



Thierry Laugée und Inès Villela-Petit (Hg.),

David d'Angers. Les visages du romantisme,

Montreuil: Éditions Gourcuff Gradenigo, 2011, 180 Seiten

Boris Roman Gibhardt

„Ich muss diesen Kopf haben, und wenn es mich meinen eigenen kostet“¹ – mit diesen Worten, so die Überlieferung, ist Pierre-Jean David d'Angers in großer Eile und Begeisterung 1829 nach Weimar aufgebrochen. Dort wünscht der 1788 geborene, in Paris längst arrivierte Bildhauer den ‚Genie-Kopf‘ des von ihm hoch verehrten Johann Wolfgang von Goethe zu modellieren. Ergebnis der achtwöchigen Reise ist ein Bildnis-Medaillon und der Kolossalkopf Goethes in Marmor, der, in der Weimarer Bibliothek aufgestellt, seitdem durch seine überragende Proportion nicht nur das dortige Büstenprogramm, sondern den ganzen architektonischen Raum zu sprengen scheint.

Dieses Monumentalwerk spielt in der von Thierry Laugée und Inès Villela-Petit kuratierten Ausstellung der *Bibliothèque Nationale de France*, die den ab 1815 gefertigten Medaillons des Künstlers gewidmet ist, naturgemäß keine Rolle. Dennoch stellt die Auseinandersetzung des französischen Bildhauers mit dem deutschen Dichter das uneingestandene Zentrum des Ausstellungskatalogs dar. Es bleibt geheim, weil die Schau kein Zentrum haben darf. Die Herausgeber verschreiben sich der ursprünglichen Intention des Künstlers. Sie bestand, wie Laugée und Elodie Voillot in ihrem Beitrag betonen, im integralen Ensemble-Gedanken: Die Medaillons sind nur in ihrer Summe, als Einheit, aufzufassen (13). Damit möchten die Herausgeber die Rezeption einzelner Bildnisse, etwa Victor Hugos, korrigieren, deren ‚Verselbständigung‘ eine Folge biographischen Kults gewesen sei.

Dieser Versuch, dem Werk die serielle Form zurückzugeben, ist nicht nur durch inhaltliche Nivellierung erkauft; er verbietet dem Katalog auch jede thematische Zuspitzung, ohne jedoch die Vorteile eines chronologisch geordneten Bestandskatalogs zu bieten. Wenig innovativ erscheint bereits die Einteilung der Medaillons nach Berufen der Dargestellten. Denn gerade an überragenden Persönlichkeiten wie Chateaubriand, der als *savant*, *homme politique* und *homme de lettres* gleich in drei Klassen hätte erscheinen können, erweist sie sich als wenig hilfreich, um Davids Idee des *grand homme* zu verstehen. Dass Künstler wie Jacques-Louis David und diverse Mediziner dem *romantisme* zugerechnet werden, dessen *visages* die Ausstellung zu versammeln unternimmt, erscheint in der angestrebten Neutralität ebenfalls als ein zu globaler, zu unmotivierter Zugriff.

Dafür versuchen die Autoren mit der derzeitigen Aufmerksamkeit für jene Materialformen zu punkten, die dem bisherigen Blick auf Kunstwerke entgangen waren: Abgüsse, Wachsmodelle, Atelierstücke. Und tatsächlich ging mit der Ausstellung die wohl erste große Restaurierung der

Regards Croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 1 / 2013.

◊ Originalgipse der Pariser Bestände einher, die über ein halbes Jahrhundert im Schatten der glanzvollen Bronzegüsse standen. Denn die Gipse stellen die eigentliche künstlerische Leistung Davids dar (35). Der Künstler bezeichnete die Gipsfassung als *manuscrit* und *première pensée* der eigenen Arbeit, während er die Bronzeausführung den Gusstechnikern überließ (35, Anm.). So lassen sich in dem gut bebilderten Katalog an wenigen Beispielen, etwa wiederum dem Medaillon Goethes, Originalgips und Bronzeguss nebeneinander studieren. Doch nur aus der Technik sind die ‚Gesichter der Romantik‘ freilich nicht zu erklären.

Dass das in der Mitte des Buches wie der Ausstellung platzierte Goethe-Medaillon eine Art Gravitationszentrum nicht nur des Katalogs, sondern vielleicht des ganzen Medaillenwerks des Künstlers darstellen könnte – eine These, die die Autoren leider nicht wagen – drängt sich gleichwohl auf, denn es überragt mit seinem Durchmesser von 22 cm die übrigen Stücke. Als Äquivalent der Büste stellt es, zusammen mit dem ebenso großen Schiller-Porträt, den ‚Kolossalkopf‘ unter den Medaillons vor. Der Bildhauer aus Angers war, wie mit mehr Distanz auch Goethe, an der von Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie interessiert, die von der Gestalt der Schädeldecke auf geistige Fähigkeiten schließt – wobei Laugée zeigt, wie der Künstler die wissenschaftliche Praxis ästhetisch relativiert (30). Aber mag hier der Künstler durch die Individualisierung der Maße einzelner Medaillen seinem Ensemble nicht selbst eine Art physiognomisches Zeichen eingeschrieben haben? Müßig, von einer zur Schau gebrachten ‚Superiorität‘ Goethes über seine Zeitgenossen zu sprechen, wie es Laugée vorschlägt (95). Vielmehr scheint David bildnerische Verfahren zu erproben, um seine individuellen Eindrücke innerhalb der gleichwohl homogen-universalen Serienform des Ensembles zu realisieren. So sucht er in der Arbeit an den Goethe-Porträts seiner *impression* gerecht zu werden, laut der ihm der nicht eben hoch gewachsene Weimarer Dichter bei der Begegnung als so groß und imposant erschienen war.² Er will seine Darstellung als ‚Übersetzung‘, nicht als ‚Erfindung‘ verstanden wissen (95).³ Nicht nur, dass mit Victor Pavies Weimar-Erinnerungen eine wertvolle Überlieferungsquelle existiert, die Davids eigene Ausführungen in seinen *Carnets* ergänzt⁴ – wobei man im Katalog jede kritische Einschätzung solcher biographischer Texte vermisst. Vor allem die Vielzahl existierender Goethe-Bildnisse ermöglicht eine Fülle an Vergleichen, die nicht einmal im Fall Chateaubriands gegeben ist. Doch gleicht der Goethe des Medaillons nicht annähernd dem Goethe der späten Bildnisse von Schadow, Rauch oder Schmeller. Hat ausgerechnet der Phrenologe David ihn also doch ‚erfunden‘? Ohne weiteren Vergleich bliebe Davids Werk nur ein stummes Memorialstück im Pantheon der *grands hommes*, als das die Autoren seine Medaillons verstanden wissen wollen. Sie weisen zwar darauf hin, dass keines der Bildnisse eine Auftragsarbeit darstellt, und betonen, wie ‚subjektiv‘ David, der Bildhauer des ‚echten‘ Pariser Pantheons (Giebelrelief), die Modelle seiner Medaillons ausgewählt habe: Damit sei die unterstellte Funktion, die bedeutenden Personen des Zeitalters zu repräsentieren, bewusst unterlaufen worden (17). Doch bleibt mit der Beschreibung dieses Programms im rein monographischen Zugriff das einzelne Werk weiter im Dunkel.

Gerade an der emblematischen Goethe-Medaille zeigt sich indessen die Imaginationsleistung, die der Künstler gegen den Repräsentationsgestus des konventionellen Porträts ausspielt und in der der eigentliche *romantisme* jenseits bloßer *idéalisation phrénolo-*

gique (27) erst greifbar wird.⁵ Die in der deutschen Romantik entwickelten Techniken der Karikatur und Ironie wären hier ebenso in Anschlag zu bringen wie die Physiognomik des 18. Jahrhunderts, besonders Johann Kaspar Lavaters, die David nachweislich studierte und deren berühmtestes Studienobjekt nicht zufällig Goethes Kopf war. Wie denn auch der Begriff des *grand homme* dem Sturm und Drang viel verdankt. Leider wird die Gestalt Lavaters im Katalog nur gestreift (14); die deutschsprachige Literatur hierzu ist nicht vermerkt. Und ob bei der Porträtsitzung in Goethes Weimarer Haus wirklich Schillers von Goethe kulthaft verehrter Totenschädel wie ein Medium phrenologischer *chasse aux génies* im Zimmer stand, wird erwogen, aber nicht recherchiert (95–97).

Diese Umstände bedeuten indes mehr als Kuriositäten. Denn dass der ‚objektive‘ Physiognomiker David aus seiner wiederum ‚subjektiven *impression*‘ heraus die Gestalt des greisen Universalgenies halb realistisch und – im idealistischen Sinn Schlegels! – halb karikaturistisch (*front surdimensionné*, explosives Haar) zu fassen sucht, führt vor Augen, wie sich hier die Diskurse von Bildnis, Skulptur, numismatischer Ikonographie und romantischer Weltsicht schöpferisch durchkreuzen. Für diesen Zusammenhang, den die Katalogbeiträge ausblenden, ein letztes Beispiel: Für Goethe – wie David ein Beförderer einer humanistischen *république des arts* – ist das Bildnis-Medaillon, fern aller Fragen von Ähnlichkeit, ein visuelles Äquivalent der von ihm wenige Jahre zuvor ausgerufenen ‚Weltliteratur‘.⁶ Zu deren Akteuren ist David – als Vertreter eines *art engagé* im Gegensatz zum *l'art pour l'art* – daher zu zählen.

Politik, Wissenschaft und Ästhetik haben hier ihren gemeinsamen Ansatzpunkt. Davids Medaillon-Projekt kann, wie das Beispiel zeigt, nur in einer kunst- und grenzüberschreitenden Sicht eruiert werden, von der dieser Katalog noch keinen Vorgeschmack bietet. Wie in dem Band zu Recht gefordert wird, dürfen die ‚Gesichter der Romantik‘ nicht im bloßen Konsum großer Namen verharren. „Il me faut cette tête ou bien, j’y laisserai la mienne“⁷ – dem Ziel, Davids Passion auf die Spur zu kommen, ist die Wissenschaft mit dieser Publikation nur ein wenig näher gerückt; mutigere und innovativere Versuche müssen folgen.

1. Victor Pavie, *Goethe et David. Souvenirs d'un voyage à Weimar*, Angers 1872, S. 60–61.
2. Pavie, 1872, S. 121.
3. „[...] je traduis et n'invente point“, ebd.
4. André Bruel (Hg.), *Les carnets de David d'Angers*, Paris 1958.
5. Vgl. hierzu auch Jacques de Caso, *David d'Angers. Sculptural communication in the age of romanticism*, Princeton 1992.
6. Vgl. Goethes diverse Äußerungen; genaue Angaben in Vf., Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp (Hg.), „Goethe und Paris“, in: ders., *Goethe-Handbuch Kunst*, Stuttgart 2011, S. 169–182.
7. Vgl. Anm. 1.

