

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Zürcher Taschenbuch |
| Herausgeber: | Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde |
| Band: | 61 (1941) |
| | |
| Artikel: | Der Plan für ein Lavaterdenkmal und sein Schicksal : zur 200. Wiederkehr des Geburtsjahres und zum 140. Todestag J. C. Lavaters |
| Autor: | Escher, Konrad |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-984942 |

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: 08.01.2026

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



Der Plan für ein Lavaterdenkmal und sein Schicksal.

Zur 200. Wiederkehr des Geburtsjahres und zum
140. Todestag J. C. Lavaters.

Von Prof. Dr. Konrad Escher.

Zürich zeigte sich in früheren Zeiten mit Ehrung verdienter Mitbürger durch Denkmäler sehr zurückhaltend. Wenn dem Naturforscher Konrad Gessner in einer Laube im alten Botanischen Garten im ehemaligen Schimmelgut in Wiedikon eine Holzbüste aufgestellt wurde, so hat man das Andenken an den großen Forscher gleichsam Jahrhunderte nach seinem Ableben in seinem nun ausgebauten Wirkungskreis wachgerufen¹⁾. Ein ungenannter Kreis von Verehrern Joh. Konrad Heideggers, Bürgermeisters und Vorstehers des Bibliothekskonvents, errichtete diesem 1778 an seinem Lieblingsort, d.h. in der zur Bibliothek eingerichteten Wasserkirche, eine Bronzebüste auf Sandsteinsockel (s. u.). Der Dichter und Maler Salomon Gessner dagegen erhielt 1773 sein Denkmal mit dem Relief und dem Brustbild, beides von Alexander Trippel ausgeführt²⁾, im Platzspitz, der großen öffentlichen Promenade der Stadt, die schon 1780 durch reichliche Bepflanzung zu einem „Lusthain“ ausgestaltet und mit einem Pavillon verziert worden war³⁾; anders als auf einem Hügel und inmitten prächtiger Bäume ließ sich ein Denkmal für Salomon Gessner damals nicht denken, denn für ihn und seine Zeit „ist die Natur von Gottes

¹⁾ Abbildung in Zürcher Monatschronik, 1937, S. 6.

²⁾ Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, S. 90 f, Basel 1939.

³⁾ Ebenda S. 88 ff.

Vernunft durchwirkt“⁴⁾). Raum war dann Johann Kaspar Lavater durch Tod von seinem Leiden erlöst (2. Januar 1801), wurde zunächst im Kirchenrat St. Peter, wo Lavater jahrelang als Seelsorger gewirkt hatte, der Plan erwogen, ihm außer dem Grab auf dem Friedhof St. Anna noch ein Denkmal zu errichten, „um des Seligen unvergeßliche Verdienste zu verewigen“⁵⁾). In allen drei Fällen handelte es sich also, dem Zeitgeschmack entsprechend, nicht nur darum, Grabstätte und Denkmal zu trennen, also zwei Stätten des ehrenden Gedankens zu schaffen, sondern das Denkmal auch zur Ehrung aller menschlichen Größe, nicht nur der Fürsten und Feldherren, zu verwerten. War das Denkmal an sich schon seit der Renaissance gebräuchlich, so ist die Geschichte des Lavaterdenkmals noch ganz besonders in der „klassizistischen“ Zeitströmung verankert, weil immer wieder der Wunsch nach enger geistiger Verbindung von Grabstätte und Denkmal geäußert wurde (s. u.); es war die Zeit der als leere Grabbauten (Renotaphien) errichteten großen Ehrendenkmäler, „um auf diese Weise die Seele des am anderen Ort bestatteten Toten auch an die Stätte des Denkmals zu lebendiger Gegenwart zu beschwören“⁶⁾). Den folgenden Darlegungen liegen die in den Anmerkungen erwähnten Sitzungsprotokolle der Kirchenpflege St. Peter zu Grunde, die vom 4. Januar 1801 bis 4. April 1808 reichen und in den Bänden Nr. 906, 908 und 909 im Archiv der Kirchgemeinde St. Peter niedergelegt sind⁷⁾). Der Inhalt dieser Protokolle bezieht sich in erster Linie auf die Art des Denkmals, sodann auf den Ort

⁴⁾ E. Ermatinger, Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz, München 1933, S. 421. Heinrich Wüst hat um 1800 in einem in der Zentralbibliothek befindlichen Ölgemälde die Umgebung des Denkmals durch Pflanzen und Lichtführung stimmungsvoll gestaltet. Abbildung in Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, S. 91.

⁵⁾ Protokolle der Sitzung des Kirchenrats (d. h. der Kirchenpflege St. Peter) vom 4. Januar 1801. Archiv der Kirchgemeinde St. Peter, Nr. 906, S. 163. Darstellung der Geschichte des Denkmals auf Grund des von J. H. Meyer verfaßten Memorials von F. O. Pestalozzi: Joh. Caspar Lavaters Kunstsammlung. LXXIX. Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich für 1916. S. 40 ff.

⁶⁾ Alte Onken, Friedrich Gilly. Jahrestgabe des deutschen Vereins für Kunsthissenschaft, 1935, S. 36.

⁷⁾ Der Verfasser erfüllt die angenehme Pflicht, Herrn Pfarrer Th. Hasler für die wesentliche Hilfe beim Kopieren der Protokolle zu danken. Ebenso ist er Herrn Dr. A. Corrodi-Sulzer für Mitteilungen über Lebensdaten und Berufe einzelner im Text erwähnter Persönlichkeiten zu Dank verpflichtet.

der Aufstellung und drittens auf die Beschaffung der Geldmittel zur Deckung der Kosten, wogegen Einzelheiten über die Entstehung der Lavater-Büste Danneckers und ihres großen internationalen Erfolges im Briefwechsel, den Lips und Meyer mit dem Künstler führten, zu finden sind⁸⁾. Der Streit um die Platzfrage beansprucht mehr als nur lokales Interesse; neben konfessionellen Anschauungen kamen auch Meinungen des Aufklärungszeitalters zum Wort. Vier Zürcher Künstler arbeiteten gemeinsam an einem Plan, dessen schleppende Ausführung und höchst bescheidene Beendigung ein grelles Licht auf das um Lavaters Person entfachte Für und Wider wirft.

Der Kirchenrat hatte eine Geschäftskommission bestellt, die dann ihrerseits folgende vier Künstler zur Mitwirkung heranzog: 1. Johann Martin Usteri (1763—1827), 2. Joh. Kaspar Escher (im Felsenhof; 1775—1859), 3. Joh. Heinrich Lips (1758—1817) und 4. Joh. Heinrich Meyer (1755—1829), also einen Zeichner, einen Architekten, einen Maler und Stecher und endlich einen Stecher. Lips hat sich am eingehendsten mit dem Problem, das Andenken Lavaters durch künstlerische Gestaltung zu ehren, befasst. Sein unter dem Namen „Das große Lavaterdenkmal“ bekannter Stich⁹⁾ (siehe Abb. S. 88) enthält allerdings als Hauptmotiv das Denkmal, d. h. die über zwei Stufen erhobene Stele mit Bekrönung durch breiten Dreiecksgiebel mit Eckakroterien. Auf der breiten Vorderfläche gruppieren sich ein großes, von Lorbeer eingefasstes Kreismedaillon mit dem Brustbild in Profil, darüber ein ovales Medaillon mit Lavaters Geburts- und Todesdatum und darunter ein Emblem. Das Denkmal steht gleichsam in einem Sakralraum, denn rechts und links im Mittelgrund erhebt sich ein kanellierter Säulenstaat; tiefes Dunkel erfüllt den Hintergrund, gibt aber dem Denkmal und den Figuren (s. u.) Relief und verstärkt vor allem die oben erstrahlende Helligkeit. In Verbindung mit den von unten nach oben, vom Schatten zum Licht vermittelnden Wolken erscheinen sitzend bzw. schwebend zwei Putten, die über dem Denkmal einen Sternenkranz halten. Auch die Träger des Gefühlsmäßigen fehlen nicht: links eine

⁸⁾ Adolf Spemann, Dannecker. Berlin und Stuttgart 1909, S. 64 f, Anhang Nr. 168—177, Abbildung Tafel 53 und 54.

⁹⁾ Salomon Vögelin, Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek, Zürich 1848, S. 124.

trauernde Frau mit zwei Kindern, rechts ein Todesgenius mit gesenkter Fackel, der sich tröstend an die Trauernden wendet. Massengruppierung und Wechsel von Hell und Dunkel bedeuten Anklang an den Barock, während Denkmalform und Genius im Sinne des klassischen Altertums gemeint sind. Der Stich enthält genau das, was als Sinn des Grabmals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkannt worden ist: die Verwischung der Grenze zwischen Denkmal und Grabmal, die sakrale Welt profaniert, dafür der Bereich des Profanen in das Sakrale erhoben¹⁰⁾. Aus dieser Befreiung des menschlichen Lebens von allen äußerer Bindungen, aus der Idealisierung in der Freiheit entspringt eine neue Auffassung des Grabmals: der Tod legt alles ab, was ihm die christliche Auffassung gab, Schädel, Knochen oder ganzes Skelett als Mahnung an die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Körpers, und nimmt dafür die lichte, versöhnliche Gestalt an, die ihm die heidnisch-antike Welt gab, und wird dadurch zur Vollendung des menschlichen Lebens, die zugleich den Tod selbst überwindet und dem Menschlichen zeitlose Geltung verleiht. „Das Grabmal vermag gleichsam der sichtbare Bürge dieser Überwindung des Todes zu werden und die Trauernden einer immer lebendigen Gegenwart des Abgeschiedenen zu versichern¹¹⁾.“

Soweit hatte Lips den zeitgenössischen Gedankenkreis in weitem Umfang künstlerisch gestaltet; doch mußte die praktische Ausführung aus diesem reich mit malerischen Elementen durchsetzen Programm die Hauptache, d. h. das Denkmal mit dem Bildnis und der Inschrift herausnehmen, wobei ihr die Möglichkeit gegeben war, Denkmal und Landschaft wiederum in Verbindung zu bringen, wie es beim Geznerdenkmal geschehen war.

Schon in der Frage des Bestattungsplatzes für Lavater standen sich zwei Meinungen gegenüber: 1. in der Peterskirche „um seiner besonderen ausgezeichneten, außerordentlichen Verdienste Willen“, also unter Fortsetzung des in das Mittelalter zurückreichenden Brauchs; 2. unter Befolgung der 1786 getroffenen Verordnung, den Körper auf dem Friedhof, d. h. in diesem Fall demjenigen zu St. Anna, zu bestatten, der seit 1788 zur Beerdigung der in der Kirchengemeinde St. Peter wohnhaften

¹⁰⁾ Onden, Friedrich Gilly, S. 36.

¹¹⁾ Ebenda; dabei ist auch der Entwürfe und Gemälde Kaspar David Friedrichs zu gedenken.



Das große Lavater-Denkmal
Stich von Joh. Heinrich Lips

Stadtburger diente. Diese Meinung siegte im Hinblick auf die möglichen Folgen einer Ausnahme; allein es sollte, wie im Kirchenrat verlautete, für das Andenken Lavaters noch weit mehr geschehen. Man gedachte, ihm in der Peterskirche selbst ein Monument in Marmor oder anderem Stein zu errichten; außerdem aber sollte sich die Grabstätte nahe an der Mauer des Friedhofs St. Anna befinden, damit hier ein einfaches Epitaph oder eine Grabschrift errichtet werden könnte, mit Hinweis auf das Monument in der Peterskirche, also Grabstätte und Denkmal zwar örtlich getrennt, aber gedanklich verbunden. In der Sitzung vom 9. Januar 1801¹²⁾) äußerte sich die Kirchenpflege St. Peter dahin, es möchte in der Kirche längs der Mauer neben der kleinen Kanzel eine große Tafel aus schwarzem Marmor mit einfacher „Denk-Inschrift“, beliebigen Verzierungen und allenfalls einer einfachen Urne angebracht werden¹³⁾), auf dem Friedhof dagegen eine ähnliche Tafel aus Marmor oder anderem Stein mit Inschrift in nächster Nähe des Grabes in die Mauer eingelassen werden¹⁴⁾). Die vier genannten Künstler sollten über die Ausführung einer einstweiligen Hauptidee sich beraten, ihre bestimmteren Ideen zusammentragen, Plan und Zeichnung entwerfen und darüber der Geschäftskommission zuhanden des Kirchenrates Vorschläge unterbreiten. Zum direkten Verkehr mit den Künstlern wurden die beiden Mitglieder des Kirchenrates, Hans Kaspar Locher und Professor Jakob Meyer, ernannt. Laut der von Pfarrer Heß verfaßten und am 23. Februar 1801 dem Kirchenrat vorgelesenen „Relation“ über die bisherigen Verhandlungen das Lavaterische Monument betreffend, legten die Künstler am 10. Februar der Kommission eine Zeichnung und einen ausführlichen Bericht vor. „Zufolge dieses Berichts sollten nach höheren Ideen und steigenden Erwartungen der Freunde Lavaters gemäß dies ihm zu sezende Monument in einem Brustbild von weißem Marmor auf einem mit einer passenden Inscription versehenen Fußgestell bestehen. Es sollte im Chor in der Kirche St. Peter zu stehen kommen: und

¹²⁾ Archiv, Nr. 906, S. 168.

¹³⁾ Eine Urne bekrönte z. B. auch das Geßnerdenkmal.

¹⁴⁾ Ein solcher Plan geht schon über den die Ruhestätte selbst bezeichnenden Grabstein hinaus. Ansicht des Friedhofs von St. Anna etwa im Jahre 1840 im Aquatintablatt von Franz Hegi. Abbildung in Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, S. 315.

zu dem Ende um das Ganze harmonisch und schön in die Augen fallen zu machen, mehrere Veränderungen, Reparaturen, Dislocationen der Stühle, Verblendung des neuen Fensters, Erweiterung des anderen, Verschönerung des ganzen Chors, welches zu einem solchen Monumente einzuladen schien, vorgenommen werden, was alles in der Beschreibung ausführlich detailliert wurde. Die Kosten dieses Monuments wurden auf circa 250 Louisd'ors¹⁵⁾ berechnet. — Der uns dargelegte Plan, die Zeichnung und das ganze Arrangement hatten etwas einladend Liebliches — dennoch fanden sich, bey näherer Erdauerung Bedentlichkeiten hauptsächlich von religiöser Natur, welche bey der Commission den Wunsch erwelten, daß die Künstler von dem Gedanken, ein Brustbild in die Kirche selbst zu setzen, abstrahieren möchten, die Betrachtung der Ungewöhnheit der Sache und besonders die Bemerkung, daß unser reformirter Cultus zur Zeit noch keine Bilder, nicht einmal von dem Stifter der Religion, in der Kirche gestattet hatte, erwelten Besorgnisse von unangenehmen Folgen, wozu noch kam, daß man jezo schon im Publicum zimmlich laute Stimmen wieder diese Auffstellung eines Brustbildes in der Kirche bemerkt haben wollte. Zur Verhütung alles Misgeredes zur Schonung der Schwachen ward also ein anderes Monument von anderer und emblematischer Art in der Kirche erwünscht. Die Herren Doctor Hirzel¹⁶⁾ und Diacon Schultheß¹⁷⁾ erhielten den Auftrag, obbenannten Künstleren die Gedanken der Commission in dieser Rücksicht schriftlich zu eröffnen.“ Den Künstlern wurde deshalb nahe gelegt, auf dieses Projekt zu verzichten¹⁸⁾; gleichzeitig aber wurden sie ersucht, die Zeichnung der Kirchenpflege zur Aufbewahrung in ihrem Archiv zu überlassen¹⁹⁾. Die Künstler ließen sich jedoch nicht von ihrem Gedanken, das Monument durch eine Büste zu zieren, abringen, machten dagegen den Vorschlag, es nicht in der Peterskirche, sondern anderswo aufzustellen und in der Kirche nur ein einfaches Epitaph anzubringen. Die Geschäftskommission erklärte sich einverstanden und entschlossen, der

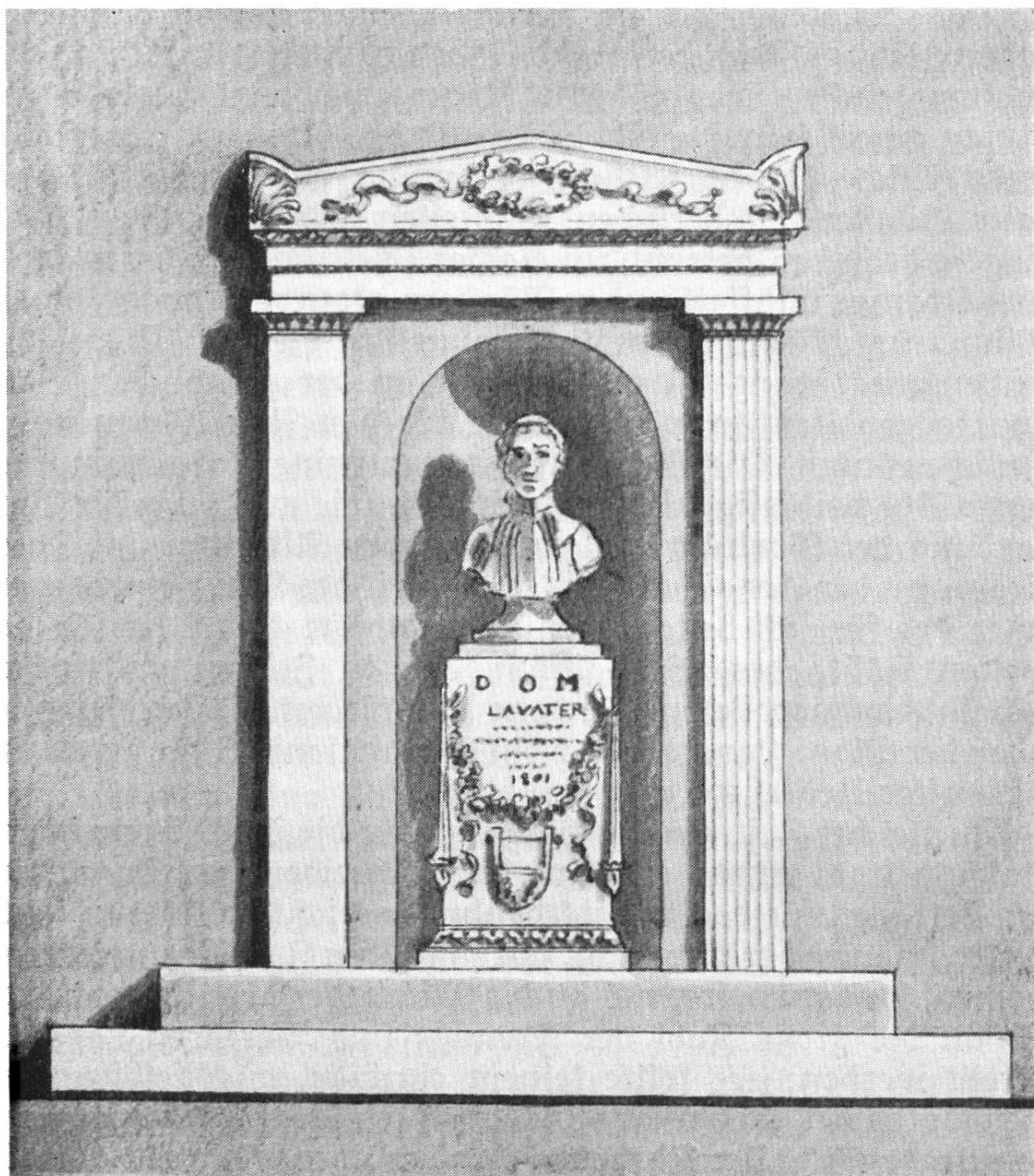
¹⁵⁾ Die Umrechnung der alten Münzsorten in heutige Währung wurde unterlassen, weil auf diesem Gebiet noch völlige Unsicherheit herrscht.

¹⁶⁾ Kaspar Hirzel (1751—1817), Dr. med. und Stadtarzt.

¹⁷⁾ Hans Georg Schultheß (1758—1802). 1801 Diacon an der Peterskirche.

¹⁸⁾ Protokoll der Sitzung vom 10. Februar 1801. Archiv, Nr. 906, S. 187.

¹⁹⁾ Es ist unsicher, ob diesem Wunsche Folge geleistet wurde; heute befindet sich keine einzige derartige Zeichnung im Archiv der Petersgemeinde.



Entwurf für eine Lavaterbüste
getuschte Federzeichnung von Joh. Martin Usteri

Kirchenpflege zu beantragen, die Büste möchte in der damals für „Abdankungen“, d. h. kirchliche Bestattungsfeiern benützten St. Annakapelle²⁰⁾ aufgestellt, gleichwohl aber an der Inschrifttafel in der Mauer nächst der Grabstätte festgehalten werden^{21).}

²⁰⁾ Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, S. 312 f.

²¹⁾ Protokoll der Sitzung vom 18. Februar 1801. Archiv, Nr. 906, S. 189.

Das erwähnte Projekt dürfte in einer kleinen getuschten Federzeichnung von der Hand Martin Usteris im Kunsthause erhalten sein²²⁾ (siehe S. 91). Über zwei weit ausladenden Stufen erhebt sich eine die Büste und das Postament umschließende Nische, deren seitliche Rahmung als kanellierte oder glatte Pilaster mit dorischen Kapitellen gedacht ist; den zweiteiligen Architrav bekrönt ein flacher Dreiecksgiebel, der mittelst eines Kranzes mit flatternden Bändern verziert ist, während als Füllung der Eckakroterien Halbpalmetten dienen. Ist bei der Nischenumrahmung im wesentlichen an der griechischen Baukunst festgehalten, so wählte Usteri für den Altar Formen der römischen Kunst. Die Büste selbst ruht auf einem abgestumpften Regel. Nur beiläufig sei daran erinnert, wie ausgiebig die Verwendung der Porträtabüsten im klassischen Altertum und dann wieder von der Renaissance bis in die Zeit des Klassizismus war; außer der für sich bestehenden Porträtabüste findet sie seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien und später auch in den nordischen Ländern am Grabmal Verwendung, so daß der Plan, Lavater durch ein Denkmal mit Büste zu ehren, auf uralter Ueberlieferung beruhte²³⁾.

Zu gleicher Zeit, da die Platzfrage für die Büste in ein neues Stadium trat, wurde ein Einladungsschreiben zur Einzahlung von Beträgen für das Lavaterdenkmal verfaßt, und zwar sollte sie als Annonce veröffentlicht, aber nicht im Intelligenzblatt erscheinen, sondern besonders an die Mitglieder der Kirchenpflege und an die große Zahl der Freunde und Verehrer Lavaters verteilt werden; „es sollte keinem einzigen, auch selbsten den Dienstboten der Weg nicht verschlossen sein, sein Schärfgen dazu beyzutragen²⁴⁾“. Der Kirchenrat fand es aber wünschbar, daß in der erwähnten Anzeige „dessen nicht gedacht werde, daß in dem St. Anna Gebäude früher oder später Denkmahler anderer verdienstvoller Männer leicht angebracht und aufgenommen werden könnten“. Ob er ein Ueberangebot fürchtete? Jedoch fand der Gedanke der Verbindung der nun als Gedächtnishalle ge-

²²⁾ Kunsthause, L 5, fol. 87 vo. 9 × 9,5 cm.

²³⁾ Vergleiche z. B. die beiden von Landolin Ohmacht in der Thomaskirche zu Straßburg errichteten Grabmäler für Fritz Oberlin und Chr. Wilhelm Koch. Abbildung bei F. Leitschuh, Straßburg: Berühmte Kunstdenkmäler, Nr. 18, Leipzig, Seemann 1903, S. 20 und 21.

²⁴⁾ Archiv, Nr. 906, S. 190.

dachten Kapelle St. Anna mit der im Friedhof mit seiner Be-pflanzung lebhaft empfundenen Natur großen Anklang. „Wirklich hat dieser Ort für ein solches Monument all das Schickliche und Passende, daß man vielleicht schon früher hätte an denselben denken sollen.“ — Der geräumige, im Ebenmaß erbaute, von derjenigen Behörde, die dazu zu reden, auf ein gebührendes Ansuchen leicht, vielleicht in kurzer Zeit erhältliche, auch leicht ohne allzu große Kosten zu renovierende und dann zugleich auch für die Leichen Funktionen nach dem allgemeinen Wunsch wieder einzurichtende Saal — wo früher oder später Denkmahle anderer verdienstvoller Männer so leicht angebracht und aufgenommen werden könnten, die Nachbarschaft der Grabstelle selbst, die Aussicht auf dieselbe, die mit leichter Mühe romantisch schön und geschmackvoll, durch Pflanzung von Schattenbäumen allernächst an demselben eingerichtet werden könnte, scheint wie dazu gemacht zu seyn, dieß dargelegte Denkmahl Lavaters mit beliebigen Modificationen, die sich bey näherem Anblick des Platzes ergeben, in seinen Schoß aufzunehmen; oder wo ist es schicklicher als da, wo er selbst begraben liegt, wo man seine Ruhestätte nicht weit suchen muß, wo eine Tafel an der Mauer auf das unfehrn stehende Monument hinweist und wo bey dem Hinblick auf die Grabstätte die Ansicht des Monumentes für Fremde und Einheimische feierlich religiöse Gedanken erwacht. Die Witwe des Seligen hat diesen Gedanken selbst ungemein lieblich gefunden, und hat keinen anderen Wunsch als dessen Execution²⁵⁾.“

In der Sitzung vom 23. Februar 1801 wurde die Errichtung von Lavaters Monument in der St. Annakapelle einstimmig beschlossen²⁶⁾, und am 25. Februar drang die Ansicht durch, daß mit dem Verbeschreiben nicht nur die Freunde Lavaters, sondern die ganze Stadt zu begrüßen sei; Waisenknaben sollten den gedruckten Aufruf von Haus zu Haus tragen. Am 2. März²⁷⁾ war die Kirchenpflege darum besorgt, auch an die Behörden zu gelangen, nämlich erstens an die Gemeindeskammer wegen Überlassung der St. Annakapelle („des Saals bey dem St. Anna Kirchhofe“), zweitens an die Municipalität wegen Sicherstellung dieses Platzes. In der gleichen Sitzung wurde das von

²⁵⁾ Archiv 906, S. 196. — Vergl. auch Onden, Friedrich Gilly, S. 39.

²⁶⁾ Archiv, Nr. 906, S. 199 f.

²⁷⁾ Ebenda, S. 203.

Professor Joh. Jacob Meyer im Rennweg verfaßte Werbeschreiben verlesen; ungefähr 3000 Exemplare bestimmte man zur Aussteilung, und zwar nicht nur in der Stadt, sondern auch in der Landschaft; auch sollte der Witwe Lavaters eine Anzahl zugestellt werden.

Man glaubte, endlich am Ziel zu sein, aber wieder sollte der ruhige Verlauf der Angelegenheit gestört werden. Jetzt erschien offenbar die St. Annakapelle zu entfernt von der besonderen Wirkungsstätte Lavaters gelegen; denn wieder meldeten sich Stimmen für die Errichtung in der Peterskirche oder auf einem in der Gemeinde befindlichen öffentlichen Platz²⁸⁾. Leider wird aber in diesem Zusammenhang nicht gesagt, ob damit die Peterhoffstatt oder der Lindenhof gemeint ist. Die Antwortschreiben der Behörden selbst scheinen abschlägig gelautet zu haben, so daß in der Sitzung der Kirchenpflege vom 16. März 1801²⁹⁾ die Meinung geäußert wurde, es sei nun nicht mehr ihre eigene, sondern Sache der Öffentlichkeit, den Platz für das Denkmal zu bestimmen. Anderseits aber blieb es bei dem Wunsche, auf Kosten des Kirchenguts in der Peterskirche selbst „ein simples Epitaphium zu Ehren des seligen Lavaters als Lehrer der Kirche, um der Freunde, Verehrer und Familie Lavaters willen mit einer in Versen (zu) verfassenden Inschrift errichten zu lassen“. Damit war aber der Denkmalsplan keineswegs preisgegeben, sondern die Kirchenpflege hatte vielmehr den Auftrag erhalten, die Platzfrage erneut zu erwägen. Dementsprechend war schon am 10. März 1801 ein schriftliches Gesuch an die Gemeindeskammer um Ueberlassung des Waisenhausgartens ergangen; somit hatte man zunächst auf die St. Annakapelle als geschlossenen Raum verzichtet und die Aufstellung im Freien vorgezogen, vielleicht im Hinblick auf Salomon Gessners Denkmal im Platzspitz. Im „Waisengarten“ war es aber gleichsam der Obhut des Waisenhauses anvertraut und in geschlossenem Bezirk besser geschützt, als es bei Aufstellung auf einem öffentlichen Platz der Fall sein konnte³⁰⁾.

²⁸⁾ Protokoll der Sitzung vom 11. März 1801. Archiv, Nr. 906, S. 208.

²⁹⁾ Ebenda, S. 209.

³⁰⁾ Siehe den von Ingenieur Johannes Müller in den Jahren 1788—93 gezeichneten Stadtplan, heute im Stadtarchiv Zürich. Ein Teil davon ist abgebildet in: Bürgerhaus der Stadt Zürich, Tafel 4 und 5. (Band IX der Folge: Das Bürgerhaus in der Schweiz. Zürich 1921.)

Das Waisenhaus, in den Jahren 1911—14 durch eingreifenden Umbau zum Amtshaus I eingerichtet, war 1765—71 auf der Nordspitze des das linke Limmatufer begleitenden Moränenhügels zwischen den damals schon als Strafanstalt dienenden Gebäuden des ehemaligen Frauenklosters Oetenbach und dem Oetenbachbollwerk (1532) gebaut worden. Auf einem einst dreieckigen Platz erhebt sich das stattliche Gebäude, dessen vornehme Hauptseite nach Osten blickt. Die Anlage des Gartens folgte noch der alttümlichen Art der gereihten oder um einen Mittelpunkt gruppierten, meist rechteckigen Blumen- und Gemüsebeete; die Schmalseiten waren noch gegen Mitte des 19. Jahrhunderts von zwei Brunnen in Rokokoformen flankiert³¹⁾. Leider verlautet auch in den diesbezüglichen Protokollenträgen nicht das Geringste darüber, welche Stelle des Waisenhausgartens für die Aufstellung des Denkmals vorgesehen war. Nicht nur deshalb, weil das Waisenhaus — mit eigener Kirche und geräumigem Garten — in der Kirchgemeinde St. Peter lag, war diese Wahl getroffen worden, sondern wohl in erster Linie in Erinnerung daran, daß Lavater 1769—75 Diakon, dann 1775—78 Pfarrer an der Waisenhauskirche (einem Teil der ehemaligen Kirche des Klosters Oetenbach) gewesen war. „Den Mittelpunkt im Leben des Waisenhauses bildete die Seelsorge. Die Stellung des Pfarrers am Waisenhaus war eine sehr geachtete und mußte an Einfluß noch gewinnen, wenn sie, wie das vielfach der Fall war, von ausgezeichneten Männern bekleidet wurde. Die geistige Leitung der Anstalt lag in der That in der Hand des Pfarrers und der geistlichen Lehrer, von denen auch größtenteils alle humanen Verbesserungen im Laufe der Jahre ausgingen³²⁾.“

Aber sogar im April 1802 war die Denkmalangelegenheit nicht weiter gediehen³³⁾. Aus dem Sitzungsprotokoll der Kirchenpflege vom 29. April ist zu ersehen, daß die Gemeindeskammer wegen des im Waisenhausgarten ausgewählten Platzes Bedenken hegte. Laut Protokoll vom 22. Juni erhoffte die

³¹⁾ Aquatintablatt von Franz Hegi. Vgl. Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, Abbildung 277 und S. 392.

³²⁾ Das Waisenhaus der Stadt Zürich. Geschichtlicher Rückblick bei der Feier seines hundertjährigen Bestehens 1871. Text von Stadtschreiber B. Spyri, S. 60 ff.

³³⁾ Protokoll der Sitzung vom 29. April 1802. Archiv, Nr. 906, S. 335.

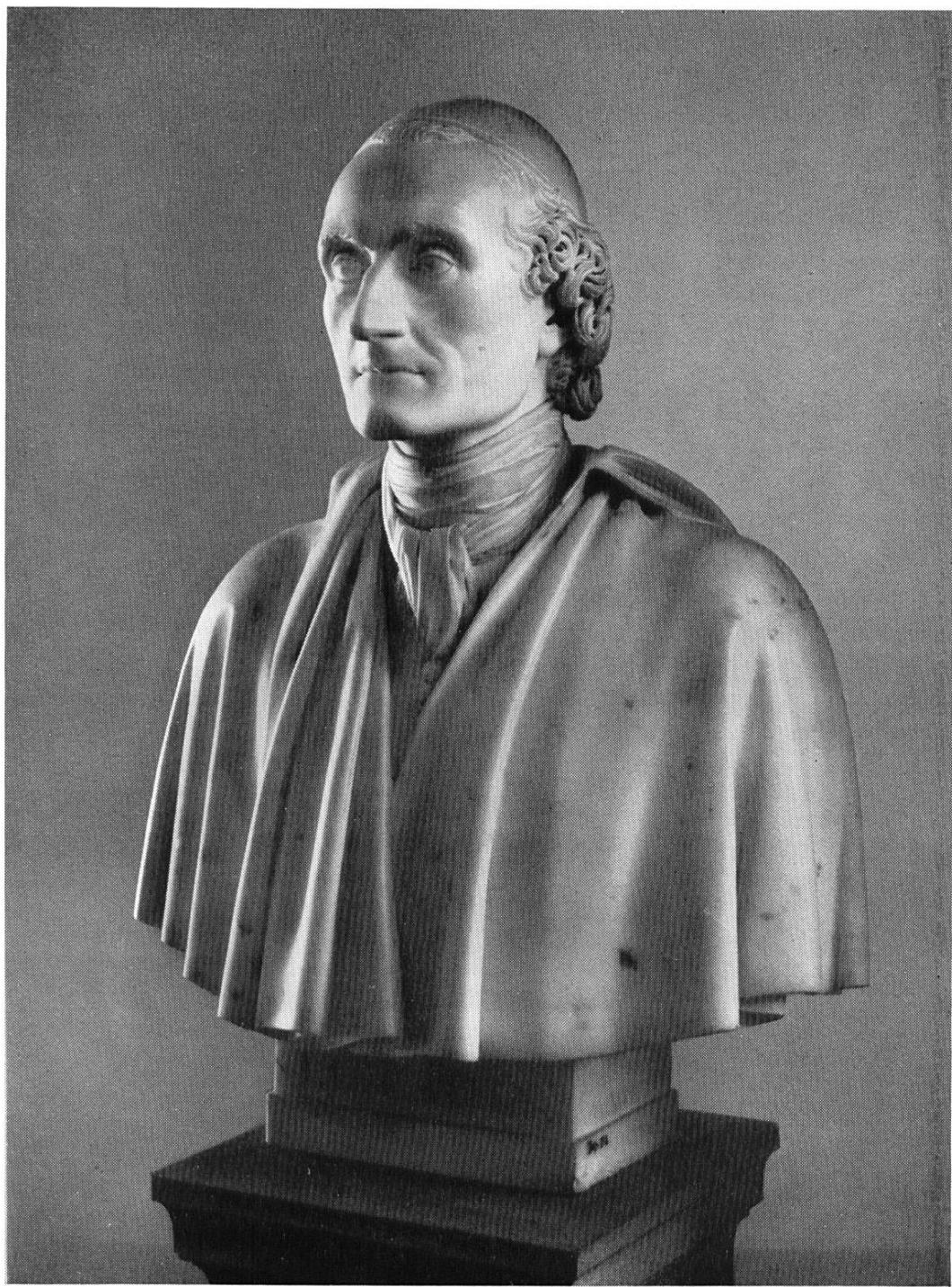
Kirchenpflege von den vier Künstlern, daß sie „das von ihnen bestens eingeleitete Geschäft neuerdings nach den Erwartungen des Publicums ohne allzulangen Aufschub berathen und wohl ein Locale im Waisengarten ausfindig machen können, dessen Zusicherung und völlige Billigung von Seiten der Gemeindeskammer weniger Schwierigkeiten unterworfen sein dürfte³⁴⁾.“

Unterdessen war aber der Künstler gefunden, der die Büste für das Denkmal ausführen sollte, und zwar in der Person des in Stuttgart tätigen Bildhauers Johann Heinrich von Danneder (geb. 15. Oktober 1758, gest. 8. Dezember 1841). In Zürich war damals kein für das Bildnisfach geeigneter Bildhauer zu finden³⁵⁾ und deshalb fiel die Wahl der Geschäftskommission, d. h., wohl in erster Linie der vier Künstler, auf Danneder.

Sobald dieser von der Militäraakademie in der Solitude nach Stuttgart übergesiedelt war, entwickelte sich der freundschaftliche Verkehr mit Schiller. Sodann teilte auf Jahre hin aus Philipp Jakob von Scheffauer sein Los, zunächst als Hofbildhauer nur die Entwürfe von Pierre Fr. Lejeune und Nicolas Guibal ausführen zu dürfen; in den Jahren 1783—85 fanden Danneder und Scheffauer entscheidende Förderung im Atelier von Auguste Pajou in Paris. In Rom dagegen fühlte sich Danneder von der Ueberfülle der Eindrücke überwältigt und zur Untätigkeit verurteilt. Die Freundschaft mit Alexander Trippel und Antonio Canova verstärkten ihn höchstens in seiner Neigung zum „Rokokoklassizismus“; mit Gottfried Schadow, der den Klassizismus mit den Ergebnissen tiefschürfender Naturstudien unterbaute und festigte, hatte Danneder nur eine

³⁴⁾ Ebenda, S. 345 f.

³⁵⁾ Ein wohl aus Irrtum auf den 5. März 1802 datierter Brief von Joh. Heinrich Meyer an Danneder erwähnt eine damals in Zürich eröffnete Kunstausstellung, auf der die Landschaft in Oelgemälden und Zeichnungen überwog, das Porträt dagegen nur durch zwei junge Künstler und ebenso die Plastik nur durch den Zürcher Bildhauer von Muralt und einen Unterwaldner Holzschnitzer vertreten war. „Der junge Muralt, der gegenwärtig in Stuttgart ist, hat ein paar brave Statuen in Gips eingesandt, Meleager und Diomedes.“ (Spemann, Anhang, Nr. 172.) . Von Martin von Muralt (1773—1830) sind in Zürcher Privatbesitz einzelne Reliefs erhalten; im Schweiz. Künstlerlexikon, II, S. 453, sind zwei Reliefbildnisse erwähnt. Vgl. auch Supplementband S. 331. — Als Schüler Scheffauers kam er jedenfalls auch mit Danneder in Berührung.



Marmorbüste von Pfarrer Joh. Kaspar Lavater
von Johann Heinrich Dannecker

flüchtige Begegnung. Zusammen mit Scheffauer kehrte er Ende 1789 nach Stuttgart zurück³⁶⁾. Schillers 1794 nach dem Leben modellierte Büste verbreitete Danneckers Ruhm und verschaffte ihm nach sieben Jahren den Auftrag aus Zürich.

Am 7. November 1801 schrieb Lips an Dannecker, seine Anwesenheit in Zürich sei sehr erwünscht, abgesehen davon, daß er durch den Rat vieler Leute, die Lavater persönlich gekannt hätten, bei der Gestaltung der Bildnisbüste gefördert werde³⁷⁾. Damals dachte man sogar an eine Bronzefigur — denn Lips frug, ob sich der Hofziseleur Treut nicht entschließen könnte, den Preis herabzusezen. Am 13. Februar 1802³⁸⁾ drückte Lips in einem Antwortschreiben an Dannecker seine große Freude über dessen nahe bevorstehende Ankunft aus. Ende Februar 1802 traf Dannecker mit seiner Frau in Zürich ein und schon im März war das erste Tonmodell fertig³⁹⁾; der Künstler war glücklicherweise nicht nur auf die schadhaft gewordene Totenmaske angewiesen, sondern erfreute sich u. a. auch der Hilfe von Lips, der Lavater mehrfach porträtiert hatte. In Danneckers Beisein wurde das Tonmodell an dem „künstlerisch günstigsten Punkte“ des Waisenhausgartens aufgestellt⁴⁰⁾. In

³⁶⁾ Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, VIII, S. 368 ff.

³⁷⁾ Spemann, Dannecker. Anhang, Nr. 168. Als Vorbilder für Danneckers Modell erwähnt Wilhelm Füßli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein I. Zürich und Winterthur 1842, S. 69, eine Büste von Valentin Sonnenschein und ein Gemälde von Felix Maria Diogg. O. Breitbart weist nun in seinem Aufsatz über Joh. Valentin Sonnenschein (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. XIII. 1911, S. 284) nach, daß sich diese Büste im Pestalozzianum in Zürich (heute im Beckenhof) befindet und erwähnt dazu eine Porträtmédaille Lavaters von Sonnenscheins Hand im Schweizerischen Landesmuseum. Das Bildnis Lavaters von Diogg ist nach Auskunft von Herrn Prof. Dr. H. Stettbacher eine Zeichnung, wogegen das Ölgemälde von Friedrich Oelenhainz stammt (beide im Beckenhof).

³⁸⁾ Ebenda, Nr. 169.

³⁹⁾ Ebenda, S. 63 ff. — In der Zentralbibliothek Zürich (Inv. Nr. 273) befindet sich ein kleines, ovales Alabasterrelief (12 × 8 cm) mit Lavaters Profilbildnis. Vermerk auf der Rückseite: Relief-Brustbild des J. C. Lavater von Bildhauer Dannecker in Stuttgart, welcher ihn 1790 in Zürich kennen lernte. Nach Spemann, Dannecker, S. 25, traf aber der Künstler auf seiner Rückreise aus Rom schon am Neujahr 1790 in Stuttgart ein. Wenn nur das Datum unrichtig ist und das Relief doch ein Werk Danneckers wäre — zudem das einzige in Alabaster ausgeführte — so vermöchte es in seiner unpersönlichen Durchführung nichts zur Kenntnis des Wesens Danneckers beizutragen.

⁴⁰⁾ S. Vögelin, Geschichte der Wasserkirche, S. 124.

Stuttgart fand es dann in Künstlerkreisen begeisterte Aufnahme und im Laufe des Sommers begann die Durcharbeitung.

Während dieser Zeit berichtete Lips aus Zürich Erfreuliches und Unerfreuliches⁴¹⁾. Zur Gewinnung des Erzes für den Bronzeguß konnte eine Kanone verwendet werden, die als Geschenk von Bern so gut wie gesichert war; zudem konnte man sie in Zürich vorteilhafter verkaufen als in Stuttgart und sparte überdies noch die Transportkosten⁴²⁾. Anderseits wurden von der Gemeindeskammer hinsichtlich des Platzes für das Denkmal immer neue Schwierigkeiten gemacht, so daß die mit der Durchführung des Plans Betrauten am Gelingen nahezu verzweifelten.

Während also die Sache in Zürich nicht nach Wunsch ging, hatte Dannecker den entscheidenden Entschluß gefaßt, die Büste in Marmor auszuführen. Die erhaltenen Werke Danneckers sind, mit einer einzigen Ausnahme, in Gips, Stuck, Ton, Biskuit, Sandstein und Marmor entworfen bzw. vollendet; ein einziges Werk hat Dannecker modelliert und Treut in Bronze gegossen⁴³⁾. Ob ihm die starken Glanzlichter der Bronze nicht zusagten? Mit einem Abguß des Modells der Lavaterbüste hatte er unterdessen auch im Salon in Paris großen Erfolg geerntet.

Im Brief vom 29. Juni 1802⁴⁴⁾ hieß Lips den erwähnten Entschluß gut, kritisierte dagegen an den eingesandten Skizzen die Kürze des Mantels, weil dadurch über den Zweck dieses Kleidungsstücks irrite Vorstellungen erweckt werden könnten. An Ostern 1803⁴⁵⁾ schrieb der Bildhauer Friedrich Distelbarth aus Paris an seinen Lehrer Dannecker, daß er an der Büste Lavaters arbeite. „Die Büste Lavaters habe ich jezo ganz mit dem Meisel (!) überarbeitet, das Gesicht ist ganz rein, der Marmor durchaus von einer bewunderungswürdigen schönen Tinte, bloß auf den Haaren und oben auf dem Mandel (!) sind einige Flecken, die aber dennoch dem Ganzen keinen Schaden thun.“

⁴¹⁾ Brief vom 5. Mai 1802. Spemann, Dannecker. Anhang, Nr. 170.

⁴²⁾ S. Vögelin, a. a. O. Die Kanone wurde noch gerade vor der Katastrophe des Septembers 1802 in Empfang genommen. (Gemeint sind die Beschießungen Zürichs am 9./10. und 12./13. September 1802 durch die helvetischen Truppen unter General Andermatt, die jedoch keinen großen Schaden anrichteten.)

⁴³⁾ Spemann, S. 181—186. Verzeichnis von Danneckers Werken.

⁴⁴⁾ Spemann, Dannecker. Anhang, Nr. 171.

⁴⁵⁾ Ebenda, Nr. 177.

Somit steht die Tatsache fest, daß die in Zürich befindliche Marmorbüste Lavaters von Dannecker modelliert, dagegen wohl im Wesentlichen von Distelbarth ausgeführt wurde.

Während des ganzen Jahres 1804 schweigen sich alle Quellen über Denkmal und Büste aus. Wie dann aber die Künstler aufjubelten, als im Frühjahr 1805 die fertige Marmorbüste aus Stuttgart unversehrt ankam, gerade im Zeitpunkt einer öffentlichen Ausstellung „vaterländischer Kunstprodukte“, vernehmen wir aus den Zeilen, die Johann Heinrich Meyer am 14. Mai 1805 an Dannecker richtete⁴⁶⁾. „Die bange Sorge löste sich in Freude, Rührung, Bewunderung und Dank gegen den Künstler auf, und alle bezeugten wie aus einem Munde, noch nie sei Lavater so wahr, so ganz seines Charakters würdig dargestellt worden! — Es ist, als ob Sie während Ihrer Arbeit von einem prophetischen Geist besetzt gewesen wären, so ganz haben Sie Lavaters Charakter erreicht, und zwar gerade in dem Alter, in welchem er am allerehrwürdigsten erschien.“

Weit nüchterner hört sich die Sprache des Protokolls der Sitzung der Kirchenpflege vom 8. Juni 1805 an⁴⁷⁾. Herrn Pfarrer Hefz sollen zuhanden der Künstler die vortrefflichen Bemühungen schriftlich verданkt und Herrn Dannecker „die völlige Zufriedenheit des Kirchenrats bezeugt werden“. Die Büste war dem Zürcher Publikum bei der letzten Schaustellung im Kunthaus zur Meise vorgewiesen worden, worauf man sie um mehrerer Sicherheit willen in der Helferei St. Peter aufbewahrte. Sie mußte jedoch wegen des lästigen Zudrangs der Besucher 1807 in die Bibliothek überführt werden (s. u.). — Die Rechnung ergab an Bareinnahmen aus dem Jahre 1801 insgesamt 2729 Gulden, 18 Schilling und 6 Heller, wovon bis zum 8. Juni 1805 etwa die Hälfte, nämlich 1362 Gulden, 31 Schilling und 6 Heller, verausgabt worden sind.

Zu jenem Zeitpunkt schien auch die Angelegenheit der Platzfrage vorwärts zu gehen, aber nur, um baldigst in neue Unentschiedenheit hineinzugeraten, womit dann freilich das Schicksal des Monuments und der Büste entschieden war. Laut Protokoll vom 8. Juni 1805 kam die Geschäftskommision zu dem Schluße, an die Errichtung im Waisenhausgarten sei nicht zu denken, weil der Marmor die Aufstellung an Wind und

⁴⁶⁾ Ebenda, Nr. 173.

⁴⁷⁾ Archiv, Nr. 908, S. 146 f.

Wetter verbiete, es sei denn, man sorge wie beim Geßnerdenkmal für Bedeckung; aber der Künstler widerrate die Aufstellung unter freiem Himmel. Hauptsächlich aber befürchte man, daß ähnlich wie das Geßnerdenkmal auch dieses Kunstwerk, das nach dem Urteil aller Verständigen als das schönste betrachtet werden könne, das man in diesem Fache in der Schweiz besitze, der Schadenfreude böswilliger Buben preisgegeben wäre. Deshalb kommt auch die Errichtung auf dem Peterskirchhofplatz (heute Peterhofstatt) nicht in Frage. Und weil auch die neuerdings wieder zur Sprache gebrachte Aufstellung in der Kirche ausgeschlossen blieb, so ließ sich noch die Wahl zwischen zwei „Lokalen“ treffen: 1. der Wasserkirche und 2. dem Saal St. Anna, also der schon früher vorgeschlagenen, dann aber abgelehnten Kapelle beim St. Annafriedhof. In beiden Räumen ist das Denkmal „vor den Mishandlungen der Witterung und pöbelhafter Leuthe“ sicher, beide Gebäude stehen unter dem Schutz des Stadtrats und beide gewähren die Möglichkeit, die Denkmalsangelegenheit bald zu beenden. „Wäre die Wasserkirche wie ein Pantheon oder eine Rotunde eingerichtet, so wäre sie außer allem Zweifel das beste Locale nicht allein für Lavatern, sondern für alle großen Männer, deren sich unser Zürich von älteren und neueren Zeiten her rühmen dürfte; aber sie ist blos eine Bildergallerie⁴⁸⁾ ohne Platz für Werke der Bildhauerei und die dazu unumgänglich erforderliche Beleuchtung, folglich ohne gehörige Wirkung. Heideggers⁴⁹⁾ Monument behauptet schon den vorteilhaftesten Platz, aber auch dieser ist nicht so, daß dasselbe guten Effekt macht. — Wenn ein Kunstwerk dieser Art die gehörige Wirkung auf das Gemüth der fühlenden Betrachtung hervorbringen soll, so muß nicht nur das Hauptwerk an sich vortrefflich, sondern auch Umgebungen müssen mit demselben übereinstimmend sein.“

⁴⁸⁾ Vögelin, Geschichte der Wasserkirche, S. 99. Von den Objekten der ehemaligen Kunstkammer wurden nur die zahlreichen Bildnisse zurück behalten, die jetzt noch einen wesentlichen Bestandteil der im Besitz der Zentralbibliothek befindlichen Porträtsammlung ausmachen.

⁴⁹⁾ Johann Konrad Heidegger (1710—1778). Kurze Biographie bei Vögelin, Geschichte der Wasserkirche, S. 87 ff. Die Bronzefigur, ein Werk Valentin Sonnenscheins, wurde in der Wasserkirche „unten auf dem Fußboden unmittelbar vor dem Eingang in das vordere Stübchen aufgestellt“. (Vögelin, S. 90.) Diese mit Inschrift versehene Büste steht heute in der Zentralbibliothek (Dep. 975) auf dem Treppenabsatz zum ersten Geschos.

Die Worte „Mausoleum“ und „Rotunde“⁵⁰⁾ waren dem zum Dogma der Mustergültigkeit des klassischen Altertums sich bekennenden Zeitalter geläufige Begriffe. Mausoleen spielen in den Entwürfen Gillys eine große Rolle; ein Mausoleum nach damaliger Vorstellung schildert Goethe in Wilhelm Meister (Bestattung Mignons)⁵¹⁾, und das Innere dieser Mausoleen dachte sich Gilly, nach dem bedeutendsten Vorbild des Altertums, dem Pantheon in Rom, als Rotunde, deren Kuppel auf dem Mauerring oder einer Säulenstellung ruht. Pantheon bedeutete also Gedächtnisstätte für die Großen einer Stadt oder eines Landes. Der Stadt Zürich war und blieb ein solches Pantheon versagt; der spätgotische Raum der Wasserkirche, zudem seit 1717 durch eine mehrgeschossige Gallerie auf Säulen zerteilt, vermochte allerdings am wenigsten die Erfordernisse einer Rotunde zu erfüllen. Somit wurde der alte Gedanke wieder aufgenommen, sich für die St. Annakapelle mit dem angrenzenden Friedhof zu entschließen. — „Wo könnte Lavatern, dem Sänger und Lehrer der Religion und Unsterblichkeit, würdiger ein Denkmahl hingestellt werden, als da, wo sein Grab auf die rührendste Weise auf die Unsterblichkeit unserer irdischen Hülle und zugleich auf die Bestimmung unseres unsterblichen Geistes aufmerksam macht. So wurde dem unsterblichen Gellert sein Denkmal auch gleich bey dem Kirchhof⁵²⁾), wo seine Leiche modert, in die neben anstoßende Kirche aufgerichtet, und gerade auch dieser Umstand macht, daß kein Reisender, der Gellerts Andenken ehrt, ohne Rührung sich entfernt. Aus diesem

⁵⁰⁾ Oncken, Friedrich Gilly, S. 13, 36 f. Ebenda, S. 155 ff. Verzeichnis der von Gilly entworfenen Rotunden.

⁵¹⁾ Der Saal der Vergangenheit. Wilhelm Meisters Lehrjahre, VIII. Buch, V. Kapitel.

⁵²⁾ Christian Fürchtegott Gellert wurde 1769 auf dem alten Johannesfriedhof in Leipzig bestattet; der Grabstein ist ihm und seinem Bruder gemeinsam gesetzt. Als die Johanneskirche 1894—97 umgebaut wurde, setzte man Gellerts Gebeine in der Gruft unter dem Hochaltar bei. (Mitteilung von Herrn Pfarrer Dr. Flade in Dresden.) Außerdem aber wurde Ch. F. Gellert durch folgende Denkmäler geehrt. 1. Durch das prunkvolle Werk, das Friedrich Samuel Schlegel 1769 in der Johanneskirche errichtete (Wiedergabe in Kupferstich siehe Joh. Andreas Cramer, Ch. F. Gellerts Leben, Leipzig 1774). 2. Das auf Veranlassung von Feldmarschall Laudon auf seinem Landgut in Hadersdorf errichtete. 3. Im Garten des Buchhändlers Wendler in Leipzig, von Adam Friedrich Oeser. 4. Ein gemeinsames Denkmal für Gellert und Sulzer in Buchhändler Reichs Landgut bei Leipzig. Vgl. Heinrich Doering, Ch. F. Gellerts Leben, 1833, S. 177 f.

Grunde wird neuerdings der um seiner Lage neben dem Kirchhof und seiner Simplicität willen zu diesem Zweck bequeme Saal St. Anna angerathen, welcher Ort auch schon seiner Zeit als der bequemste und beste dem Kirchen Rath eingeleuchtet hat. — Würde das Monument in der Mitte der Wand, welche der Thüre, die auf den Kirchhof führt, vorübersteht, in eine Halbnische eingelassen und dabey die Project-Zeichnung befolgt, die Herr Architekt Escher entwarf, daß das Augenmerk der Künstler noch auf das Chor der St. Peters-Kirche sich richtete, würden außer der Thüre zu beyden Seiten noch ein Paar schöne Bäume hingepflanzt, entweder zwei Pappeln, oder zween Platanen — oder zwei Trauer Weiden, so ließe sich wohl kaum ein anmuthigeres, wehmüthig liebreicheres Mausoleum Lavaters denken, ohne daß weitere beträchtliche Bau-Veränderungen müßten vorgenommen werden. So stühnde das Kunstwerk bey jedem Leichen-Begägnis allen Einwohnern der Stadt offen. Für fremde Durchreisende aber würde der Saal durch den Siegrist geöffnet u.s.f.“

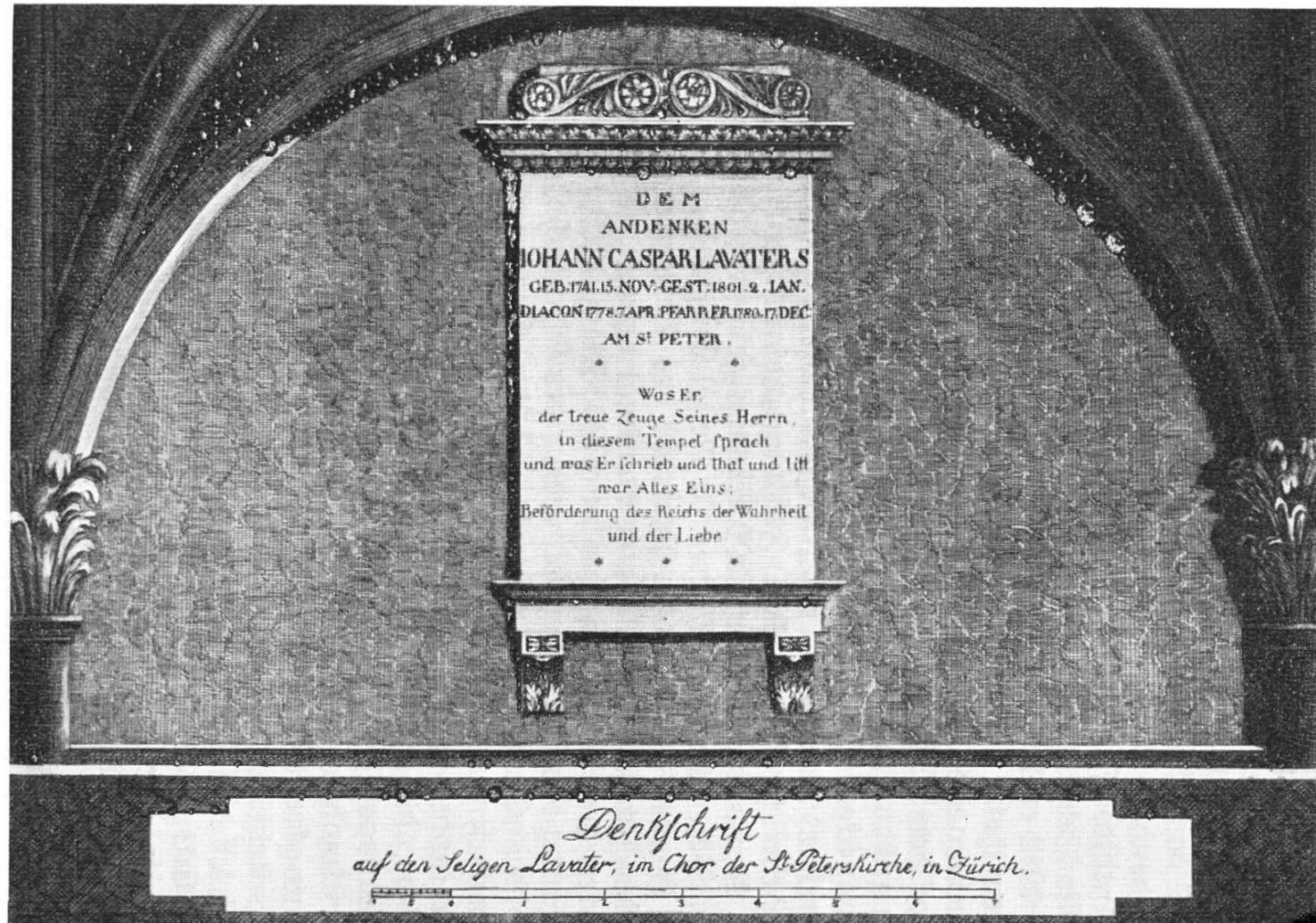
Der Kirchenrat war aber von allen „Umtrieben, Widersprüchen und schiefen Urteilen im Publicum“ sichtlich ermüdet⁵³⁾) und entschloß sich, Platzfrage und endliche Ausführung „zutrauensvoll dem Lobl. Stadtrat zu überlassen; wenn der Plan verwirklicht werden sollte, so bliebe dem Kirchenrat immer die Ehre, sich als Stifter des Lavaterischen Denkmals angesehen zu wissen.“ Damit war das Schicksal des Denkmalprojekts besiegelt. Das Dankschreiben, das der Kirchenrat am 25. Juni 1808 an Dannecker richtete⁵⁴⁾), tönt zwar noch hoffnungsvoll, im Grund war jedoch das Interesse nur noch auf das Epitaph gerichtet, das den Chor der Kirche zu zieren hatte, wobei noch verschiedene Reparaturen im Chor durchgeführt werden mußten⁵⁵⁾). 1808 gelangte die Marmortafel mit Inschrift zur Ausführung und zierte nun die Nordwand des Chors; Johann Heinrich Meyer hat sie im Kupferstich wiedergegeben⁵⁶⁾). So mit hatten der Kirchenrat und die von ihm bestellte Kommission

⁵³⁾ Archiv, Nr. 908, S. 149.

⁵⁴⁾ Kopie ebenda, S. 153 f.

⁵⁵⁾ Protokoll der Sitzung vom 3. Dezember 1807. Archiv, Nr. 909, S. 46 ff.

⁵⁶⁾ Wiedergabe der Inschrift in Kunstdenkmäler der Stadt Zürich, I, S. 299.



Gedenktafel an Pfarrer Joh. Kaspar Lavater
Stich von Joh. Heinrich Meyer

ihre Ehrenpflicht Lavater gegenüber erfüllt und sich außerhalb aller Streitigkeiten gesetzt, die vermutlich durch die zahlreichen Gegner Lavaters stets aufs neue geschürt wurden. Das Denkmal ist nie zur Ausführung gelangt, und die Büste zierte seit 1807 fast genau ein Jahrhundert lang, der Öffentlichkeit unsichtbar, das Konventszimmer der Stadtbibliothek im Helmhaus; ebenda befanden sich die Büsten von Heinrich Pestalozzi und Antistes J. J. Hefz⁵⁷⁾). Vorübergehend fand Lavaters Büste im Schweizerischen Landesmuseum ihre Aufstellung, bis ihr die 1914 eröffnete Zentralbibliothek Aufnahme im Treppenhaus gewährte; mit anderen Büsten genießt sie dort den Vorzug der Raumweite und günstigen Belichtung, kann also in ihrem künstlerischen Wert betrachtet und verstanden werden. Seit der Ausführung von Lavaters Büste mehrten sich die Aufträge für Dannecker; sie hatte nicht wenig dazu beigetragen, seine Berühmtheit zu erhöhen. Mit Brief vom 25. Juni 1805 hatte Joh. Heinrich Meyer den Zahlungsmodus geregelt. Danneckers Rechnung hatte auf 690 Gulden gelautet; der Kirchenrat St. Peter übergab Meyer 70 Neue Louis d'ors zu Danneckers Handen⁵⁸⁾). Das letzte Protokoll des Kirchenrats St. Peter⁵⁹⁾), das sich mit dem Lavater-Denkmal befasste, notierte das Gutachten der Baukommission vom 29. März 1808 betreffend Ausführung des Epitaphs, Reparatur des Kirchenchors und der Mauer des St. Anna-Friedhofs und die Dankbezeugung an Pfarrer Hefz für seine Bemühungen um das Zustandekommen des Epitaphs, dessen edle Simplizität besonders hervorgehoben sei; die Witwe Lavaters soll eine von Kupferstecher Meyer ausgeführte, in Glas und Rahmen gefasste Zeichnung des Denkmals erhalten, wofür ihm 9 Thaler zuzustellen sind.

Danneckers Marmorbüste von J. C. Lavater (siehe Abb. S. 96), steht auf einem niedrigen Sockel mit der Inschrift „J. C. LAVATER“ an der Vorderseite und „DANNECKER. Fecit Stuttgardt 1805“ auf der linken Seite. Die Höhe mit Sockel beträgt ca. 82,5 cm, die stärkste Breitendehnung 64 cm. Das Werk ist durchweg in der Vorderansicht angelegt, ohne die

⁵⁷⁾ Vögelin, Geschichte der Wasserkirche, S. 124 f. Auch die Büsten von J. J. Hefz (von E. Rehfus) und Heinrich Pestalozzi stehen heute im Vestibül des ersten Obergeschosses der Zentralbibliothek.

⁵⁸⁾ Spemann, Dannecker. Anhang, Nr. 174.

⁵⁹⁾ Am 4. April 1808. Archiv, Nr. 909, S. 73 f.

geringste Drehung. Nicht einmal der Kopf ist vorgeneigt, sondern der stark vortretenden Adlernase wirken der hohe, vom runden Käppchen bedeckte Hinterkopf und die tief in den Nacken sich rollenden Locken entgegen. Dem beseelten und reich gesformten Kopf bietet die Brustpartie eine energisch gegliederte und feste Stütze. Der Mantel mit dem nach hinten überfallenden Kragen legt sich in der Mittelachse mit seinen Enden übereinander. Bietet die linke Seite (vom Beschauer) mehr plastische Gliederung durch vertikale und schräge, gleichmäßige und bestimmt geführte Röhrenfalten, so bietet die ruhigere rechte Seite dem Auge das feine Spiel der über den Marmor hingleitenden Lichter und Schatten. Die sich stark vorrundenden Schultern ergeben, ähnlich wie am Kopf die Backen- und Stirnknochen, plastische Fixpunkte. Der überfallende Kragen gewährt dem schlanken, in die Binde eingewickelten Hals eine besondere Widerlagerung. Die gleichmäßigen Röhrenfalten des Kragens ergeben in der Unteransicht eine Schlängellinie, ähnlich den Statuen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Der nach oben sich öffnende Mantel lässt die Weste frei, deren Rand und Knopfreihe wohl in der Mittelachse der Figur liegen, aber keineswegs in strenger Senkrechter geführt sind. Die Halsbinde mit ihren zum Teil peripherischen, zum Teil senkrecht angelegten Teilen lässt auch ihrerseits nur freie Symmetrie erkennen; sowie sich das niederfallende Ende aus der den Hals umschließenden Rundung frei macht, wölbt es sich, bevor es unter der eng schließenden Weste verschwindet, etwas vor, und so ergibt sich ein neuer plastischer Fixpunkt. Wie überzeugend schildert die Modellierung den feinen Stoff der Halsbinde, deren Einzelteile in ihrer Anordnung nur eine einzige Richtung variieren! Man beachte auch, wie unten zwei ungleiche Rundungen oben von einer einheitlich durchgeführten zusammengefasst werden.

So erscheint der Kopf mit seinem plastischen Reichtum wie in seinen weichen und stillen Uebergängen durch die Gewandung vorbereitet. Von eingepflügten Furchen und sprühenden Lichtern ist nichts zu sehen, sondern alle Gesichtsfalten erscheinen als feine Rüben neben sanft gewölbten Teilen. Von den wie durch einen scharfen Punkt betonten Mundwinkeln aus entfaltet sich eine zarte Schattenhöhlung. Die Lippen, obwohl fest geschlossen, sind doch stofflich weich wiedergegeben (was bei den wenigsten Abbildungen zu sehen ist). Durch die feste Linie

des Mundes, das ziemlich breite Kinn, die von den Nasenflügeln abwärts führenden Falten, namentlich aber durch die Augenpartie, wird der am meisten kennzeichnende Zug des Gesichts, die Adlernase, im Zusammenhang fest verankert und als Mittelpunkt einer Fülle formaler Beziehungen gekennzeichnet. Die Mundpartie ruht zum Teil im Schlagschatten der Nase, und die Augen liegen im Schutze der stark auf- und vorgewölbten Stirnbogen; allein der Gegensatz zwischen der schattigen Einhöhlung und den ins Licht vorspringenden Oberlidern erscheint dem Bildhauer so wichtig, daß er diese an einer bestimmten Stelle durch das Tiefendunkel eines starken Einschnitts von der Umgebung trennt. Ein Büschel in die Stirne fallender Haare scheidet mit seiner Detaillierung die ruhigen und doch im Einzelnen so fein gewölbten Flächen der Stirne und des Käppchens. Betrachtet man die Büste in genauer Vorderansicht, so gewahrt man, wie die Lockenmassen mit ihrem plastischen Reichtum die einfach klaren Züge wirkungsvoll einrahmen; die Ansicht in Halbface zeigt die Locken durch den schmalen Streifen der Schläfenpartie von den Augen mit ihrer besonderen Plastizität getrennt. Aber erst in den beiden Profilansichten lassen sich die Schönheiten der Durchführung auch dieser Partien erschöpfend betrachten. Man muß es an der Büste selbst in ruhig sich hingebender Anschauung zu erfassen suchen, wie die Haare in kaum sichtbarem Ansatz sich von der Stirne lösen, dann als eigene Masse sich verselbständigen, in ihrer Bewegung lebhafter werden, dabei auch ihre Teile in zunehmendem Maße zur Geltung bringen, trotz all dieses Reichtums jedoch als ein Ganzes wie in unsichtbarer Hülle zusammengefaßt ruhen.

Lavaters Erscheinung ist in aufmerksamer Beobachtung und gespanntem Zuhören erfaßt. Aber im Vergleich mit Joh. Wilhelm Tischbeins Olgemälde und Heinrich Füllis Pastellezeichnung erscheinen Lavaters Züge in Danneckers Büste wesentlich feiner, ja, diese unverkennbare Vergeistigung der Profilansicht steigert sich in der Vorderansicht zum sichtlichen Ergriffensein, womit natürlich nicht Lavaters berüchtigter Wunderglaube gemeint ist; vielmehr dürfte in Oskar Farmers tiefschürfender Charakteristik folgendes Wort den Schlüssel zum Verständnis von Danneckers Büste bieten: „Wie in der heutigen Gruppenbewegung (der Oxford) war in ihm das

glühende Streben durchgebrochen, die Wirklichkeit des lebendigen Christus zu erleben und das Wunder der Umwandlung zu ganzen Christen zu erfahren“⁶⁰⁾. In den „charakteristischen Merkmalen“ der Erscheinung stimmt Danneckers Büste mit allen übrigen Bildnissen Lavaters überein; aber der genannte Bildhauer hat den Tatsachenbericht vom Neueren Lavaters auf eine wirkliche geistige Höhe gehoben, die in diesem Fall nicht nur berechtigt, sondern geradezu gefordert war.

Im Klassizismus bildete das Porträt, also die Verpflichtung zur Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit, die wohltuende Einschränkung gegen verwischende Idealisierung, wie sie Trippel bei den Büsten Schillers und Goethes versucht hatte. Wie aber verhielt sich das klassische Altertum, das der Theorie des neuzeitlichen Klassizismus als Kronzeuge diente, zu dieser Aufgabe künstlerischer Gestaltung und in erster Linie plastischer? In der griechischen Kunst erwachte das Bildnis erst im 4. Jahrhundert vor Chr. aus der allgemeinen Typik. Aber es wird neuerdings betont, wie gerade die griechische Kunst diese Typik nie restlos preisgegeben habe, so daß z. B. die Bildnisse der großen Dichter nicht mit dem Maßstab dokumentarischer Naturtreue gemessen werden dürfen, sondern vielmehr als Darstellungen menschlicher, auf das Geistige hin erfaßter Individuen zu werten seien, wogegen die Etrusker und später die Römer ihre Bildniskunst hauptsächlich auf die Betonung des Einmaligen einer Erscheinung einstellten. In der Bildniskunst der Kaiserzeit sprachen repräsentative Absichten oder Wünsche nach Ausdruck entscheidend mit⁶¹⁾.

Der Klassizismus sah sich also bei seiner Berufung auf die antike Kunst keinem dogmatisch gefestigten Schema, sondern einer Fülle von Möglichkeiten gegenüber, und zwar angesichts der weit besseren Kenntnis des römischen als des griechischen Altertums einer unendlich viel größeren Zahl realistisch-repräsentativ-ausdrucks voller Bildnisse. In dieser Richtung wurde er durch seine starke Bindung an den Spätbarock wesentlich bestärkt, der eine unfehlbare Treffsicherheit im Erfassen des

⁶⁰⁾ Oskar Farner, Johann Kaspar Lavater. Eine Würdigung für die Gegenwart. Zwingli-Verlag, Zürich 1938, S. 18.

⁶¹⁾ L. Curtius und W. Schiekmann, Die antike Kunst. Handbuch der Kunsthistorie, hg. von F. Burger und E. A. Brindmann, I, S. 359, 420 ff. II, S. 83, 152 ff.

objektiven Tatbestandes mit oft raffinierter Technik und einem Grad der Besetzung verband, die aus irgend einem Dargestellten eine historische Persönlichkeit und einen ganzen Menschen zu machen wußten. Selbstverständlich sind die Begabungen für die eine oder andere Seite des Bildnisfachs bei den Meistern der Jahrhundertwende sehr ungleich verteilt, und oft genug wirkte sich das klassische Streben nach Beruhigung und Vereinfachung der Erscheinung nur als Verflachung in gehaltloser Glätte aus. Dannekers Entwicklung bewegte sich zwischen den zwei Gegensätzen des einseitigen Idealismus und des vergeistigten Realismus; für jenen suchten ihn Trippel und Canova zu gewinnen, für diesen warben namentlich auf dem Gebiet des Porträts Meister wie Sergel, Pajou, Houdon Schadow und Rauch. Dannekers Schaffen litt häufig unter dem Übermaß von Aufträgen; über einen „naiven Realismus“ ist er auch da selten hinausgekommen, wo die Auftraggeber sein menschliches Interesse weckten. So zählt die Büste Lavaters, den er persönlich kaum gekannt haben dürfte, zu seinen besten Leistungen und steht auf dem Wege, den seine Entwicklung bis zum Höhepunkt des Schaffens in der Kolossalbüste Schillers (fertig 1810) genommen hat⁶²⁾.

Zürich darf sich glücklich schäzen, aus dem kläglichen Zusammenbruch der Denkmalsidee das in seiner Schlichtheit erfreuliche Epitaph in der Peterskirche, vor allem aber Dannekers Büste zu besitzen; an guten Werken der Plastik als Gestaltung klassizistischen Denkens leidet unsere Stadt wahrlich nicht an Überfluß.

⁶²⁾ H. Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (im gleichen Handbuch). Hier ist Dannekers große Schillerbüste als Abb. 28 (S. 35) der Goethebüste Trippels (Abb. 29 auf S. 35) lehrreich gegenübergestellt.