

Sauerländer, Willibald: *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002 (Passerelles; 1), 69 S. mit 28 s/w-Abbildungen.

Ein Festvortrag zum 60. Geburtstag von Thomas W. Gaetgens bildete für Willibald Sauerländer den Anlass, in seinem *Versuch über die Gesichter Houdons* rund zwei Dutzend Porträtbüsten, die Jean-Antoine Houdon zwischen 1767 und 1791 schuf, in chronologischer Reihenfolge eingehend zu betrachten. In einer klaren, flüssig geschriebenen und angenehm lesbaren Wissenschaftsprosa sammelt Sauerländer seine treffenden Beobachtungen zu Houdons Büsten, die den zeitgenössischen Geistesgrößen Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Künstlern wie Willibald Gluck oder politischen Protagonisten wie Benjamin Franklin, dem französischen König Louis XVI., Jean-Sylvain Bailly oder Comte de Mirabeau gewidmet sind. Die „Gesichter Houdons“ sind also die Gesichter dieser Zeitgenossen im Spiegel seiner Kunst. Abseits des schwierigen Terrains der Repliken- und Kopienkritik arbeitet Sauerländer den neuartigen „physiognomischen Verismus“ bei Houdon heraus und zeigt, wie „Houdons Verismus die gesellschaftlichen und geschmacklichen Konventionen des Ancien Régime sprengt“, um das „Antlitz des freien, natürlichen Menschen“ offen zu legen (24).

Das Gesicht als „Spiegel einer beweglichen Intellektualität und Sentimentalität des Genies“ zeige den „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ [...], der sich im 18. Jahrhundert vollzogen hat“ (7): „Das Gesicht, nicht das Kleid, macht in der Stunde der Physiognomie den Mann“ (9) – Eine These, die zweifellos (nicht nur) mit Blick auf die Porträtbüsten Houdons überzeugt! Dass in diesem Wettbewerb des Physiognomischen in Houdons Kunst selbst die „Visage“ eines König Louis XVI. den Gesichtern der

Philosophen und Künstler unterliegen kann, gehört zu den Zeichen einer neuen Zeit (54).

Eigentümlicherweise verzichtete Houdon in seinen wunderbar lebendigen Frauenbüsten – nicht zuletzt in derjenigen seiner jungen Braut (*Madame Houdon*, 1786, Louvre) – auf eine allzu veristische Analyse des Sichtbaren. Ist dieser künstlerische Perspektivwechsel ein Zeichen dafür, dass der „Anteil der Frauen am intellektuellen Projekt der Aufklärung“ zwar „nicht gering, aber [...] nur im eingeschränkten Sinne öffentlich“ war (48)?

Zu denken gibt vor allem Sauerländers vielfältig wiederholte Charakterisierung Houdons als „größten ‚Ikongraphen‘ der französischen Aufklärung“ (5), als „Ikongraphen des Siècle des Lumières“ (21), als „Ikongraph [...] mitten in der veränderten gesellschaftlichen Aktualität“ (54). Diese begrifflich pointierte Charakterisierung ist überraschend, weil gerade in Houdons Werk auf spezifische Weise das zurücktritt, was die Grundlage einer ikonographischen Betrachtung im eigentlichen Sinne ausmacht: Konventionalisierte motivische Bedeutungszuordnungen. In Houdons plastischem Schaffen fehlt nicht nur weitgehend die Gattung der „allegorisierenden Skulptur“, sondern in vielen Plastiken – wie zum Beispiel in *L'Ecorché* von 1767 oder selbst in der Darstellung des *heiligen Bruno* von 1766/67 (beide in Gotha) – ist vollständig auf symbolisches Inventar verzichtet. Wenn Sauerländer feststellt, dass vor 1770 Diderots Gesicht des Philosophen „noch keine ikonographische Form“ gefunden habe (16), dann geschieht dies ausgerechnet im Verweis auf ein gemaltes Bildnis Diderots von Louis-Michel Vanloo von 1767 (Louvre), das wegen seiner „ikonographischen“ Übercodierung den Spott des dargestellten Philosophen provozierte. Nimmt man die Worte „Ikongraph“ und „Ikongraphie“ in ihrer eigentlichen Bedeutung, dann müsste man über den „Ikongraphen“ Houdon paradoxerweise sagen, dass er mit seinen veristischen Porträtbüsten oftmals ein „Ikongraph“ ohne Ikongraphie ist, ja daß er nicht selten mit seiner Darstellungsweise die überlieferte Ikongraphie des Porträts destruierte.

Christoph Wagner, Saarbrücken