Originalveröffentlichung in: Unter vier Augen : Sprachen des Porträts [Ausstellungskatalog], Karlsruhe 2013, S. 160-167

Jean-Simon Berthélemy
Bildnis eines Herrn mit Büste Diderots
1784

Gegenwehr

Eine gemalte Antwort auf vernichtende Rezensionen?

Werner Busch

Den einen Herrn kennt man nicht, den anderen dafür umso besser. Vom Künstler, der dies gemalt hat, ist immerhin ein wenig bekannt. 1979 erschienen zwei Monographien, wozu Philip Conisbee im *Burlington Magazine* bissig bemerkte: „Two monographs on Berthélemy is overkill for a painter who could have been dispatched with a single substantial article". Also, lieber Philip Conisbee, ich schätze ja Ihre Arbeiten zu Corot und zur Ölskizze und zugegeben, eine lockere Malweise ist hier nicht zu finden, aber das ist nun doch unfair. Woran liegt's? Offensichtlich daran, dass Berthélemy zwischen allen kunsthistorischen Stühlen sitzt. In der Nachfolge Bouchers malte er frivole nackte Damen, mythologisch entschuldigt. Aber es blieb nicht beim Rokoko, dazu ist Berthélemy zu spät – 1743 – geboren: Also Neoklassizismus, das Nackte wurde streng. Exponiert hat er sich nicht, Plafonds hat er gemalt, damit reüssiert man in der Revolution wenig. So behalf er sich mit Kostümentwürfen für die Oper von 1791 bis 1807, also beinah bis zu seinem Tod 1811. Ganz war er nirgends zu Hause. Als er 1785 im Salon auftauchte, triumphierte David gerade mit dem *Schwur der Horatier*. Man kann

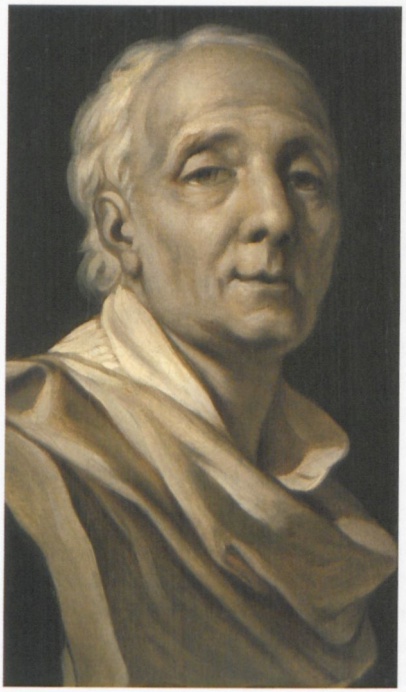
ihn weder dem einen noch dem anderen Lager zuschlagen. Das ist nichts für die Kunstgeschichte. Doch Philip Conisbee lässt ihm am Ende seiner Rezension dann doch ein wenig Gerechtigkeit widerfahren, wenn er schreibt, selbst derartige Nicht-Fisch-und-nicht-Fleisch-Künstler würden gelegentlich „minor master-pieces" produzieren. Schön gesagt.

Ein „minor master-piece" ist auch das vorliegende Porträt. Es ist auf der Zeichnungsmappe unten links signiert und 1784 datiert. Selbst wenn das Sitzmotiv des Unbekannten – ein Sammler und Amateurkünstler? – mit dem übergeschlagenen Bein, dem auf den Büstensockel gestützten Arm und vor allem dem Blick über die Schulter zur Seite bei leicht erhobenem Kopf durchaus seine Geschichte hat und auch Porträts vor einer Marmorbüste nicht gänzlich neu sind, so ist doch der Kopf vor gleichförmiger ockerfarbiger Folie, gerahmt und hervorgehoben durch kannelierte Wandpfeiler, wie sie in Viens berühmten herkulaneischen Liebesgöttern von 1763 zuerst auftauchen, in der Porträtkunst von David erst 1788 bei seinem Ehepaar Lavoisier zu finden. Lassen wir doch ruhig Berthélemy die Priorität. Der Kopf sitzt so ausgesprochen gut. Der Blick über die Schulter wird in seiner scharfen Wendung durch die Augenstellung verstärkt, die noch weiter nach links weist, ohne allerdings direkt auf die Büste zu treffen. Zu Recht hat man dieses Motiv, das van Dyck in seiner berühmten Porträt-Ikonographie besonders für Künstler propagiert hat, die „geniale Kopfwendung" getauft (Raupp). Fragonard in seiner Serie der Phantasieporträts, die sich dennoch weitgehend benennen lassen – Diderot gehört auch dazu –, macht durch die permanente Wiederholung des Motivs zweierlei deutlich: zum einen, dass es sich um eine Inszenierung handelt und wir gehalten sind, uns auf die Malweise zu konzentrieren, und zum anderen, dass die Dargestellten samt und sonders als inspiriert erscheinen sollen, der größte Helligkeitswert liegt auf der Stirn. Das Inspirationsmotiv stammt aus der Evangelisteninspiration: Caravaggios *Heiliger Matthäus* von 1602, dem ein Engel aus der Luft in die Feder diktiert, hat Fragonard in Italien kopiert (Busch). Malweise und Motiv lassen die Dargestellten ‚entzündet' erscheinen. ‚Bravura' bedeutet wahrlich nicht nur Tüchtigkeit, sondern kunsttheoretisch eher ungezügelte Virtuosität (Suthor). Die stand Fragonard zu Gebote, nicht Berthélemy. Doch er hat etwas dagegenzusetzen, selbst wenn man es nicht glauben will, denn er galt als schüchtern und zurückgenommen.

Habe ich recht, so haben wir hier nicht nur eine geniale Kopfwendung, sondern ein geniales Bildkonzept. Aufmerksam machen kann uns bereits die Marmorbüste auf ihrem Sockel, die, daran führt kein Weg vorbei, Diderot

darstellt. Nicht der unbekannte Porträtierte, sondern sie schaut uns an. Das können wir als klassisches Verlebendigungsmotiv lesen: Der tote Stein wirkt wie animiert, nimmt zu uns Kontakt auf. Gesteigert wird dies durch das Faktum, dass die Marmorbüste eine gemalte Marmorbüste ist. So mag hier auch ein Paragonemotiv mitspielen. Die Malerei malt Skulptur und verlebendigt sie auch noch. Nun guckt der Diderot ziemlich blasiert auf uns, hat darüber hinaus auch den Mund leicht missmutig verzogen, als wären wir ihm nicht gut genug. Die Büste hat den üblichen runden ‚gedrechselten' Büstensockel und ruht auf einem ebenfalls runden breiteren, porphyrartigen Postament; dieses ist mit einem bronzenen (?) Eichenkranz versehen, der mit Bändern an Knäufen befestigt ist. Der Kranz ist halb verdeckt von einem großen gerollten Papierbogen mit einer Ornamentzeichnung in Berain-Stil, die der Dargestellte in seiner Rechten hält. Das Innere des Kranzes weist Schrift auf; in Antiquamajuskeln lesen wir in zwei Zeilen vier Buchstaben: oben „OP", unten „PA". Das hat nichts mit einem rheinischen Großvater zu tun, sondern es legt nahe, dass wir es als „Opus / Pajou" oder, damit es besser den Kranz füllt, als „Opus Aug. / Pajou" auflösen. Ist das richtig, so wird die Büste als Werk des Augustin Pajou deklariert, dem neben Houdon und Pigalle vielleicht drittwichtigsten Porträtbildhauer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Dass auch er, wie der Maler, im Schatten entschiedenerer Künstler stand, hat historische Gründe. Pajou stellte zuerst im Salon von 1759 aus und zwar die Büste seines Lehrers Jean-Baptiste II Lemoyne, gleichsam als ‚morceau de réception'. Die Kritik wusste sie deutlich zu loben, auch bei den Exponaten der folgenden Jahre wurde er gefeiert. Auch Diderot ist von Pajous Salon-Erstling beeindruckt, hebt die besondere Lebendigkeit hervor. Zu den Exponaten der folgenden Salons schreibt Diderot so gut wie nichts. Im Bericht zum Salon von 1765, auf dem Pajou allein fünf Porträtbüsten ausstellte, denen die Kritik in der *Année litteraire* Feuer und Esprit attestiert, ist Diderot zur Büste des Maréchal de Clermont-Tonnerre noch im Ganzen positiv eingestellt, die ausgestellten Bacchanten dagegen werden ausgesprochen kritisch bedacht.

Doch das ist nichts gegen das, was in Diderots Besprechung des Salon von 1767 passiert. Pajou hatte neben anderem vier Büsten zu Mitgliedern der königlichen Familie ausgestellt, vor allem zu Louis de France, dem Dauphin, der 1765 gestorben war. Der Bildhauer sollte davon profitieren, in der Folge häuften sich offizielle Aufträge des Hochadels. Pajou wurde zum Bourbonen-Bildhauer. Als 1774 Ludwig XV. starb, verkündete der Comte d'Angiviller, der die Kulturpolitik von Ludwigs Nachfolger Ludwig XVI. bestimmte, Pajou



sei von nun an der offizielle Bildhauer des Königs. 1777 wurde Pajou zudem Kurator für moderne Skulptur in der königlichen Sammlung. Der Duc d'Orléans beschäftigte ihn, er war bevorzugter Bildhauer des Comte de Provence et cetera. 1770 tauchte Houdon auf, hatte seinen ersten großen Erfolg im Jahr darauf. Womit? Mit einer Büste Diderots. Ein Aufklärerporträt nach dem anderen sollte folgen (Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Franklin, Condorcet, Mirabeau). Die Fronten waren klar: der Künstler der Aufklärung gegen den Künstler des Königs.

Diderot begriff Pajous Strategie und hat ihm seinen Opportunismus um die Ohren geschlagen. Aber nicht, indem er direkt politisch argumentierte, sondern indem er Pajous Skulptur in Grund und Boden verdammte. Im gesamten Salon gibt es kaum eine drastischere Kritik. Pajou sei „unerträglich medioker". Man sollte im Salon die Ecke mit seinen Skulpturen meiden. Die Büsten seien „erbärmlicher, gemeiner, alberner" als alles, was er nur zum

Ausdruck bringen könne. Er habe nach irgendetwas Lobenswertem gesucht, aber nichts finden können. Eine derartig vernichtende Kritik aus vermeintlich berufenem Mund hat ihre Folgen in der Kunstgeschichte bis in die Gegenwart gehabt. Als 1998 das Metropolitan Museum in New York eine Ausstellung zu Pajou und Prud'homme veranstaltete, bewies Hilton Kramer, dass er seinen Diderot gut gelesen hat: Pajous Werke schauten aus, als seien sie der Vorbote von Madame Tussauds.

Diderot hatte eine definitive Grenzlinie markiert, Politisches ästhetisch verbrämt. Dabei war selbst Diderots Tochter empört über die unter die Gürtellinie zielende Kritik ihres Vaters. Sie war mit Pajou befreundet, wusste, wie alle seine Bekannten, sein Loblied als Mensch und Künstler zu singen. Aber Pajou ging es wie Berthélemy, er war im falschen Lager und versuchte sich durch die Zeitläufte zu lavieren.

Sehr bezeichnend ist, auf welchem Felde sich Berthélemy und Pajou in der Revolution begegnet sind. Als Akademiker versuchten sie, auf den revolutionären Zug aufzuspringen, ohne sich allzu sehr zu exponieren. Als Anfang 1790 Unruhen an der Akademie entstanden, gehörten sie zu den „Commissaires", die eine Neufassung der Statuten vorbereiten sollten (Valerius). Doch schon im September 1789 reagierten sie auf die veränderten Verhältnisse. In der Nationalversammlung gewann die inszenierte Strategie patriotischer Gaben an Bedeutung. Am 7. September marschierten in einer Prozession elf Frauen, antikisch weiß gewandet, Ehefrauen und Töchter von Künstlern der Akademie, zur Nationalversammlung und brachten ihre Gaben dar, ein Kupferstich von Berthauld hat den pathetischen Akt festgehalten und 1791 in der Revolutionsikonographie verankert. Madame Moitte, Frau des Bildhauers Moitte, trug einen Kasten voller Gold- und Silberschmuck voran. Am Ende des Monats wurde Geld an die Nationalversammlung geschickt, mit patriotischen Gelöbnissen von vier akademischen Historienmalern, einer der Unterzeichneten war Jean-Simon Berthélemy. Die Frauen der Künstler organisierten sich, um in großem Stil der Nationalversammlung zu opfern, gesammelt wurde das Geld von Madame Pajou. Am 30. September wurde zudem Pajous Tochter Flore, die der Bildhauer in einer anrührenden Büste verewigt hat, zur Sekretärin der Frauenversammlung gewählt und zwar in einem feierlichen Akt in der Apollogalerie des Louvre (Auricchio). Diese Adressen führten dazu, dass beide unbeschadet durch die politischen Umwälzungen kamen – ihrem Ruhm in der Kunstgeschichte hat es nicht gedient. Sucht man nach Pajous Diderot-Büste, so wird man, verständlicherweise, nicht fündig. Houdon und Pigalle haben bedeutende

Diderot-Büsten geschaffen, Pajou und Diderot haben nie direkten Kontakt gehabt, wie schon Diderots Tochter resignierend festgestellt hat. Diderot hätte sich eine Büste von Pajou verbeten, und der umgängliche Pajou hätte einen derartigen, von wem auch immer stammenden Auftrag nach der frühen vernichtenden Kritik nun doch nicht angenommen. Was soll dann die Behauptung Berthélemys, die Büste sei von Pajou? Geht man auf die Suche, dann stellt man fest, dass es die von Berthélemy gemalte Marmorbüste Diderots nie gegeben hat, weder von Pajou noch von einem anderen Bildhauer. Des Rätsels Lösung ist verblüffend: Die gemalte Marmorbüste folgt bis ins kleinste Detail einem gemalten Bildnis Diderots von Berthélemy. Die Forschung meint, es müsse kurz vor dem Tode Diderots entstanden sein. Es ist 1784 datiert – wie auch unser Porträt –, und 1784 ist Diderot gestorben. Mir scheint es viel wahrscheinlicher, dass das Bildnis unmittelbar nach dem Tode Diderots entstanden ist, als Variante auf die vielen existierenden Porträts. Vergleichen wir Gemälde und gemalte Skulptur Diderots, so sind die Übereinstimmungen schlagend. Der Blickwinkel, aus dem der Kopf gesehen wird, ist identisch, die schweren Augenlider, der verzogene Mund, der Schatten auf dem Kragen, der Faltenwurf des Umhangs – am unmittelbaren Vorbildcharakter des Gemäldes kann es keinen Zweifel geben. Der müde, arrogante Blick Diderots auf den Betrachter ist dem wachen, frischen Blick des unbekannten Dargestellten konfrontiert. 1781 hat Berthélemy sein Rezeptionsstück im Salon ausgestellt, seinen *Sarpédon*, die Kritik war nicht einhellig positiv, besonders Diderot sah Beine und Füße als nicht zum übrigen Körper passend. Wenn er auch das Ganze für gut komponiert hielt, so schien ihm doch die Farbe schlicht falsch, den Fluss im Hintergrund fand er manieriert wie die Extremitäten der Figur, und den Himmel sah er im Ton als für viel zu gleichförmig an. Auch diese beiden werden keine Freunde gewesen sein, schließlich gehörte Berthélemy demselben Lager an wie Pajou, und Diderot hat aus seiner Abneigung dieser etablierten und konservativen Gruppe gegenüber kein Hehl gemacht.

Ist das Porträt mit Diderot-Büste eine ebenso intelligente wie ironische Antwort auf dieses doppelte Missverhältnis? Die paradoxe Zuschreibung der Büste an Pajou musste dem Eingeweihten deutlich machen, was Maler und vielleicht auch Auftraggeber von Diderot gehalten haben. Diderots Blick auf den Betrachter scheint diesen geradezu aufzufordern, über diese Paradoxie nachzudenken. Da steht er nun auf seinem Sockel, in Stein gehauen und doch nicht in Stein gehauen, verewigt und doch nicht verewigt. Wehren konnte er sich nicht mehr, aber hatte er nicht selbst schuld? De mortuis nil nisi bene?