

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 3 (1941)

Heft: 3

Artikel: Diogg und Lavater

Autor: Wartmann, W.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162693>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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

Diogg und Lavater

VON W. WARTMANN

(Tafeln 56—59)

I

In der großen Porträtgalerie von Anton Graff fehlt Lavater. An persönlichen und zeitlichen Berührungsmöglichkeiten hätte es nicht gefehlt; von der ersten Begegnung in Augsburg im März 1763 über die mehrfachen Besuche und Aufenthalte Graffs in Zürich und bei Salomon Geßner im Sihlwald, von 1765, 1781, 1786, 1796. Eine enge Freundschaft Graff-Geßner steht der Freundschaft Lavater-Füßli gegenüber, und Salomon Geßner hatte als gesunder Epikuräer zeit seines Lebens für das Füßliche Pathos so wenig übrig wie für das von ständiger Unruhe und allerlei Überschwang getriebene Wesen und Gehaben von Lavater. Andererseits erscheint es der Weltläufigkeit und dem vielseitigen Umgang von Lavater nicht unangemessen, daß er sich ausländischen wandernden Porträtisten stellte. 1781 malte ihn Tischbein, Brustbild von rechts, schlank und aufrecht, mit vollem Haarschmuck, in hoher Halsbinde über einfachem Rock; 1790/91 Oelenhainz, als Halbfigur von vorn, mit nach rechts gedrehtem voll beleuchtetem Gesicht und freiem Hals im Schillerkragen, nicht ohne betont elegante rechte Hand¹⁾.

In Lavaters Spätzeit fällt in Zürich der Aufstieg eines Schweizer Malers, dessen Können und Wesen den Graben zwischen den getrennten Lagern überbrückte. Der 1762 in Urseren geborene Felix Maria Diogg ist in gleicher Weise in der Familie und im Freundeskreis der Geßner wie bei den Angehörigen und Freunden Lavaters geachtet und geschätzt. Die „Beiträge zur nähern Kenntnis und wahren Darstellung Johann Kaspar Lavater's“ von Ulrich Hegner überliefern einen Spruch von Lavater auf sich selbst „als ihn Diogg malte“²⁾. In einem Brief vom 24. September 1941 an den Verfasser dieses Aufsatzes erklärt Frau Mary Lavater-Sloman, der Vers gehöre zu einem Bild, das Diogg von Lavater im „Wintermonat“ 1789 gemalt habe: „Ich weiß es deshalb genau, weil Lavater während der Sitzungen ein Hochzeitsgedicht für seinen Sohn Heinrich machte, der am 17. Wintermonat heiratete. Zugleich mit diesem Gedicht spricht Lavater (ich glaube, es war in seinem Tagebuch) von dem Vers: Du kannst in meinem Aug' ein amoureuses

¹⁾ Anton Graff 1736—1813; Salomon Geßner 1730—1788; Johann Friedrich Wilhelm Tischbein 1751—1829; Friedrich Oelenhainz 1745—1804; die Lavaterbildnisse von Tischbein und Oelenhainz (zwei Fassungen) reproduziert in der zürcherischen Lavater-Denkschrift von 1902, S. 182 und 345, und bei Mary Lavater-Sloman „Genie des Herzens“ S. 272/73 und 336/37.

²⁾ Winterthur 1836, S. 269, der Spruch lautet nach Hegner:

„Du wirst in meinem Aug' ein amoroses Schmachten,
Licht, Nacht, Etruderie und List, mit Lust betrachten.“

Schmachten... etc., das nach seiner Auffassung zu dem Gemälde von Diogg paßte.“ Dieses bisher nicht registrierte Dioggsche Bildnis ist bei Anlaß der Lavater-Gedächtnisausstellung in der Zürcher Zentralbibliothek vom November 1941 gleich im Original aus dem Besitz von Herrn Dr. Emil Usteri, Zürich, und in einer als Tischplatte auf Holz gemalten Wiederholung bei Herrn Musikdirektor Hans Lavater ans Licht getreten. Es zeigt Lavater sitzend in Halbfigur von vorn mit über einander gelegten Händen und in der Tat sehr eindringlich und gleichzeitig mild blickenden, warm braunen Augen.

Bis zur Ausstellung von 1941 waren erst zwei Lavater-Bildnisse von Diogg bekannt; beide in der prägnanten Profilansicht³⁾. Das eine ist aus dem Besitz des gemeinsamen Freundes von Lavater und Diogg, General Anton von Salis-Marschlins, schon im Anfang des 19. Jahrhunderts in die Familie von Schultheß in Zürich gelangt, heute bei Herrn Hans von Schultheß-Bodmer. Das zweite wurde vor einigen Jahren durch Herrn Dr. med. Hans Huber in Zürich aus dem Kunsthandel erworben. Sie sind nach neuen Aufnahmen von E. Link hier reproduziert und lassen sich beschreiben wie folgt:

A. Brustbild, Profil von links.

Öl auf Leinwand, im Oval geschnitten und gespannt, breit 58,5 cm, hoch 70,5 cm.

Rentoiliert. Malgrund Bolus.

Schrift auf Rückseite der neuen Leinwand übertragen: Mr Jean Gaspar Lavater, Pasteur à Zurich. Diogg. pinx. 1794. Peint par Diogg, en 1794.

Grund dunkel bräunlich grau, Rock grünlich grau, Gesicht warm gelblich bräunlich mit gelblichen Lichtern, Haare silbergrau. Kopf, Kleid und Bildgrund in neuerer Zeit übergegangen.

B. Brustbild, Profil von links.

Öl auf Leinwand, im Viereck, breit 54 cm, hoch 65,5 cm.

Rentoiliert. Malgrund Kreide, nachgegilbt. Keine Schrift sichtbar.

Grund gelblichgrau, Rock hell sandsteingrau, Gesicht und Ohr kräftig gelblich mit rötlichen Lichtern, Haare silberweiß und schwarzgrau. Im Gesicht einige Retuschen, Bildgrund stellenweise übergegangen.

Im Ausland den Organen des Zürcher Kunsthhauses seit längerer Zeit bekannt, wurde im verflossenen Sommer ein drittes Profilbildnis von Lavater für die Sammlung erworben:

C. Brustbild, Profil von links.

Öl auf Leinwand, im Oval gemalt, aber im Viereck geschnitten und gespannt, breit 52 cm, hoch 59 cm.

Rentoiliert. Dünner, bräunlich nachgedunkelter Kreidegrund. Schrift, auf Rückseite der neuen Leinwand übertragen: Joh. Kasp. Lavater, geb. 15. Nov. 1741 zu Zürich gest. 2. Jan. 1801 daselbst.

Grund bräunlichgrau, Rock dunkel bläulichgrau und bräunlich, Gesicht rosagrau mit weißen Lichtern, Haare silbergrau über braungrau. Farbe stellenweise sehr dünn angelegt und etwas eingeschlagen. Übermalungen keine.

³⁾ In der Diogg-Monographie von W. Hugelshofer (1941) Nr. 62 und Nr. 88.

Das Bild C war dem Zürcher Kunsthaus nur als Lavaterbildnis, ohne Hinweis auf einen bestimmten Urheber, angeboten worden. Sein Ankauf für die Sammlung erfolgte ohne besondere Bewertung seiner Eigenschaft als Lavaterbildnis auf Grund seiner Bewertung als Kunstwerk. Daß der Dargestellte Lavater ist, stand, abgesehen von der mit großer Wahrscheinlichkeit von der alten Leinwand übernommenen Bezeichnung auf der Rückseite, vor dem so einmaligen und unverwechselbaren Antlitz außer Diskussion. Das direkte Verfahren der Formkritik und das indirekte der Elimination führten in gleichem Maße dieses weitere Lavaterbildnis in die nächste Nähe der beiden Bilder A und B von Diogg. Die Möglichkeit seiner Einreihung in dessen Werk war immerhin noch zu prüfen und seine Stellung neben den von Diogg sonst vorliegenden Lavaterbildnissen abzuklären. Dabei ist Voraussetzung, daß, wie A durch Überlieferung und Bezeichnung, B durch Handschrift und Technik als eigenhändige Arbeit von Diogg gesichert ist.

Von den drei Bildnissen ist A, wie die Maßangaben ersehen lassen, dem Format nach das ansehnlichste (buchtechnische Rücksichten sind die Ursache, daß es in der Reproduktion als das bescheidenste erscheint, der Kopf ist in allen drei Bildern gleich – d. h. lebensgroß), außerdem ist es signiert und datiert. B ist in mehr als einer Beziehung gegenüber A ein neues Bild. C gegenüber A oder B weder völlig übereinstimmend noch völlig verschieden. Mit B verbindet C eine gewisse Verwandtschaft in der breiten Anlage des Rockes, mit A eine größere Ähnlichkeit der Gesichtsbildung und das Oval, dem die Figur eingeschrieben ist, wenn diese bei A auch in einem breiteren Raum steht.

II

Es besteht die Versuchung und die Neigung, neben bekannten, wohl verankerten Werken neu auftauchende ähnliche von vornherein als Kopien der gesicherten zu rangieren. So wird vor allem nach Grad und Art der Abhängigkeit des Bildes C von A und B gefragt werden. Hier gestatten in Verbindung mit den Gesamtaufnahmen der drei Bilder die Teilaufnahmen ein tieferes Eindringen.

Lavater muß es schon dulden, daß, wenn nicht er, doch seine drei Bildnisse einmal auch von uns physiognomisch genauer betrachtet und gewürdigt werden. Sein Hausgenosse, der nur gar zu enge Ulrich Hegner, findet, daß das richtige Verhältnis und Ebenmaß von Lavaters Gesichtsbildung selbst von der vorspringenden Nase wenig gestört worden sei⁴⁾. Diese Nase erscheint in B und C mit ähnlicher Energie und Außerordentlichkeit aus dem Profil vorstoßend, bei A eher allgemein menschlichen Maßen etwas angeglichen. Zum Mund berichtet Hegner, daß in der späteren Lebenszeit Lavaters der untere Teil des Gesichts durch den Verlust der Zähne „etwas gespanntes“ bekommen habe; A und C haben die einwärts fliehende Oberlippe gemein, B vermeidet sie. Namentlich in den Teilaufnahmen treten die Unterschiede in der Art wie das Auge gebettet ist, zutage; hier scheiden wieder eher A und B sich von C. Die bei C so ausgeprägte Kummerfalte zwischen Nase und Mund ist bei A gemildert, bei B zu Gunsten der verkürzten Falte am Kinn fast völlig unterdrückt.

Noch ausgesprochener als bei der Vergleichung von gleichen Teilen der drei Bilder erweisen sich die Verschiedenheiten in der Art, wie in jedem Bild die Teile zueinander stehen. Bei A (wo die Figur bei der Klischierung etwas zu stark aus der Senkrechten nach rückwärts gedreht worden ist) und C liegen Nasenwurzel und Mund bis an wenigstens zu einander im Lot, bei B stößt der Mund mit Oberlippe und Kinn entschieden vor. Die Kopfform, bei C hoch und oben

⁴⁾ „Beiträge“, S. 269.

rund gewölbt, ist bei A etwas abgeflacht, bei B stark in die Breite gezogen, mit größerem Abstand von Auge, Nase, Mund zum Ohr. Auch nach unten ist hier im Verhältnis zum Auge das Ohr verrückt. Die Behandlung des Ohres wieder weist auf Verschiedenheiten in der Formgebung und der Technik. Bei A und C ist es schmal und groß, mit herabgezogenem Läppchen, mit mehr Einzelformen bei C, wenn auch in der Anlage freier; bei B erscheint es kurz und knorpelig, beinahe übermodelliert. Die weich malerische Haltung von Haar und Ohr bei C wird bei A zusehends bestimmter und ist bei B metallisch drahtig. Wie verteilen sich hier Freiheit und Sicherheit des Originals, Abhängigkeit und Beflissenheit der Kopie? Wie z. B. auch in der Anlage und Ausführung der Halsbinde, die in allen drei Bildern mit der gleichen Struktur, bei C organisch und klar, bei A und B immer flotter und breiter, zugleich in der Form lockerer erscheint? Was bedeuten für die Nähe des einzelnen Bildes an Modell und ursprünglicher Inspiration die fette, breit zufahrende Ölmalerei von A und namentlich B, was die zarte Berührung des braunen Grundes mit wenigen, sorgfältig abgestimmten Tönen bei C?

Wenn Lavater neben Lavater darauf die Antwort schuldig bleibt, so liegt sie vielleicht dort, wo nur Diogg neben Diogg befragt wird. Die Abbildung D gibt einen Ausschnitt aus einer Bildniszeichnung der Sammlung des Kunsthhauses. Sie trägt im Bildgrund die Signatur „Diogg del. 1805“. Mit ihrer schwarzen Pinsel- und Kreidezeichnung und dem spärlichen Deckweiß auf rein grauem Papier zeigt sie eine ähnliche silberne Harmonie wie das Ölbild C. Die Entschiedenheit und klare Einfachheit der Formen entsprechen sich im Bild und in der Zeichnung, wie der Pinsel- und Kreidestrich auf dem Korn des Papiers und die leichte Pinselschrift auf dem bräunlichen Ölgrund. Wie das Papier in der Zeichnung ist auch im Bild der Grund nur leicht, auf beträchtliche Strecken gar nicht gedeckt und malt er mit. Er hat, mehr als das Papier, im Lauf von anderthalb Jahrhunderten Zeichnung und Farbe auch da und dort sich angeglichen und aufgesogen.

Die Übersetzung des Originals in die farblose Photographie und von der Photographie in das auflösende Rasternetz des Druckstockes unterschlägt vieles; manches kann nur gesagt, nicht gezeigt werden. Doch dürfte die Übereinstimmung der Handschrift in C und D bei der Betrachtung z. B. der Halsbinde namentlich in dem an Kinn und Hals unmittelbar anliegenden Teil, auch in den Reproduktionen von Zeichnungs- und Bildausschnitt (Ca, D) erkennbar sein; oder in der Art, wie die Striche des Pinsels und des Stiftes als Haar sich über Schläfe und Ohr kräuseln. Entscheidend ist, daß das neu ans Licht getretene Lavaterbildnis C im technischen Sinn eines Ölgemäldes unvollendet, erst angelegt, eher nur als getönte Zeichnung durchgeführt ist, wirkt und betrachtet wird.

Darin ruht viel von seinem optischen Reiz: die Schlichtheit und Geschlossenheit der Form, die Sicherheit und Reinheit des farbigen Akkords. Dieser liegt mit seinem Silbergrau am Weg zum Castiglione-Bildnis von Raphael und der großen Badenden von Ingres. Der bräunlichgraue Grund bindet, wo er offen liegt und wo er unter dem Bläulichgrau des Rockes, dem Weiß der Halsbinde, dem Schwarz des Käppchens, neben der zarten Lippen- und Wangenröte, dem Silberschein der Stirn, mitklingt.

III

Die letzte Frage geht nach der künstlerischen und menschlichen Absicht des Malers mit der so verschiedenen Ausstattung von drei zeitlich wohl nahe zusammengedrängten Bildnissen des gleichen Mannes. Lavaters jüngste Biographin, Frau Mary Lavater-Sloman, kargt in ihrem Band

„Genie des Herzens“ nicht mit Hinweisen auf die körperliche und seelische Passion ihres Helden. Schon dreiunddreißigjährig, in Karlsruhe, Frankfurt (auf Besuch bei Goethe), Bad Ems speit er Blut. Vier Jahre später heißt es, um seinen Mund liege ein Schmerzenszug, wie ihn nur seelische Leiden durch das Antlitz ziehen, die Augen erscheinen in ihren tiefen Höhlen größer und leuchten stärker als je zuvor, sein Körper sei nur noch ein zartes Gehäuse, und immer häufiger überfalle ihn Schwindel. 1787 sind seine Züge „vom Leiden ausgemergelt“. 1794 ist er in höchster nervöser Zerrüttung dem Wahnsinn nahe, Halluzinationen suchen ihn heim, sein scharfes, früh gealtertes Gesicht ist blaß, schneeweiß sind die Locken, die unter dem schwarzen Käppchen hervorquellen. Diese Verdüsterung und Qual dauern bis 1796. Bald darauf folgt bei nochmaligem mächtigem Aufschnellen von Geisteskraft und Tatendrang der unaufhaltsame körperliche Zerfall, und die Sektion der Leiche enthüllt die grauenvolle Zerstörung der Lunge mit Eiter, Geschwüren und Verwachsungen, Beinfraß an Rippen und Brustknochen. In der Zürcher Lavater-Denkschrift von 1902 berichtet auch Georg Finsler, daß im letzten Jahrzehnt von Lavaters Leben überall die Schatten des vorzeitig nahenden Abends gewaltig emporwachsen. Die zahlreichen Nachrichten über die erschütterte Gesundheit und häufiges Kranksein beleuchten nur eine Seite dieses auch von inneren Ängsten und Enttäuschungen erschütterten Daseins. Diesen von Schmerzen und Seelennot ausgehöhlten und zugleich erhöhten Dulder zeigt wohl das Bildnis C.

Hegner berichtet zusammenfassend: „milde und doch lebhaft im Ausdruck war die Miene, und rein blaß die Farbe, daher ihn auch Asmus den Mann mit dem Mondstrahl im Gesicht hieß“⁵⁾. Auch dies wird vor dem Bildnis C mit seinem blassen Leuchten bald verständlich. Ein eingebogenes Mond-Gesicht wie das Zeichen am Zeiger einer alten Turmuhr ist es auch mit der scharfen Nase, dem spitzen Kinn, dem großen (doch nicht leeren) Auge.

Spricht von der großen Unrast und Unsicherheit in Lavaters Innerem von 1794 etwas in dem kleineren Auge, dem verzogenen Mund, der größeren „Aufmachung“ des 1794 datierten Bildnisses A, gegenüber C sich aus? Der breitere Raum um die Figur, die Kolorierung des Kleides, das Schlaglicht auf der Schulter, die blühendere Gesichtsfarbe lassen vermuten, daß es sich hier um eine Herrichtung des allzu nackten Bekenntnisses von Bild C handelt, eine Herrichtung Lavaters für eine nochmalige Visite vor der großen Welt und der Öffentlichkeit. Die Abhängigkeit des Bildes A von C erweist sich aus der größeren malerischen Ruhe und menschlichen Gelassenheit von C und aus Kleinigkeiten wie, noch einmal, etwa der Halsbinde, deren präzisere Form in C unmöglich aus der malerischen Auflösung bei A abgeleitet sein kann.

Das Bild B zeigt einen Lavater ohne besondere Merkmale von Krankheit und seelischer Erschütterung. Der breitere Kopf, die größere Fülle der Gestalt lassen ihn eher diesseitig, voll angrifflicher Energie wirken. Es wäre schwer, ihn für die Mitte der 1790er Jahre, da C und A entstanden sind, sich so zu denken. Auch die Malweise ist die mehr allgemeine und robuste des gewandten Porträtmalers als die eines teilnehmenden Freundes, der Diogg für Lavater doch gewesen sein dürfte. Man möchte sagen: ein früherer Lavater in einem späteren Bild. B gibt eher den mutigen Kämpfer als zeitlosen Begriff, denn seine Erscheinung zu einer bestimmten Zeit. Es könnte als Idealbild, als Verewigung seiner geistigen Figur, nach seinem Tod geschaffen worden sein, wie die Marmorbüste von Dannecker, und das nicht so hoch zielende Bild des treuen Johannes Pfenninger von 1801 im Lavaterstübchen von Sankt Peter. So wären Reihenfolge und Zusammenhang der drei Bilder von Diogg nicht A, B, C, sondern C, A, B.

⁵⁾ „Beiträge“, S. 269.



C

F.M.DIOGG: BILDNIS VON JOHANN CASPAR LAVATER

Zürich, Kunsthhaus



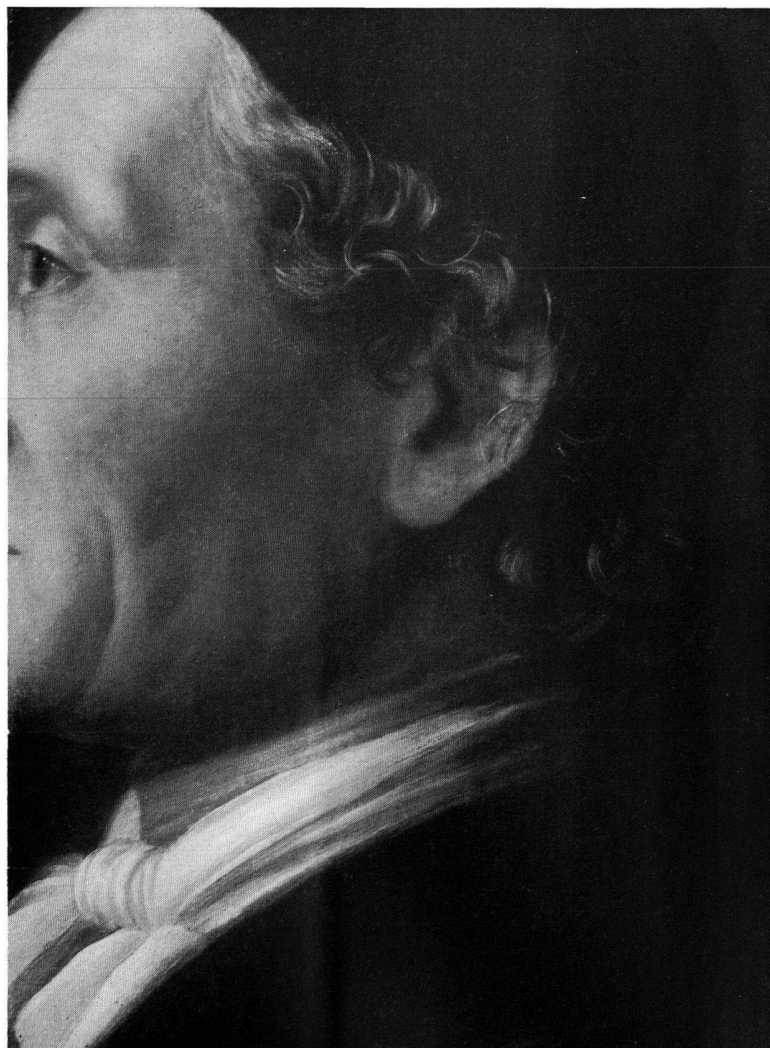
A



B

F.M.DIOGG: BILDNISSE VON JOHANN CASPAR LAVATER

Zürich, Privatbesitz



Aa

F.M.DIOGG: AUSSCHNITT AUS TAFEL 57 A
Zürich, Privatbesitz



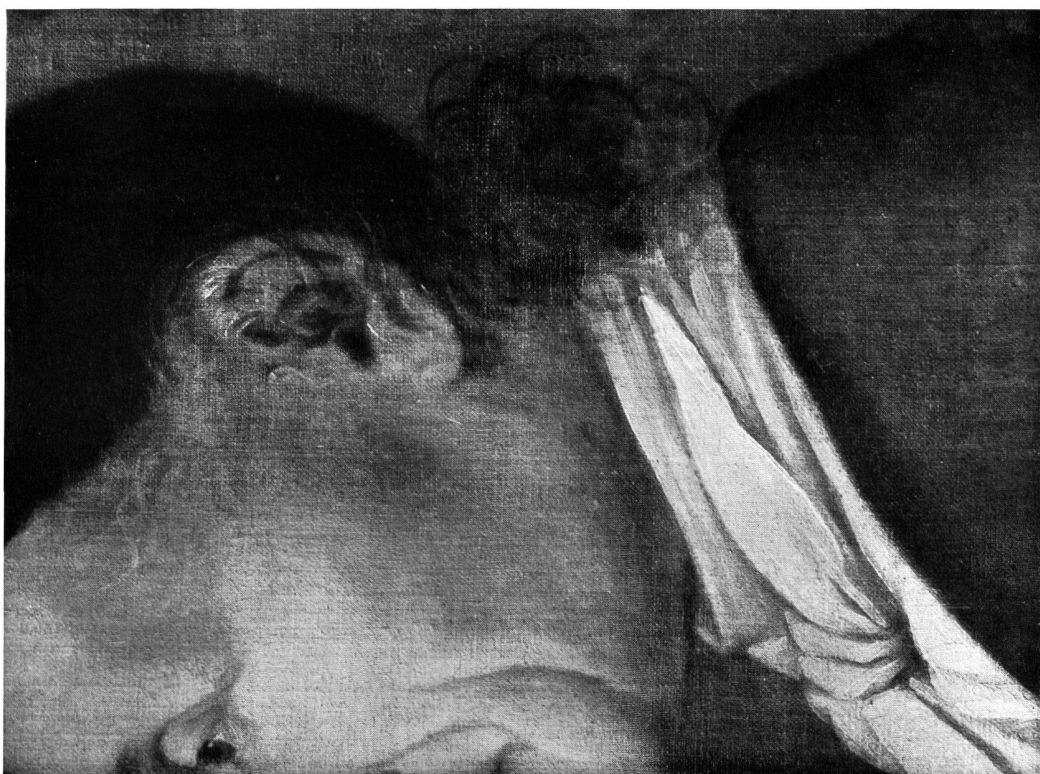
Ba

F.M.DIOGG: AUSSCHNITT AUS TAFEL 57 B
Zürich, Privatbesitz



D

F.M.DIOGG: BILDNISZEICHNUNG M. PERRET
Ausschnitt — Zürich, Kunsthaus



Ca

F.M.DIOGG: AUSSCHNITT AUS TAFEL 56 C
Zürich, Kunsthaus