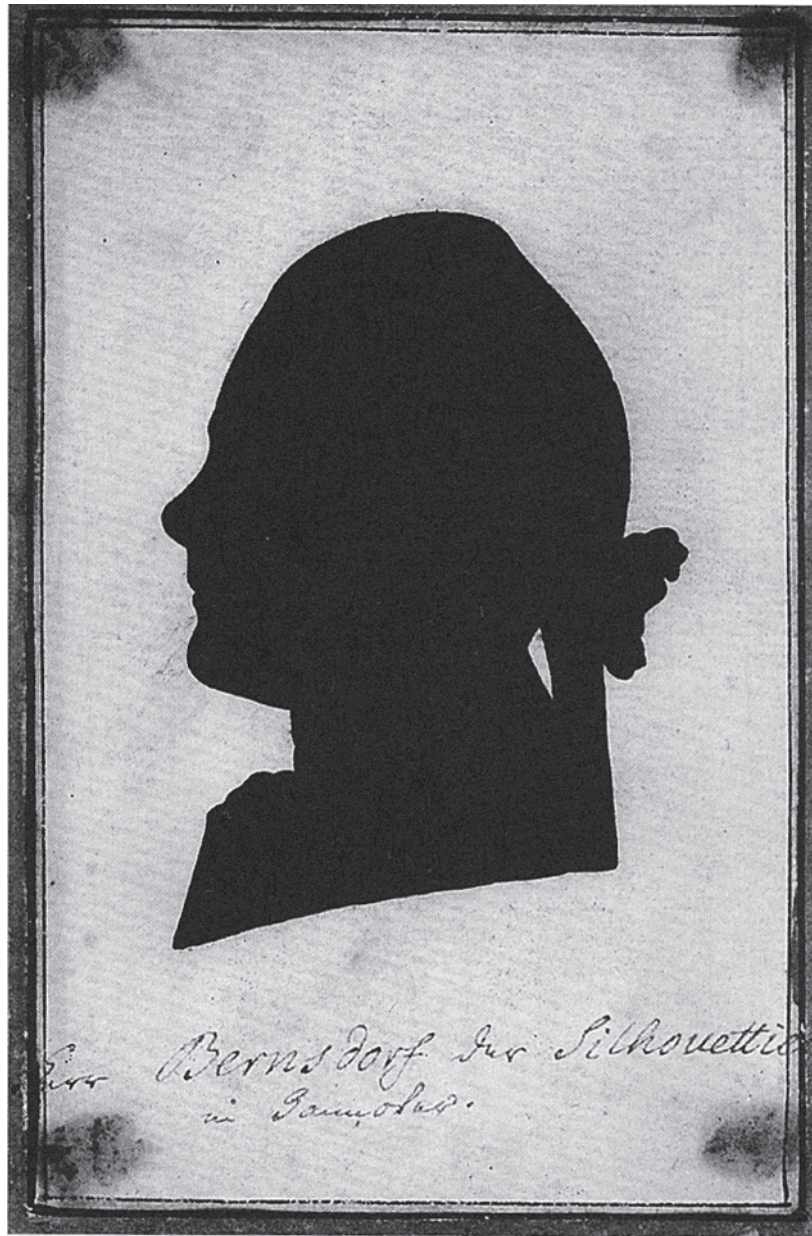
große Decoupires vortreflich ins kleine zieht. Bishier mußte ich mir diese Schattenbilder immer auf den Knien von solchen ausbitten, die sie mir par grace machten“ (ZaL, 8. 1. 1775).

Unter Zimmermanns Anleitung macht der Schattenkünstler Karriere, im Mai 1777 heißt es, unter 415 Schattenbildern, die mit einer einzigen Sendung nach Zürich gingen, habe die meisten „der kleine Barnstorf³² in Hannover gemacht, eines Fleischers Sohn den ich dazu gebracht habe daß er itzt ein Silhouetteur von Profession ist (es auch besser versteht als mancher Silhouettenmacher in Zürich)“[...] (ZaL 28. 5. 1777).³³

Nur nach Hunderten ist die Zahl der Silhouetten zu zählen, die Zimmermann während der Entstehung der „Physiognomischen Fragmente“ an Lavater übersandte, mit oder ohne charakterologischen Kommentar, geduldig oder ungeduldig ob des Freundes eigenwilligen Umgangs mit ihnen. Von diesen Aktivitäten des Leibarztes muß auch Lichtenberg gewußt haben, im Gegensatz aber zu Feder, dem Philosophen, und Meiners, dem Historiker, fand er seine Silhouette nicht bei Lavater. Der war vor den aus Hannover in beharrlichem Crescendo ertönenden Warnungen vor und Invektiven gegen den göttingischen Professor gewarnt – zum Beispiel durch Merck, der beide kannte, Lichtenberg sowohl wie Lavater – und hielt sich also zurück, ganz ähnlich wie Lichtenberg in Göttingen, der, entsprechend informiert durch einen der beiden von Lavater in Zürich getauften Juden, in Zimmermann den wahren Gegner ausmachte.

Im Juli 1778 endlich, als der vierte und letzte Band von Lavaters Werk schon vorlag, schickte Zimmermann das Porträt des göttingischen Antiphrasiologen: „Hier auch das Schattenbild von Lichtenberg. Sag mir was du davon denkst“ (ZaL, 27.7.1778). – (Lavaters ausweichende Antwort: „Weder so verständig, noch so böse find’ ich Lichtenberg in seiner Silhouette als ich ihn mir dachte.“) (Lavater an Zimmermann (LaZ), 7.8.1778).

Hier ist offenbar, wie auch der Kontext des Zimmermann-Briefs bezeugt, von einer einzelnen Silhouette die Rede, die Zimmermann für einen ähnlichen Zweck beschafft hatte, wie Jahre zuvor (genauer: am 26. Juni 1775) diejenige des damals erst angeklagten, aber erst einige Tage später (am 30. Juni) hingerichteten Mörders Rütgerodt: Er wollte erneut Lavater auf die Probe stellen, nachdem er, in ohnmächtigem Zorn über Lichtenbergs antiphrasiologische Streitschriften, die in Göttingen und Hannover Wirkung zeigten, vergeblich den buckligen kleinen Professor in Zürich denunziert hatte. Wann genau eine Silhouette aus seiner Sammlung bei Lavater in Zürich vorlag, die genau wie diejenige Lichtenbergs von Zimmermanns Hand beschriftet ist, wäre wichtig zu wissen: „Ein Zwerg in Hannover, sehr verbuht, sehr lüderlich, und häßlich bis zum Abscheu. Seiner Profession ein Bote“. Von dem massiven, in bezug auf einen Zusammenhang zwischen Physiognomie und Profession geradezu menschenfeindlichen Vorurteil des Leibarztes abgesehen – unausgesprochen klingt hier die Irritation des Physiognomen Zimmermann an, der im Laufe der Jahre vom überzeugten Anhänger des Zürcher Physiognomen zum gemäßigten Zweifler konvertiert hatte.



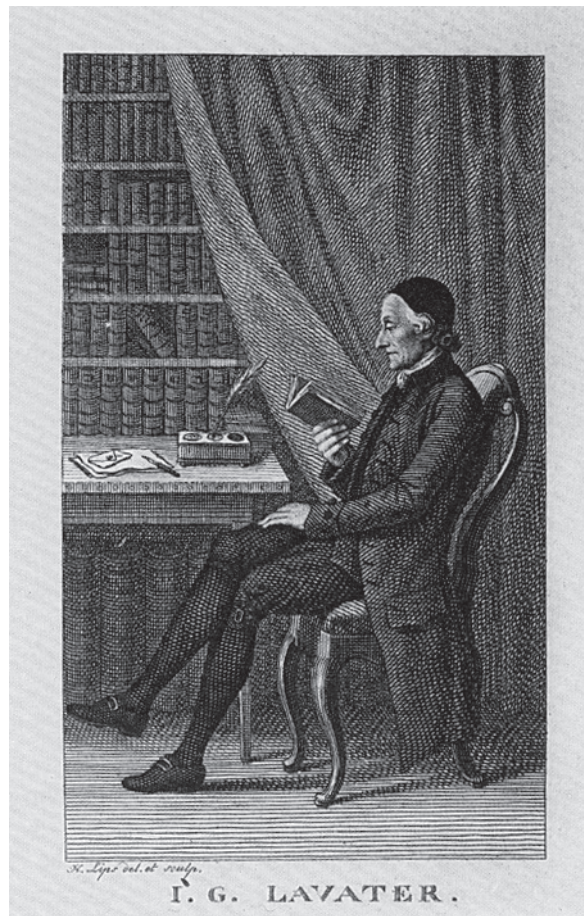
Herr Bernsdorf, der Silhouettierer in Hannover

Auch wenn das eine Schattenporträt ganz ohne eine Beischrift Zimmermanns, das andere mit Bezeichnung des Namens und einem Urteil über ihre Qualität an Lavater ging: Rütgerodts und Lichtenbergs Silhouetten, aus der Hand desselben

Silhouetteurs und desselben Vermittlers also zwei Prüfsteine für das physiognomische Genie Lavaters – so betrachtet, ist die neue Lichtenberg-Silhouette in der Tat ein Pendant der Mörderphysiognomie. Zeitgenössische Sammler wie der Göttinger Jurastudent Carl Schubert besaßen beide.³⁴

Freilich ließ sich nach der Fehldeutung des anonym übersandten Rütgerodt-Schattens Lavater drei Jahre später nicht mehr aufs Glatteis locken – was übrigens nicht unbedingt mit einem physiognomischen Lernprozeß zu tun haben muß. Denn Merck, der andere Darmstädter, auch ein Freund Goethes und Lavaters, hatte sich zu Wort gemeldet und einen begründeten Verdacht geäußert. Lavater las unter dem Datum des 17. Mai 1778: „Lieber Mann! Ich will Ihnen sogl. auf Ihre Fragen antworten. Ich kenne Lichtenbergen von Person. Er ist mehr als ein Wizling, er ist einer der denkendsten Köpfe, der dabei das Glück gehabt, das grosse Gewirre der Welt zu sehen, – nur zu sehn. Denn eigentl. hat er nie auf andre Menschen durch Freundschaft u. Liebe eingewirkt. Er hat sein Leben ausser was er in London war, meist in Göttingen zugebracht, er ist sehr ausgewachsen u.s.w. Dieß hindert ihn auch die Menschen zu lieben, weil er so sehr praegravirt ist. Das Geträtsche was durch Zimmermann bey Gelegenheit Ihrer Physiognomik eigentl. über das ganze Hanöverische Adelthum verbreitet ward, hat ihn in Harnisch gebracht [...] Lichtenbergs Fehler ist, daß er Sie nicht von Angesicht kennt – ich bin gewiß versichert, als denn ist er nicht im Stande eine Zeile solches garstigen lustigen Witzes sich zu erlauben“³⁵ Spätestens im Juni 1786, bei Gelegenheit der persönlichen Begegnung der beiden physiognomischen Antipoden in Göttingen, muß Lavater Mercks treffsicheres Urteil bestätigt gefunden haben. Schon als ihm sein Zürcher Freund Johann Caspar Häfeli im November 1780 eine Reihe von Professoren-Silhouetten aus Göttingen gezeigt haben mag, welcher der aus Schaffhausen stammende, in Zürich im Umkreis Lavaters und Häfelis auf das Studium vorbereitete, seit dem Sommersemester 1780 dann in Göttingen inscribierte studiosus theologiae Johann Georg Müller (übrigens ein Bruder des Historikers Johannes (von) Müller) an Häfeli geschickt hatte, und für den Fall, daß dabei Häfeli sein physiognomisches Verdikt in seinem Antwortbrief an Johann Georg Müller wiederholt hat, wird ihm Lavater kaum zugestimmt haben: „Schlözer hat im untern Theil des Gesichts etwas gemeinsatanisches für mich. Meiners viel philosophische Verrittenheit und Unbehaglichkeit. Lichtenberg ein Freiß= Sauf Huren= und Ehebrecher=Kinn und Mund“.³⁶

Mit einem von der positivistischen Goethe-Forschung fälschlich für den Frankfurter Mitarbeiter an dem entstehenden großen physiognomischen Werk in Anspruch genommenen überschwänglichen Dankessatz für „deinen unendlichen physiognomischen Seegen“, nämlich die Übersendung eines Pakets aus Bern mit Silhouetten und anderen Materialien, wendet sich Lavater am 20. September 1775 an den großzügigen Porträtlieferanten, der auch seine Schweizer Reise in den Dienst Lavaters stellte. Alle diese von Zimmermann in jahrelangem Sammelleifer zusammengetragenen Materialien nun, auch wenn sie kaum zu einem nen-



Johann Caspar Lavater

nenswerten Prozentsatz in Lavaters vier Bände Aufnahme fanden, wurden in Zürich sorgfältig verwahrt und zugänglich gehalten in Lavaters berühmtem „Physiognomischen Kabinett“, das er Besuchern in seinem Hause vorzuzeigen liebte.³⁷

Nach seinem Tode von der Familie zum größten Teil nach Wien verkauft, um die Schuldenlast zu mindern, die das große physiognomische Unternehmen hinterließ, ist es bis heute in seinem Umfang und seinem Bestand eine unbekannt große geblieben. Immer noch tauchen einzelne Blätter, die durch Lavater-Autographen identifizierbar sind, auf dem Antiquariatsmarkt auf. Durch die Handschrift Zimmermanns unzweifelhaft identifiziert („Herr Professor Lichtenberg in Göttingen. Sehr ähnlich“.), ist die neue Lichtenberg-Silhouette außerdem durch Merkmale wie Reproduktionstechnik (Tusche), Größe, Rahmung und Unter-

grund (grüngrauer Karton) als Seitenstück zur *Silhouettensammlung Zimmermann* im Besitz des *Historischen Museums* am Hohen Ufer in Hannover³⁸ deutlich zu erkennen. Diese gelangte im Jahre 1911 durch Versteigerung an das damalige *Vaterländische Museum*, blieb aber nicht vollzählig im Besitz der Nachfolge-Institute (*Niedersächsisches Volkstummuseum*: ab 1937, *Niedersächsisches Heimatmuseum*: 1950-1965), weil in den Jahren nach 1941 und vor 1945 eine Anzahl „nichthannoverscher“ Silhouetten verkauft worden waren. Der ursprüngliche Bestand von „314 hervorragend schöne[n] getuschten Originalsilhouetten“³⁹ ist dadurch nicht unerheblich reduziert worden, doch sind immer noch eine Vielzahl von Persönlichkeiten aus dem Zimmermann-Kreis, wie Förderer und Subskribenten der „Physiognomischen Fragmente“, Korrespondenzpartner des Leibarztes, „jetztlebendes Hannover in Silhouetten“, mit Lichtenberg zu reden, durch Beischriften identifiziert. Diese zeigen in aller Regel Zimmermanns Hand, die nicht selten den Papierrand überschreibt, so daß der Schriftzug auf dem Karton steht, was beweist, daß die Silhouetten den originalen Zustand bewahren; sie sind also, meist jeweils in Zweiergruppen auf einem Kartonblatt, in alphabetischer Folge sortiert an Lavater gelangt. Einige sind indirekt, einige direkt an ihn adressiert: „Herr Amtmann Bürger im Hannöverischen, Übersetzer des Homers, Aemulus von Fritz Stolberg“. – „Herr Baron von Löw, Sohn der dir wohlbekannten Frau Oberkammer-Herrin von Löw in Hannover“; eine enthält eine Anfrage („Herr Lieutenant Graf von Plate in Hannover. Ist *dumm*. Wo sitzt’s?“), eine ist auch mit physiognomischen Urteilen Lavaters durch ihn selbst beschriftet („Herr Oberpostcommissair Pape in Hannover“: Zimmermann; darunter „Ein guter, lieber, braver Mann.“ und weitere charakterisierende Attribute am Rande des Profils: Lavater). Qualifizierende Urteile über Charaktere sind selten („Herr Oberjägermeister Graf von Oeynhausen in Hannover. Hurte noch bis ins höchste Alter.“); solche über die Abbildungsqualität wie bei Lichtenberg („Sehr ähnlich.“) fehlen, mit einer Ausnahme: „Visconti, ein Italiänischer Bandit, erstochen in Hamburg 1775. Hier weit besser als in dem vorhin geschickten Bilde“. Umgekehrt wird offenbare schwache Qualität, die also „nicht sehr ähnlich“ heißen müßte, nicht bemängelt, wie etwa bei „Lentz, gezeichnet in Weimar“, Lichtenbergs Herausforderer. Explizite Datierungen durch Zimmermann sind selten, geben aber Aufschluß über die Entstehungszeit der Blätter: „Herr von Lindau, Lavaters Freund, gezeichnet in Hannover im Frühling 1776. Getötet im Stürmen des Forts Washington in America“ (sein Epitaph ist Lavaters Fragment über *Vier Profile desselben Jünglings L.* in seinem dritten Band, 1777, 156-158), „Herr Etatsrath Sturtz in Oldenburg. Gezeichnet in Pürmont im Julius 1777“ (einer der gelehrten Beiträge zu Lavaters Werk); indirekt mögliche Datierungen sowie Zimmermanns Angaben unter seinen eigenen drei Schattenbildern (Juli 1775, Dezember 1775, März 1777, gleichzeitig auch seine Tochter) sichern eine Zuordnung des Bestands auf die Jahre der Entstehung der „Physiognomischen Fragmente“ ab, also 1775 bis 1778, mit einem Schwerpunkt um 1777.

Wann Lavater die Blätter erhielt, läßt sich schwer ausmachen, wie auch die Provenienz („aus dem Besitz von Johann Caspar Lavater in Zürich“),⁴⁰ streng genommen nicht mehr sicher zu klären ist. Lichtenbergs Silhouette verzeichnet der Auktionskatalog nicht, aber eine ganze Reihe von englischen Offizieren seines Kreises: John Calvert, William Faucitt, Bertie Greathead, Bronslow Matthews, Edward Morrison, die in den Jahren 1776 bis 1778 Lichtenbergs Zöglinge waren. Das Vorhandensein ihrer Porträts dürfte Beweis genug sein, daß Lichtenberg um die Existenz der Barnstorfschen *Silhouettenfabrik* gewußt hat.

Wie bei vergleichbaren Sammlungen heute durch Autopsie regelmäßig festzustellen, ist auch die in Hannover traditionell so genannte *Silhouettensammlung Zimmermann* kein geschlossenes und kein original überliefertes Corpus. Lichtenbergs Silhouette war vielleicht die prominenteste einer Sammlung, die auf den Markt kam, und wurde entnommen, ehe der Auktionator seinen Katalog drucken ließ, das Porträt des Antiphiognomen wird also eigene Wege gegangen sein, die kaum noch rekonstruierbar sind, nachdem Lavater selbst offenbar schon Blätter aus diesem Bestand verschenkt hatte. Ganz unverkennbar haben einige der Silhouetten in dem höchst aufschlußreichen Silhouettenalbum Carl Matthaeis (1744-1830), des Sekretärs der bezaubernd schönen Marquise Branconi, dieselbe Provenienz: Sie tragen gleichfalls die Handschrift Zimmermanns und sind sehr wahrscheinlich als persönliches Geschenk Lavaters an Matthaei, der ihn in Zürich besuchte, in dessen Besitz und damit in das Silhouettenalbum gelangt.⁴¹

Diese Unsicherheiten und Unklarheiten hindern aber nicht an der Feststellung, daß es sich bei dem neuen Fund in der Tat um ein äußerst qualitätvolles Porträt handelt, sobald man bereits vorliegende Silhouetten Lichtenbergs vergleichend heranzieht.⁴² Anders gesagt: Gegen die Bildunterschrift seines Gegners Zimmermann auf seiner Silhouette hätte wohl Lichtenberg selbst dann nichts einzuwenden gehabt, wenn er um sie gewußt und ihren Zweck gekannt hätte. In der Tat: „Herr Professor Lichtenberg in Göttingen. Sehr ähnlich“.

1 Abbildung: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1991, Frontispiz, Orig. 80 x 61 mm, Privatbesitz Dietrich Leube. Bildunterschrift recte: „Herr [nicht: „Der“] Professor Lichtenberg in Göttingen. Sehr ähnlich.“ – Zur Provenienz und zur Zuordnung zu den überlieferten Lichtenberg-Silhouetten s. Ulrich Joost (ebd. S. 99 f.).

2 Aph., 3. H., F 171, 165.

3 Mit Recht wies schon Hermann Bräuning Oktavio (*Silhouetten aus der Wertherzeit*. Darmstadt 1926) auf die technisch bedingten Mängel der älteren Reproduktionen bei Leo Grünstein hin (*Silhouetten der Goethezeit*. Wien 1909), es seien „die Umriss, besonders die Lippen, oft verwischt und verdorben“ (55). Nicht besser steht es um die Abbildungen bei Ernst Kroker: *Die Ayrerische Silhouettensammlung*. Leipzig 1899 – und ungezählte Reproduktionen bis heute.

- 4 *Theaterarbeit*. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Hg. Berliner Ensemble – Helene Weigel. Dresden 1952, 110-112. 119.
- 5 Die Forschungssituation – falls denn der anspruchsvolle Ausdruck genehmigt wird – ist unbefriedigend, unter anderem schon deswegen, weil, anders als zum Beispiel auf einem durchaus vergleichbaren Felde des Sammelns und Erforschens am Rande der großen Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, der Numismatik, Angaben über Material, Größe, Provenienz (etc.) der Objekte nicht wie dort regelmäßig katalogisiert, publiziert und verglichen werden, Abbildungen ohne Nennung des Maßstabs erfolgen (etc.). Eine neuere Bibliographie fehlt. Die folgenden Angaben beschränken sich notgedrungen auf eine Auswahl von Titeln, die ihrerseits mehr oder weniger umfangreiche Literaturangaben bieten. Ebenfalls fehlt eine große Monographie wie die Arbeit von Sue Mc Kechnie (*British Silhouette Artists and their Work 1760-1860*. London 1978). Durch sie ist die ältere Studie von Emily Nevill Jackson (*The History of Silhouettes*. London 1911) weitgehend überholt. Äußerst wohlinformiert (wenn auch im Detail nicht immer ganz zuverlässig) ist der kleine Abriß, welcher der Volkskundlerin Christa Pieske zu verdanken ist: *Schattenrisse und Silhouetteure*. Darmstadt 1963, mit einem an E. N. Jackson anschließenden Katalog: Hersteller von Porträtsilhouetten (27-41). Vgl. ferner Sigrid Metken: *Geschnittenes Papier*. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute. München 1978, darin: Der festgehaltene Schatten (129-158, mit Lit.) – Zur Kunstgeschichte: Heinrich Leporini: Artikel *Bildnissilhouette*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1948, 691-695. Am ergiebigsten für eine Einschätzung der Porträtsilhouette innerhalb einer Geschichte der ästhetischen Wahrnehmung und des Sehens in der Ära vor der massenhaften Fotoreproduktion und ihrer Bildersintflut ist immer noch (der Amtliche Katalog) *Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650-1800*. Veranstaltet von S. K. Hoheit Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein. Darmstadt. Mai – Oktober 1914 im Residenzschloß. Leipzig 1914 (wiederholt s. t. *Deutsches Barock und Rokoko*. Hg. im Anschluß an die *Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650-1800*), Darmstadt 1914. Von Georg Biermann (Bd. 1.2) Leipzig 1914), für die Anton Kippenberg ein separates Kabinett „Silhouetten“ aufbaute. Ein Großteil der Exponate war damals bereits Teil der Sammlung Kippenberg in Leipzig (heute: Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung im Goethe-Museum Düsseldorf). Seitdem empfiehlt sich die Kippenberg-Stiftung bis heute als Institut, das die Kompetenz ihres Gründers tradiert. Vgl. Anton Kippenberg: *Die Technik der Silhouette*. In: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 1. Bd., Leipzig 1921, 132-165 (mit Lit., als Kapitel aus einer größeren „Arbeit über die Geschichte der Silhouette in ihrer klassischen Zeit“ (132), die später nicht erschien.). K.s Aufsatz *Aus der Geschichte der Silhouette* (in: A. K.: *Reden und Schriften*. Wiesbaden 1952, 169-186) ist ein gedruckter Vortrag aus dem Jahre 1929. – S. ferner: *Katalog der Sammlung Kippenberg*. 2. Ausgabe, Bd. 1. 2 u. Register-Bd., Leipzig 1928. – Welchen Schwierigkeiten auch vorbildlich akribisch edierte und kommentierte Briefwechsel eines Autors in bezug auf die Rekonstruktion von Beilagen eines Briefs, insbesondere von beigefügten Silhouetten, begegnen, zeigt exemplarisch Joost/Schönes Edition des Lichtenberg-Briefwechsels. Die beigeschlossenen Porträts fehlen nicht nur ausnahmslos, sondern sind aus überlieferten Exemplaren niemals mit Sicherheit zuzuordnen.
- 6 Vgl. Ernst Schulte-Strathaus: *Die Bildnisse Goethes*. München o.J [1910], (Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken. Erstes Supplement) – *Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild*. Hg. von Adolf Beck und Paul Raabe, Frankfurt/M. 1970, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Bd. 6/7.

- 7 Hans Wille: Artikel *Erfindung der Zeichenkunst*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V. Bd., 1967, Sp. 1235-1241. – Ders.: *Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit*. In: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*. Neue Folge, 2. Bd., Köln 1970, 328-351.
- 8 Abgebildet in: [Ausstellungskatalog] *Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe*. Berlin 1991, 80.
- 9 Johann Georg Krünitz's *oekonomisch=technologische Encyclopädie* [...] Früher fortgesetzt von Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke, und jetzt von Johann Wilhelm David Korth [...]. 140. Theil., Berlin 1825, 389-443.
- 10 Vgl. [Ausstellungskatalog] *Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im Zwanzigsten Jahrhundert*. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum vom 15. Oktober 1982 bis 9. Januar 1983, (Ausstellungskonzeption: Alfred Happ). München o. J..
- 11 Vgl. Hermann Bräuning-Oktavio: *Acht der frühesten Porträt-Silhouetten in Deutschland aus den Jahren 1759 und 1760*. In: *Philobiblon* XX, 1976, 19-27.
- 12 Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden Teutschen Künstler* [...]. Zweyte umgearbeitete Ausgabe. Zweyter Band. Lemgo 1809, 80. – Thieme-Becker (Hgg.): *Allg. Lexikon der bildenden Künstler.*, Bd. 25, 1931, 327.
- 13 Vgl. A. J. Aichenstein: *Schilderung der Silhouettenfabrik in Wien*. Wien 1782 (ein Pamphlet gegen den Begründer der Fabrik, Hieronymus Löschenkohl (1753-1807), vgl. Gustav Gugitz: *Hieronymus Löschenkohls Silhouettenfabrik und seine Schriftstellerporträts*. In: *Zeitschr. f. Bücherfreunde* 10, 1906/07, 217-228). Über die in Lichtenbergs Brief an Schernhagen vom 25. Nov. 1779 erwähnte hannoversche Werkstatt s. Anm. 31).
- 14 „[...] sollte aus der dortigen Silhouetten=Fabrik sein [des Verbrechers Guirand] Abriß ausgehen, so bitte ich mir doch ein Exemplar davon gehorsamst aus“ (Bw 1, Nr. 640, 1026).
- 15 I.[gnaz] F.[ranz] Castelli: *Memoiren meines Lebens*. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes. Vierter Band. Wien 1861, 120. Über Castelli s. Wilhelm Kosch (Hg.), *Deutsches Literaturlexikon.*, Bd. 2,³1969, Sp. 530-542 – Silhouetten als wohlfeile Porträts erwarb bereits 1777 Gottfried August Bürger in Hannover, wie sein Brief an Göckingk vom 7. April 1777 belegt: „Unsere Silhouette, welche für einen baaren Mariengroschen käuflich zu haben ist, findet unter vielen berühmten und unberühmten Köpfen, ja selbst dem des berüchtigten – vieler Mordthaten bezüchtigten vor einigen Jahren in Einbeck geräderten – und auf das Rad geflochtenen Helden Rütgeroth ihren guten Absatz“ (zit. nach: Carl Nutzhorn: *Hölty-Silhouetten*. In: *Hannoversche Geschichtsblätter* 4, 1901, 304-319, hier 310, der erstmals auf diese wichtige Quelle verwies. Lichtenberg mußte am 31. 1. 1778 in Göttingen für die Anfertigung einer Originalsilhouette noch einen Reichstaler, das heißt das 36fache dessen ausgeben, was Bürger für eine vorgefertigte Kopie ausgab. Vgl. Bernd Achenbach und Ulrich Joost: *Lichtenbergs äußere Erscheinung. Eine kritische Ikonographie*. Göttingen 1991, (Lichtenberg-Studien Bd. 1), S. 12) – Adolf Langguth: *Christian Hieronymus Esmarch und der Göttinger Dichterbund*. Berlin 1903.
- 16 Gugitz (wie Anm. 14) 224 ff. 228 f.
- 17 Achenbach-Joost, 9 f. Zu der Scheu vor dem Porträtiertwerden vgl. ferner die Belege über sein Bestreben, vor dem Auditorium seiner Vorlesungen seine Profilansicht zu vermeiden, bei Horst Gravenkamp: *Geschichte eines elenden Körpers. Lichtenberg als Patient*. Göttingen 1989, 158 ff., Nr. 35. 44. 49. 51. 53. 54.

- 18 Bw 1, Nr. 460, 805; Nr. 473, 820; vgl. Achenbach-Joost, 20, zu Nr. 3*.
- 19 Zum Folgenden s. August Ohage: *Lichtenberg als Beiträger zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1990, 28-51, hier 33 f. Die dort benutzten, zum Teil ungedruckten Materialien, insbesondere aus dem Briefwechsel zwischen Lavater und Zimmermann, werden hier erneut herangezogen, aber nicht in jedem Fall nachgewiesen.
- 20 Vgl. Gustav Pauli: *Zweiundfünfzig Voltaireköpfe auf einem Blatt*. In: *Hohnenzollern-Jahrbuch* 1899, 141-145, hier 143, mit Bezug auf zeitgenössische Quellen und auf Gustave Desnoiresterres: *Iconographie Voltairienne*. Paris 1879. Auf diese Anekdote dürfte sich die Stelle im *Orbis pictus* beziehen, wo von einem Reisenden die Rede ist, „der *Voltärens*, den er nur einmal gesehen hatte, Silhouette gleich vor dessen Haustür in den Schnee p... konnte“ (SB 3, 396, vgl. auch Achenbach-Joost, wie Anm. 15) – Thieme-Becker (Hgg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.*, Bd. 18, 1925, 9 f.
- 21 Aph., 3. Heft, F 178, 166.
- 22 Achenbach-Joost, wie Anm. 15, S. 19-31 (Nrn. 1 bis 17). Selbstverständlich hat Lichtenberg nicht selbst seinen Schattenriß in das Stammbuch de Braack (a.a.O. Nr. 9) gezeichnet, wie sich Werner H. Preuß das vorstellt, sondern fand sein Bild, wie üblich bei Stammbüchern, bereits vor und unterzeichnete am 11. 3. 1783. Vgl. Werner H. Preuß: *Zwei neuentdeckte Fragmente Georg Christoph Lichtenbergs über Physiognomik*. In: *Perspektiven Kritischer Theorie*. Eine Sammlung zu Hermann Schweppenhäusers 60. Geburtstag. Hg. von Christoph Türcke. Lüneburg 1988, 237-246, hier 245.
- 23 Nieders. Staats- u. Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriftenabteilung, Cod. Ms. v. Einem. (18 getuschte Silhouetten im Passepartout, mit Beischriften von der Hand der Besitzerin). Vgl. dazu Carl Nutzhorn, a.a.O. Langguth (wie Anm. 15, mit Reproduktion der Schattenrisse aus Esmarchs Stammbuch). – Das Attribut „sehr ähnlich“ begegnet beim Austausch von Silhouetten zwischen Briefpartnern dann, wenn das Geschick des Silhouetteurs das Profil des Modells erkennbar und wiedererkennbar reproduziert, es verbürgt also hohe Abbildungsqualität.
- 24 Aph., ebda., F 494, 214.
- 25 *Der junge Goethe*. Neu bearbeitete Auflage in fünf Bänden. Hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 4, Berlin 1968, 150.
- 26 Ebda., Bd. 3, Berlin 1966, 29.
- 27 Wie Anm. 19, 37 ff.
- 28 Preuß (wie Anm. 22). Außer den offensichtlich korrekt transkribierten Lichtenberg-Texten (vgl. aber *Lichtenberg-Jahrbuch* 1989, 199) und einigen biographischen Recherchen zur Provenienz (Lüneburg, Ratsbibliothek, Autographensammlung Wedekind) ist der Aufsatz durchaus untauglich. Historisch uninformiert, kramt er die gängigen Stereotypen einer angeblich prinzipiellen Gegnerschaft Lichtenbergs gegen Lavater zusammen und stellt kurzschlüssig Lavater in eine Reihe mit Franz Joseph Gall und Julius Streicher. Falls dergleichen Bemühungen irgend etwas mit Erkenntnisgewinn zu tun haben, wäre es an der Zeit, den jungen Schiller, der *Laura am Klavier* andichtet und Franz Moor mit einer „Lappländersnase“ und „Hottentottenaugen“ ausstattet, postum als frühen Antifeministen und Rassisten zu installieren.
- 29 Wie Anm. 19, 32.
- 30 Kippenberg: *Technik der Silhouette*, 158 ff. Christa Pieske: 17 f.
- 31 S. Abb.1: „Herr Bernsdorf der Silhouettier in Hannover“. Silhouette, getuscht, 85 x 60 mm. Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer. Die Angaben in dem *International dictionary miniature painters porcelain painters silhouettists. Internationales Lexikon Miniatur-Maler, Porzellan-Maler, Silhouettisten [...]*. Harry Blätzel (Hg.).

- München 1992, 144 f. gehen auf Chr. Pieske (wie Anm. 5) und vor allem auf Ernst Biesalski zurück (*Scherenschnitt und Silhouette*. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München 1964, 33-35), der keinerlei Nachweis für seine Daten liefert, wie denn seine Darstellung und sein Literaturverzeichnis kritischen Nachprüfungen nicht standhalten. Das gilt übrigens auch für eine Anzahl von Titeln in den insgesamt 1149 Nummern umfassenden Quellenverzeichnis von Blättel (wie Anm. 31, 1392-1403).
- 32 Die Schreibung wechselt: Barnstorf/Bernstorff/Barnsdorff.
- 33 Eine Fußnote Göckings zu einem Gedicht im Voßschen Musenalmanach für 1780, in dem der Name *Barnsdorff* begegnet, bestätigt Zimmermanns Angaben: [Barnsdorff] besitzt eine besondere Geschicklichkeit, Schattenrisse aufzunehmen, und treibt damit ein Gewerbe“ (zit. nach Nutzhorn, 311). [Musen-Almanach oder poetische Blumenlese für das Jahr 1780. Hg. von Voß und Goeckingk, 51]. Vgl. auch Nutzhorn (wie Anm. 15), 311.
- 34 *Silhouettenalbum stud. iur. Carl Schubert*. Nieders. Staats- u. Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriftenabteilung, Cod. Ms. Hist. lit. 103 Cim. Hs. Originaltitel: *Sammlung von Schattenrißen der Prof., Studenten, Schönen Geister, auch einige elegante Göttingische Piecen, Göttingen 20. Juni 1779*. Von 190 Silhouetten 184 getuscht, 6 gedruckt. Alphabetisch geordnet, Lichtenberg: Nr. 24, Rütgerodt: Nr. 190. Die Vermutung, daß Schubert, der vom Sommersemester 1778 bis Sommersemester 1781 in Göttingen immatrikuliert und in Ratzeburg in Holstein zu Hause war, also Hannover passieren mußte, die Blätter seiner Sammlung bei Barnstorf in Hannover bezog, hat schon Carl Nutzhorn geäußert (wie Anm. 15, S. 316).
- 35 Johann Heinrich Merck. *Briefe*. Hg. von Herbert Kraft. Frankfurt a. M. 1968, Nr. 116, 178-182, hier 178.
- 36 Häfeli an Müller, Zürich, 9. Dez. 1780. Vgl. Eduard Haug: *Aus dem Lavater'schen Kreise*. (II. Teil: Johann Georg Müller als Student in Göttingen und als Vermittler zwischen den Zürchern und Herder). Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums Schaffhausen. Schaffhausen 1897, 46. Da mir bei Lavater dergleichen absprechende physiognomische Urteile nicht begegnet sind, habe ich das Häfeli-Zitat aus Haugs Publikation zunächst nicht für authentisch halten mögen, angesichts der Originalmanuskripte (Stadtbibliothek Schaffhausen, Nachlaß Johann Georg Müller) aber von der zwar in Auswahl zitierenden jedoch sorgfältig und akribisch verfahrenen Arbeitsweise Haugs mich überzeugen müssen. Erst aus dem Kontext anderer Briefe, Tagebuchnotizen und der (ungedruckten) Autobiographie (von 1786, erweitert 1799) Müllers ergibt sich: Quelle für Häfelis wenig menschenfreundliche physiognomische Expektorationen sind sein Vorurteil gegen die göttinger theologische Fakultät und deren ausgeprägten Rationalismus sowie das Bestreben, den Empfindlichkeiten eines jungen Schweizers, der unter dem göttingischen Himmel und dem geistigen Klima der Universität litt, mit bestätigenden Kraftsprüchen zu begegnen (Müllers Brief, welcher die Silhouetten enthielt, ist nicht überliefert, in seinen erhaltenen Briefen und seinem Tagebuch ist aber das Unbehagen über das Leben und Studieren in Göttingen durchgehendes Motiv.). – Vgl. auch Wolfgang Gresky: *Studium in Göttingen 1780*. Aus der ungedruckten Biographie des Johann Georg Müller aus Schaffhausen (1759-1819). In: *Göttinger Jahrbuch* 1975, 79-94.
- 37 Den Zustand dieses Kabinetts im Jahre 1789 zeigt die kolorierte Radierung von Joh. Heinrich Lips (vgl. [Ausstellungskatalog] *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*. München 1992, 177 (Nr. 327). Eine spätere Radierung (orig. 9,8 x 5,85 cm) aus Lavaters Todesjahr (1801) veranschaulicht die Vermehrung des Bestands, der die Aufbewahrungskapseln nun als Bücherwand erscheinen läßt

- (s. Abb. 2, Titelblatt aus: Hch. Meister: *J. C. Lavater*, eine biographische Skizze. Zürich 1802.) Dazu und über weitere Fassungen des Motivs s. [Ausstellungskatalog] Joachim Kruse: *Johann Heinrich Lips 1758-1817*. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe. Coburg 1989, 141 ff., Nr. 71 b 71 c.
- 38 Mit der Sammlung Zimmermann nicht zu verwechseln ist ein separates, in Buchform gebundenes Silhouettenalbum Barnstorfs (*Silhouetten Sammlung von J. G. Barnsdorff*. 1777.) mit teilweise identischem Personal, das erst nach 1945 erworben wurde.– Für Hinweise und förderliche Gespräche danke ich Franz-Rudolf Zankl und Waldemar R. Röhrbein (Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover).
- 39 So der Auktionskatalog des Antiquariats Karl Ernst Henrici, Berlin, 28. Januar 1911, 31.
- 40 Ebda. Ob es sich um einen Verkauf direkt aus Zürich handelt, ist nicht zu erkennen.
- 41 Dies hier in gebotener Kürze. Für Auskünfte und förderliche Gespräche über den Komplex: Goethes Kunstsammlungen in Weimar – Goethe-Nationalmuseum in Weimar – Silhouettenalbum Carl Matthaei danke ich Margarete Oppel (Stiftung Weimarer Klassik / Goethes Kunstsammlungen, Weimar).
- 42 S. Ulrich Joost: *Ergänzungen zu Lichtenbergs äußerer Erscheinung*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1991, 99-104, hier 99 f.