

## Bildfläche Gesicht.

### Selbstsetzung und Hingabe bei Lavater

MARIANNE SCHULLER

Die abendländische Kultur hat eine Wachsamkeit dem Körper gegenüber entwickelt, die zwischen Überwachung und Erkenntnis changiert. Konkurrierende Semiologien haben den Körper umstellt oder hervorgebracht, um ihn in seinem hybriden Sein zwischen Natur und Kultur, Ich-Beherrschbarkeit und unwillkürlicher Leidenschaftlichkeit, zwischen Sprachlichkeit und physiologischer Selbstregulierung zu definieren. Aber nicht jede Einzelheit des Körpers erfährt die gleiche Aufmerksamkeit. Seit der Neuzeit, um das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, wird das Gesicht zu einem besonderen, zu einem pathetischen Organ. Michel Foucault spricht einmal von der »Suche nach dem Gesicht«, deren Matrix im 17. Jahrhundert gebildet wurde. In diese Matrix schreibt sich das physiognomische Unternehmen Johann Caspar Lavaters ein, wenn es das Gesicht als Objekt der Erkenntnis und des anthropologischen Wissens hervorbringt.

Wie Lavater nicht müde wird zu betonen, ist das Projekt der Physiognomik in unwiderlegbaren Evidenzen begründet. Jeder Mensch, jedes Kind ist mit einem physiognomischen Blick ausgestattet, der in der Begegnung mit dem anderen in Kraft tritt und das Verhältnis zum anderen steuert. Dabei wird Physiognomik<sup>1</sup> als die »Fertigkeit [begriffen,] aus der Form und Beschaffenheit der äußern Theile des menschlichen Körpers, hauptsächlich des Gesichtes, ausschließlich aller vorübergehenden Zeichen der Gemüthsbewegungen, die Beschaffenheit des Geistes und des Herzens zu finden.« Diese Definition, die von Lavaters Antipoden und Kritiker Georg

1. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig, Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, Heinrich Steiner und Compagnie 1775ff., Nachdruck Zürich: Orell Füssli 1969, 4 Bde., hier IV, S. 7.

Christoph Lichtenberg stammt und von Lavater zustimmend in den *Physiognomischen Fragmenten* zitiert wird, muß noch ergänzt werden: Die Physiognomik ist das Verfahren, das aus den festen Bestandteilen des Gesichts die Beschaffenheit des Charakters des Einzelnen zu entziffern sucht. Der Körper, vor allem das Gesicht, werden damit als Erscheinungs- und Aufzeichnungsfläche, also als Medium des jeweils individuellen Charakters entworfen. Liefert die Evidenz für Lavater den unumstößlichen Beweis von der *natürlichen* Begründetheit der Physiognomik, so bedarf es dennoch einer *Technik*, um sie dem Wissen zu erschließen. Es bedarf einer ›Vorzeichnung‹, einer ›Herauszeichnung‹, welche die ›Natursprache des Antlitzes‹ in ihrer Zeichenhaftigkeit zeichnet.

Dieser Forderung trägt Lavater durch das wissenschaftliche Verfahren der Beobachtung Rechnung. Wird Lavater den Versuch machen, die durch Beobachtung gewonnenen Daten der »Natursprache des Antlitzes« einem mathematischen Kalkül zur Berechnung des individuellen Charakters zu unterwerfen, so ist bereits die Konstituierung seiner selbst als Beobachter und als Beobachter seiner selbst der Akt einer modernen Subjekt-Figur. Wie Jonathan Crary in seiner Untersuchung *Techniken des Betrachters* dargelegt hat, schwingt in Betrachter/*observer* das lateinische *observare* mit, was neben ›sehen‹ auch heißt: ›sich fügen‹, ›etwas einhalten‹, ›befolgen‹.<sup>2</sup> Während der Zuschauer/*spectator* etwas Passivisches hat, ist der Betrachter bzw. Beobachter jemand, der – in ein System von Konventionen, Regeln, Codes, Vorschriften oder Praktiken eingebettet – allererst innerhalb dieses Rahmens sieht. Der Beobachter nimmt also nicht nur eine notwendig distanzierte Position gegenüber seinem Objekt ein, sondern er wird durch das methodische Reglement, das er befolgt, als Betrachter hervorgebracht.

Lavater hat diese sein Objekt wie ihn selbst als Beobachter hervorbringende Operation beschrieben und befolgt. Dazu gehört nicht zuletzt die Methode der kalkulierten Anordnung von Text und Bild. Wie die Forschungen zum *Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater* eindrucksvoll belegen, hat Lavater die einzelnen, von ihm gesammelten Zeichnungen und Drucke in der Weise mit Text versehen, daß dieser als distanzierende Rahmung fungiert.<sup>3</sup> Durch diese Inszenierung wird der visuelle Gegenstand nicht nur in ein Bild, sondern auch in ein Objekt der Beobachtung transformiert.

2. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 16f.

3. Vgl. den Katalog von Gerda Mraz/Uwe Schlögl: *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien: o.A. 1999.

Das Reglement des Beobachters ist aber nicht nur unabdingbar für die physiognomische Methodik, sondern es wird ihr zugleich zum Stein des Anstoßes. Warum? Weil ihr ein entfremdender Zug inhärent ist: Immer wieder wird die Beobachtung als Distanznahme wie auch als das Verfahren, welches Klassifikation und Abstraktion der beobachteten Daten ermöglicht, beklagt. Aber nicht nur beklagt, sondern auch unterbrochen – unterbrochen durch das, was man die ›Divinationskunst‹ der Physiognomik nennen kann. Der Distanznahme der Beobachtung tritt in methodologischem Kalkül der gefühlsmäßige, erahnende Vorgriff aufs Ganze entgegen, das sich, der physiognomischen Grundannahme zufolge, in jedem einzelnen Teil spiegelt. Mit anderen Worten: Lavaters Textverfahren unternimmt den gegen den Rationalismus Wolffscher Prägung gewendeten Versuch, die kalte durchgeregelte Distanznahme der Beobachtung mit einem divinatorisch-erahnenden, gefühlsmäßig-nahen Prozedere zu verknüpfen. Die Divinationskunst, die sich in dunkler, regelloser Sprache, in einer Rhetorik der Undarstellbarkeit zur Darstellung bringt, erzeugt ihre Signifikanz als Gegenzug zum kalten Verfahren des Beobachtens. Ein Beispiel von unzählig vielen:

»O wer sagt euch, daß ich deswegen, weil ich behaupte, daß Physiognomik Wissenschaft werden könne, ein wissenschaftliches System liefern wolle? / Laß mich, lieber Leser! reden, wie ich reden kann; das heißt: laß mich *meine* Seele, *meine* Gefühle darlegen, wie jeder wahre Künstler, dessen Kunst Menschheit war – seinen Geist seinem Werk einschuf (...).«<sup>4</sup>

In dem Maße, wie sich die Darstellungsweise gegen die Forderungen nach beobachtender Distanznahme und Systematizität kehrt, wird dann erneut die Figur des Beobachters zur Geltung und in Stellung gebracht. So heißt es: »Wer umarmt nicht zuerst den überraschenden Freund, ehe er ihn von oben bis unten besichtigt – und sich hinsetzt, ihn abzuzeichnen?«<sup>5</sup>

Die dramatische Gegenläufigkeit zwischen einer Rhetorik der Hitze, des Feuers, der Wärme, der divinatorischen Nähe und der Setzung einer kalten, distanzierten Beobachterposition steht im Zusammenhang einer Schriftkritik Rousseauscher Prägung. Der Akt der Aufzeichnung als Text und Bild ist nach Lavater immer und grundsätzlich von einem Verlust heimgesucht und getragen: Es ist »ganz unmöglich mit dem Pinsel, geschweige denn mit dem Grabstichel und mit Worten« den wahren ursprünglichen Charakter

4. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), I, S. 120.

5. Ebd.

»auszudrücken (...). Den sanfterleuchtenden, den wärmenden Lichtstral, wer will ihn beschreiben? wer zeichnen? – (...) Wer Feuer mit Kohle, Licht mit Bleystift, mit Erde und Oel Leben, darstellen?«<sup>6</sup>  
Und weiter:

»O Leser! (...) wenn wir Rechnung mit einander halten, wirst du finden – daß manche kalte Beobachtung dir übrig bleibt, die ich dir allenfalls mit Wärme vorgetragen – denn wirklich, brüderlicher Leser, die Forderung wäre doch unbillig – »Sey warm und sprich kalt« – unbillig die Forderung. »Ich bin kalt, sey du's auch.«<sup>7</sup>

Der seit Rousseau formulierten Kritik der Schrift als Künstlichkeit, Nachträglichkeit und Sekundarität, die das Ursprüngliche und Lebendige verstellt, ist Lavaters Physiognomik verpflichtet. Danach ist die Aufzeichnung als Text und Bild immer zugleich Maskierung, Verstellung und Verstelltheit dessen, wovon sie spricht: der wahren Natur des Menschen. Des Menschen nicht nur als eines klassifikatorisch gewonnenen Gattungswesens, sondern als eines in sich selbst gegründeten Individuums. Die Schrift ist das Außen, das eine gewaltsam entfremdende Veräußerung des wahren Innen betreibt und darstellt. Ganz im Sinne und im Stile des Sturm und Drang verbindet sich bei Lavater die Schriftkritik mit politischer Kritik. Die Schrift mit ihren kalten, toten Buchstaben wird mit der kalten, von starren Gesetzen regulierten Gesellschaftsform der Aristokratie in Verbindung gebracht, welche die ursprüngliche Lebendigkeit und Freiheit des Subjekts von außen einschränkt und stranguliert. So heißt es in der Einleitung zum zweiten Band der *Physiognomischen Fragmente*:

»Und wann soll der schreiben, um nicht als Schriftsteller, um als *Mensch*, um nicht fürs Publikum, sondern für *Menschen* zu schreiben? – Um die innersten Sayten der Menschheit zu treffen? (...) Wie? wann? – In einem Zeitalter, wo alles Schriftsteller, Leser, Gelehrsamkeit, Kunst, und ach so wenig Natur, so wenig reine Menschheit, so wenig reines Interesse für Wahrheit, so wenig Durst nach Freyheit ist, wo alles sich im Kunstkleide, im Putz gefällt, und niemand merkt, daß auch das schönste, geschmackvollste Kleid – Denkmal des Verfalls und Joch ist, unter dem der Sohn der Natur – schmachtet, und in den besten Stunden seines Lebens blutige Thränen weinen möchte (...) Wie also schreiben und wann?«<sup>8</sup>

Diese Schriftkritik als Betrug und Verstellung hat Lavater szenisch

6. Ebd., I, S. 144.

7. Ebd., I, S. 121.

8. Ebd., II, S. 2.

zur Darstellung gebracht. Es handelt sich um eine Szene, die im Schreiben gegen das Schreiben und die Schrift gerichtet ist. Die Szene: der Abschied von einem Familienidyll als Bühne unmittelbarer Herzenssprache und paradiesischer Eintracht:

»In solchen Augenblicken, (...) wo wir erwachend an der sanften edeln Gattinn Seite, die dämmernde Lampe, oder herrlicher, das zaubernde Mondlicht das schlafende Antlitz anleuchten, – wir Knaben und Töchterchen, Fleisch von unserm Fleisch, und Gebein von unsern Gebeinen, Bett an Bette – mit überm Haupt geworfnen entblößtem Arme rosenröthlich und süßträumend, da liegen sehen, und das sanfte Concert des hörbaren sorglosen Atemholens, unserer Brust mit Ahndungen umhauchet; ach – in den seltnen seligen Augenblicken, wo Abschiednehmend nach durchwachter, durchschwatzter, durchweinter Nacht – ein Geliebter, oder Bruder, und Freund – im Lichte des Mondes stehn (...) – Jeder Herzschlag gleichsam zehntausendfach an den Gränzen der herrlich gezeichneten Bildung vielbedeutend wiederholt, der Blick von der Wölbung des Hauptes durch alle Gewebe, Labyrinth, Knochen, Adern, Fibern, Nerven bis zu den Fersen niederwallt, in allen den Einen allbeseelenden Geist sieht (...). der uns kennt, uns liebt, fühlt, umfaßt; den wir kennen, lieben, umfassen; der sich in dem unsrigen, wie wir uns in dem seinigen, erspiegelt – (...) ach in diesen menschlichsten Augenblicken, (...) in diesen Augenblicken, wo der Mensch seine Menschheit fühlt; seinen Namen – wie sein Gewand vergißt – sich der Menschheit absichtslos freut; – / In solchen Augenblicken – sollte man Menschen zeichnen und über den Menschen schreiben; allein, wer mag's dann? – und nachher, wer kann's? Wem ekel't's nicht, den Nachklang seiner reinsten, edelsten Wahrheitsgefühle, – in Linien von Dinte oder Bley zu formen? – Oder wer's versucht, und was davon hinstottert – wer kann's dann ertragen, dieses mißverstanden, mißgeföhlt, und vielleicht, diese Perlen von Schweinen zertreten zu sehen?«<sup>9</sup>

Die Abschiedsszene ist als die Urszene der Schrift zu entziffern. Danach ist Schrift Effekt einer Verstoßung aus dem bei Lavater zur bürgerlichen Idylle depotenzierten Paradies. Die Schrift ist Symptom und Mal der Verstoßung aus einer symbiotischen Einheit, durch welche das Subjekt von sich selbst und seinem mütterlichen Ursprung getrennt wird. Erscheint die entfremdende Äußerlichkeit der Schrift als ›Dinte und Bley‹, so ist es paradoxerweise genau dieser entfremdende Zug, der die Physiognomik als methodische Entzifferung einer Körperschrift begründet. Zugleich aber soll die Physiognomik zu dem Verfahren werden, das die Entstelltheit und den Betrug überwindet. Von hier aus erweist sich das hervorstechende stilistische Merkmal: das Hinstottern des geschriebenen Textes, das sogenannte ›Lavaterisieren‹ als ein rhetorisches Mittel, das ent-

9. Ebd., II, S. 3f.

fremdende Außen der mit Betrug, Abstraktion und Allgemeinheit assoziierten Schrift durch die Suggestion erregter gesprochener Rede vergessen zu machen.

An diesem wunden Punkt, an dem die Allgemeinheit der Schrift und die Forderung nach je eigener ursprünglicher sich im Gesicht spiegelnder Individualität aporetisch aufeinander treffen, hat die Konstruktion des Genies ihren Sitz und ihre Funktion. Befördert Lavaters Physiognomik den großen revolutionären Prozeß der Subjektivierung des Ausdrucks, indem sie alle Marken, die ungewollten Gesichtszüge ebenso wie die intentionalen Urteile in Äußerungen von Individualität transformiert, so nimmt das Genie eine Scharnierstelle ein. Das Genie nimmt, wie David Wellbery sagt, die symbolische Position ein, an welcher der subjektiv-individuelle Ursprung aller Artikulation ihren zwingenden Beweis finden soll und zugleich ihre erschütterteste Krise findet.<sup>10</sup> Wie nämlich läßt sich absolute Originalität in wiederholbaren sprachlichen Zeichen formulieren? Das 10. Fragment des 4. Versuchs, das unter dem ausdrücklichen Titel *Genie* steht, stellt eine resümeehafte Verdichtung und Ausführung der durch den ganzen Text verstreuten Bemerkungen zum ›Genie‹ da. An diesem Kulminations- oder Fluchtpunkt der *Physiognomischen Fragmente* findet sich halb verdeckt und fortgerissen durch den Redestrom die Frage: Wie denn das Genie in seiner einzigartigen Position in einer allgemeinen Bezeichnungssprache einzufangen sei? Es heißt:

»– Genieen – Licher der Welt! Salz der Erde! Substantife in der Grammatik der Menschheit! ›Ebenbilder der Gottheit (...)‹ – Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt (...) Offenbarer der Majestät aller Dinge, und ihres Verhältnisses zum ewigen Quell und Ziel aller Dinge: Genieen – von euch reden wir! euch fragen wir – hat euch die Gottheit bezeichnet – und wie? – wie hat sie euch bezeichnet? – eure Gestalt? eure Züge? eure Miene? (...) Bezeichnet seydt ihr, so wahr ihr seydt! (...) Vor aller Vergleichung, vor allem Räsonnement, aller Ueberlegung fühlt das Genie die Nähe des Genies; sie erkennen sich, sobald sie sich sehen (...).«<sup>11</sup>

Es ist bekannt, daß bei Lavaters physiognomischer Konstruktion des

10. Vgl. David E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies: Goethe/Lavater. ›Mahomeds Gesang‹«, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*, Freiburg: Rombach 1996, S. 331–356, hier S. 334.

11. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 83f. Vgl. zum folgenden D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 350ff.

Genies der junge Goethe Modell gestanden hat. In Goethes Gesicht sieht Lavater das Bild einer ganzheitlichen Individualität ohne Betrug und ohne Fehl dargestellt. Goethe wird zur Verkörperung der höchsten Form von Genie überhaupt: zur Verkörperung des Genies der Religion.

Diese Funktion Goethes für die Physiognomik Lavaters ist, wie Karl Pestalozzi dargelegt hat, durch den 1773 anonym erschienenen, von Goethe als Übersetzung aus dem Französischen deklarierte Text *Brief des Pastors zu \*\*\* an den neuen Pastor zu \*\*\** initiiert worden, den Lavater als Spiegelung seiner eigenen christologischen Überzeugungen gelesen hat.<sup>12</sup> Lavaters Christologie zufolge hat sich Gott in Christus auf eine der menschlichen Auffassungsgabe gemäße Weise offenbart und ist aus liebender Rücksicht für die Menschen Mensch geworden.

Lavater las diesen anonym erschienenen »Pastorbrief« wie ein Wunder: Er erschien ihm als Äußerung eines Apostels, als ein zeitgenössischer Apostelbrief. Aus dieser Überzeugung entsprang der Wunsch, den Autor des Schreibens kennenzulernen. »Er mußte«, so Pestalozzi, »diesen zeitgenössischen Apostel kennenlernen, der so genau seinen Hoffnungen entspricht.«<sup>13</sup> Steht dieser Wunsch selber unter dem Signum der Individualisierung der Zeichenpraxis, so sollten sich hinter den gedruckten Zeilen die Lineamente eines Autorengesichtes abzuzeichnen beginnen.<sup>14</sup> Die aus dem Text steigenden imaginären Gesichte sind es, welche nach dem Gesicht als Bildfläche der Darstellung verlangen.

Wie aber ist das Autoren- oder Schöpfer-Gesicht ausgestattet, um das Geniehafte hervorzubringen? Zum einen kommen die Augen in den physiognomischen Blick:

»Wenn's wahr ist, was ich bis dahin immer wahr befunden habe, daß *Genie*, als Genie *sieht*, ohne zu beobachten [sic!] – (...) daß *Blick Genie* ist – die Seele in den Blick konzentriert, *Blitzblick* der schnellgespannten Seele – so ließe sich vielleicht schon a priori erwarten – *Hier zeigt sich das Genie, wenn es sich irgendwo zeigen muß*. Nicht daß es sich da allein zeige! Nicht daß es nicht in allen Muskeln und Nerven Sitz und Stimme habe! Nicht daß es nicht in jeder Ader zucke und spucke (...). Ich sage nur – es zeigt sich nirgends, es ist nicht vorhanden, wenn es sich da nicht zeigt (...).«<sup>15</sup>

12. Vgl. Karl Pestalozzi: »Lavaters Hoffnung auf Goethe« in: ders./Horst Weigelt (Hg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1994, S. 260–279.

13. Ebd., S. 262.

14. Vgl. D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 348.

15. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 86.

Zum zweiten ist es die Nase, die über das Genie entscheidet:

»Das Urogenie, dessen Denken – Anschauen, dessen Empfindung – That, dessen That unwidertreiblich und unaustilgbar ist: – das hat seinen Hauptausdruck, und das Siegel Gottes – nicht im obern Theil der Stirne – nicht im Blick und Augenausdruck allein – sondern vornehmlich in einer breiten, jedoch über dem Sattel etwas gerundeten, gedrängten, etwas vorgebogenen Nasenwurzel, ›da wohnen‹ (nach dem vortrefflichen Ausdruck eines neuerlichen Schriftstellers, den man mit mir zu verwechseln mir die höchst unverdiente Ehre anthat,) ›da wohnen fürchterliche Leiden, verschlungen in die Riesenkraft, die sie trägt, und überwindet – eingewurzelte Festigkeit und Fülle des Geistes.«<sup>16</sup>

Der neuerliche Schriftsteller, mit dem verwechselt worden zu sein die größte Ehre bedeutet, ist natürlich niemand anderes als Goethe. Von Goethe stammt das weitere in die *Fragmente* aufgenommene Notat mit dem Titel *Ein Wort über die Nase*. Darin heißt es:<sup>17</sup>

»Ich halte die Nase für die *Wiederlage* des Gehirns. Wer die Lehre der gothischen Gewölbe halbweg einsieht, wird das Gleichnißwort *Wiederlage* verstehen. Denn auf ihr scheint eigentlich alle die Kraft des Stirngewölbes zu ruhen, das sonst in Mund und Wange elend zusammenstürzen würde.«

Der physiognomische Blick erblickt die Nase, und zwar deren Wurzel, halbverborgene *radix* der Festigkeit und Fülle. Diese Einwurzelung ist die Körperstelle, an der sich die ›fürchterlichen Leiden‹ und gleichzeitig die ›Riesenkraft‹, die diese Leiden verwindet, konzentrieren. Unverkennbar führt das Goethe-Notat architektonische Bilder auf, die, wie Wellbery gezeigt hat, an Goethes Interpretation des Straßburger Münsters, an das »in die Wolken« strebende »Denkmal« des »Riesengeistes« Erwins von Steinbach erinnern. Mit der Übernahme dieser Bildwelten aber wird zugleich die phallische Funktion der Nase angedeutet. Diese Funktion ist es, welche die Nase zum ausgezeichneten physiognomischen Zeichen des Genies aufrücken läßt. Das Genie-Gesicht, wie es der physiognomische Blick nach Lavater spekuliert, ist Darstellung einer phallischen Funktion: Phantasma reflexiver Selbstsetzung ohne Verwiesenheit auf den Anderen.

Demgegenüber finden sich Bemerkungen Lavaters, welche

16. Ebd., IV, S. 90f.

17. Ebd., IV, S. 257. Vgl. D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 355.

das Goethesche Genie der *eingewurzelten Kraft und Fülle* differenzieren. Sie lauten:

»Doch habe ich auch große allanerkannte Genieen ohne dieß Zeichen [nämlich die Nasenwurzel, in der die fürchterlichen Leiden wie die Riesenkraft wohnen; M.S.], ja mit den schwächsten Nasenwurzeln gesehen. Aber ihre Genialität war auch von jener wesentlich verschieden. So mächtig und stark sie waren – ihre Stärke war nicht innerlich fester gewurzelter Zustand; war nur hohe Gespanntheit. Diese waren allemal sinnlicher, reizbarer, und von einer gewissen Seite schwächer, weibischer; hatten mehr ruhigen Verstand, Vernunft, Abstraktionsgabe, Zergliederungsfähigkeit – verbreiteten sich mehr – hatten mehr Imagination, mehr Liebe, mehr Empfindung, mehr Vernunft, als Geist; mehr Reizbarkeit als Kraft – zogen mehr an, als sie zurückstießen.«<sup>18</sup>

Wo der »innerlich feste und gewurzelte Zustand« fehlt, wo die Nasenwurzel nicht für Kraft und Geist des Ursprungs entsteht, ist Weibisches; Ausbreitung, Verfeinerung, Hingabe: weibisches Genie bzw. Nicht-Genie.<sup>19</sup> Es ist Verkörperung eines Mangels. War es die Funktion des physiognomischen Genie-Gesichts, diesen Mangel durch Spekularität und phallische Funktion auszufüllen, zu verdeken und zu verdunkeln, so bleibt er doch wirksam. Und zwar in einer ebenso versteckten wie grundlegenden Weise. Denn das dem Goetheschen Genie beigesellte (Nicht-)Genie trägt Züge der Lavaterschen Physiognomik selbst. Auch die Fragmente Lavaters sind »mangelhaft«, sofern und weil sie sich, divinitorisch-erahnend, immer auf das Ganze beziehen und durch diesen Bezug »mangelhaft«, unvollendet werden. Die Fragmentarität der Lavaterschen Fragmente sind nicht nur Ausdruck des wissenschaftlichen Beobachtens, das den anatomischen Schnitt privilegiert. Vielmehr scheinen sie in ihrer ruhelosen Suche sich dem anzugleichen, was Lavater als Weibisches bestimmt: Sie hören nicht auf, sie verfeinern sich, sie sind empfänglich für das, was dem Blick zustößt, was der Blick sehen möchte, aber nicht sehen kann. Damit ist den Fragmenten die Wunde eines im symbolischen Sinne kastrativen Momentes eingetragen.<sup>20</sup> Eine Wunde, welche die Moderne dem Phantasma des ganzen, selbst-

18. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 91.

19. Vgl. D.E. Wellbery: » Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), S. 355.

20. Das kastrative Moment als Zug der Moderne hat Rainer Nägele in seiner Interpretation des *Götz von Berlichingen* herausgearbeitet: Vgl. Rainer Nägele: »Götz von Berlichingen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart: Reclam 1980, S. 65–77.

genügsamen Subjekts in der gleichzeitig entstehenden Gestalt des Genies schlägt. So gesehen ist es gerade das Weibische, das der Physiognomik Lavaters ein modernes Gesicht gibt. Und heißt es nicht auch LaVater?