

IV. Historienbilder und Porträts

IV.1 Das Kolorit

Vigée Le Brun bevorzugte von den ersten Schritten an die Gestaltung farbiger Flächen gegenüber zeichnerischen Linien. Formen waren für sie eine Funktion der Farbe.¹ Für sie war die ausgearbeitete Zeichnung weder eine Grundlage zum Lösen technischer Probleme noch eine prinzipielle Tugend ihrer Malerei. Elegante Proportionen, schöne Formen, Richtigkeit des Ausdrucks bezeichnete auf der anderen Seite der David-Schüler Girodet als Qualitäten der Zeichnung, die den Zauber des Kolorits nicht benötigten, um zu berühren und zu gefallen.² Vigée Le Brun jedoch stellte ihre Porträts in einem Verfahren her, das dem von David und seinen Schülern entgegengesetzt war.³

Ihre erste Ausbildung erhielt Vigée Le Brun von ihrem Vater, einem Pastellmaler.⁴ Den Umgang mit der Palette erlernte sie von Pierre Davesne⁵, Mitglied der Académie de St. Luc, der hauptsächlich als Pastell-, Porträt- und Genremaler gearbeitet hat. Sie malte Porträts in Öl und Pastell nach der Natur. Die notwendigen Kenntnisse im Zeichnen brachte ihr der Maler Gabriel Briard (1729-1777) bei, den sie als hervorragenden Zeichenlehrer beschrieb. Er überließ ihr Zeichnungen und Abgüsse nach der Antike. Briard hatte sein Atelier im Louvre. Dort verbrachte Vigée Le Brun viel Zeit um zu zeichnen.⁶ Auch befreundete Sammler überließen ihr Stiche zum Kopieren.⁷ Sie übte sich im Zeichnen nach der Natur und Abends zu Hause bei Lampenlicht.⁸ Am systematischen Zeichenunterricht der Académie durfte sie als Frau nicht teilnehmen.

Der Lehrplan der Académie und die Traktate zur Mal- und Zeichenkunst stellten das Erlernen des Zeichnens und das Kopieren nach Vorlagen vor den Umgang mit Pinsel und Farbe und dem Malen nach der Natur. Vigée Le Brun begann hingegen als Pastellmalerin und erwähnt in der Reihenfolge ihrer Ausbildung die Palette und das Malen nach der Natur noch vor dem Zeichenstift und dem Kopieren von Stichen und Gipsen. Sie schöpfte aus dieser Tradition, dem Umgang mit farbigen Kreiden. Das Zeichnen als eigenständige Kunstform, wie es die Zeichnung der Akademieschüler vorstellte, entwickelte Vigée Le Brun nicht weiter. Für ihre Zeichnungen verwendete

¹ Baillio, Kat. S. 11.

² Girodet 1829, S. 353.

³ Ausführlich: Fleckner 1995.

⁴ Souv.I, S. 24.

⁵ Souv.I, S. 28.

⁶ Souv.I, S. 33.

⁷ Souv.I, S. 185.

⁸ Souv.I, S. 30.

sie in der Regel mehrere verschiedene Zeichenmaterialien. Eine der wenigen Ausnahmen ist ein kleiner Frauenkopf, den sie an eine Tür von Sir William Hamiltons Palazzo Sessa (**vgl. Kap. III, Abb. 3**) mit Kohle gezeichnet hatte.⁹ Meist gibt es auf ihren Zeichnungen zumindest Andeutungen von Kolorit. Ihr Medium war die Farbe - und das häufig auf Kosten von Linie und Zeichnung. Das Gemälde der „Bacchante“ (**vgl. Kap. I, Abb. 35**) für den Salon von 1785 dokumentiert diesen Zwiespalt. Die Kritiker verwiesen mehrfach auf die schwache und fehlerhafte Zeichnung, lobten andererseits jedoch das Kolorit.¹⁰

Vigée Le Brun schulte sich in der Malerei vor allem durch das Kopieren von Gemälden. Sie arbeitete im Palais du Luxembourg, in privaten Sammlungen¹¹ und in der Galerie ihres zukünftigen Mannes, J.B.P. Le Brun.¹² Sie betrachtete die Möglichkeit Le Bruns hervorragende Sammlung zu studieren als die beste Ausbildung, die sie erhalten konnte: *„M. Le Brun me témoignait une extrême obligeance en me prêtant, pour les copier, des tableaux d’une beauté admirable et d’un grand prix. Je lui devais ainsi les plus fortes leçons que je pusse prendre...“*¹³

Das Kopieren in Öl nach den Werken alter Meister war seit dem Ende des 17. Jahrhundert ein wichtiger Teil des offiziellen Kunststudiums.¹⁴ Vigée le Brun kopierte Rubens, Rembrandt, Van Dyck und Greuze, um ihre eigenen Fähigkeiten in der Technik der Farben und besonders der Behandlung des Inkarnats zu verbessern.¹⁵ Die Auseinandersetzung der Malschüler mit dem Kolorit war im 18. Jahrhundert an ein personelles Vorbild gebunden und nicht an die akademische Doktrin. Vigée nennt ihren Vater, Davesne und Greuze als Lehrer. Der traditionelle Malereiunterricht kam aus dem Atelier und lag allein in der Verantwortung des Atelierlehrers.¹⁶ Keine der Akademien in Europa beschäftigte sich mit der Lehre der Maltechniken. Besonders in England waren aber die Lehrer in den Ateliers häufig nicht in der Lage oder nicht bereit, ihren Schülern Instruktionen in Farbtechnik und Farbgebung zu geben. Die Maltraktate dieser Zeit geben Auskunft über die praktizierte Geheimhaltung in den Ateliers. Vermeintliche neue und alte Rezepte wurden über Gerüchte und versteckte

⁹ Jenkins 1996, S. 270-1.

¹⁰ Vg. Col. Del. T. 14.

¹¹ Souv.I, S. 35.

¹² Souv.I, S. 53.

¹³ Souv.I, S. 53.

¹⁴ Andrew Mc Clellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge: 1994, S. 43.

¹⁵ Souv.I, S. 35-6.

¹⁶ Mc Clellan 1994, S. 43. John Gage, *Magilphs and Mysteries*, in: *Apollo*, 80, Nr. 29, Juli 1964, S. 38. Überblick zum Thema Akademieausbildung bei: Nicolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge: 1940.

Hinweise verbreitet und nicht über systematische Lehre.¹⁷ Der Umgang mit Farbpigmenten und Malmitteln in dieser Epoche erinnert daher häufig mehr an alchemistische Praktiken als an seriöses Handwerk. Reynolds verwendete obskure Hilfsmittel, die das Aussehen seiner Gemälde kurzfristig zu verbessern schienen, auf lange Sicht jedoch zu irreparablen Schäden führten. Vigée Le Brun notierte, daß Reynolds Wachs unter seine Farben mischte.¹⁸ Teer als Malmittel ist ebenfalls belegt.¹⁹ Angelika Kauffmann verwendete ein seltenes und teures Pigment, das aus zerstoßenen und getrockneten Rückständen ägyptischer Mumien gewonnen wurde, um die Intensität der Farben ihrer Porträts zu erhöhen. Ihr Goethe-Porträt hat sie mit Mumienpulver gemalt.²⁰

In Frankreich dürfte es um die Lehre der Maltechniken ähnlich bestellt gewesen sein. Vigée Le Brun hinterließ keinerlei Angaben oder Notizen über die Herkunft, Art und Verwendung ihrer Pigmente. Ihre Malanleitung im Anhang der *Souvenirs* ist für Künstler gedacht, die bereits Erfahrung mit dem Malen von Porträts haben. Sie ging nur auf wenige Aspekte des Hintergrunds und der Inkarnatmalerei ein, die Gesicht, Oberkörper und Hände betreffen.²¹ Unerwähnt bleiben die Auswahl des Bildträgers, die Oberflächengestaltung, Herstellung von Farbharmonien und Kontrastwirkungen der Farben. Wie die Academy in London, so kümmerte sich auch die Académie in Paris im 18. Jahrhundert nicht um die maltechnische und koloristische Ausbildung ihrer Schüler. Vigée le Bruns und Davids Verwendung von Holz als Bildträger oder Girodets Oberflächengestaltung des „Endymion“ zeigen, daß in den Pariser Ateliers ständig nach neuen Lösungen gesucht wurde, um das Aussehen der Bilder zu verändern und zu verbessern.

Der Mangel an einem vollständigen Lehrsystem für das Kolorit an den europäischen Akademien²² führte zu vielen verschiedenen Meinungen zu technischen Belangen, zur Bedeutung des Farbauftrages, der Farbauswahl, Herstellung und Bevorzugung von Farbharmonien²³ in den vielen Traktaten zu Malerei und Zeichnung im 18.

¹⁷ Gage 1964, S. 38. Der Autor diskutiert das sog. „Venetian Recipe“, eine scheinbar authentische Anleitung zur Farbenmischung in der Art der Venezianer des 16. Jahrhunderts, das Anfang der neunziger Jahre in London auftauchte und offensichtlich eine Fälschung gewesen ist.

¹⁸ *Souv.* II, S. 124.

¹⁹ Reynolds 1986, S. 63.

²⁰ George Keates, *Epistle to Angelica Kauffmann*, 1781, in: Kauffmann 1992, S. 125. Näheres bei: Baumgärtel 1990, S. 331, Anm. 239. Zu Kauffmanns Malmitteln: Irmgard Ziegler, *Die Farben der Rokoko-Malerin A. Kauffmann*, in: *Die BASF*, 24, 1974, S. 11-14.

²¹ *Souv.* II, S. 322-9.

²² Vgl.: Thomas Lersch, *Von der Entomologie zur Kunsttheorie. Ignaz Schiffermüllers Versuch eines Farbsystems (1771). Miszellen zur Problemgeschichte der Farbenlehre*, in: *De Arte Et Libris. Festschrift Erasmus 1934-1984*, Amsterdam: 1984, S. 314.

²³ Dazu: M.E. Chevreuil, *The Principles of Harmony And Contrast of Colors And Their Application To The Arts. Based On The First English Edition of 1854. As Translated öfrom The First French Edition of*

Jahrhundert.²⁴ Es fehlte an übergreifenden ästhetischen und naturwissenschaftlichen Theorien, wenn man Newtons „Opticks“ einmal davon ausnimmt. „Kolorit“ galt im Unterschied zur Zeichnung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als nicht lehrbar, sondern wurde einer besonderen nicht meßbaren persönlichen Begabung zugewiesen, gehörte also in den Bereich des Genies. Mérimée schrieb noch 1830: *„J’ai cru devoir faire cette observation pour combattre un préjugé assez généralement répandu, que l’on peut, à force de travail, devenir dessinateur, mais que la science du coloris est un don de nature, qui ne s’acquiert pas par l’étude“*.²⁵ Selbst Eugene Delacroix meinte, daß die Elemente der Farbtheorie weder analysiert noch in den Schulen gelehrt worden wären, weil gemäß dem Dictum Zeichner könnten gemacht werden, Koloristen aber würden geboren, das Studium der Farbgesetze in Frankreich als überflüssig angesehen würde.²⁶

Mit der Betonung der koloristischen Begabung und der farblichen Vorzügen ihrer Gemälde in den Souvenirs und den Selbstbildnissen in London und Florenz verweist Vigée Le Brun auf ihre besonderen künstlerischen Fähigkeiten, die eine geregelte Ausbildung nicht benötigten. Nur Zeichnen - das lernbar war - übte sie regelmäßig, Vigée Le Brun inszeniert sich als „Wunderkind“ oder „Naturtalent“ und schrieb sich in das Konzept der begabten und „genialen“ Koloristin ein. Dies mag ein weiterer Grund für ihre Abneigung gegenüber Schülerinnen gewesen sein. Sie konnte ihre Kunst nicht weitergeben, weil sie nicht lernbar war. Für ihr Selbstbildnis in Florenz bedeutet ein Vergleich mit dem Selbstbildnis Kauffmanns eine Gegenüberstellung von Genie und Begabung im Kolorit einerseits und Übung und harter Arbeit in der Zeichnung andererseits.

Eine Einordnung Vigée Le Bruns in die gängige Klassifizierung der farbenbevorzugende Fraktion der „Rubenisten“, die im polaren Gegensatz zu den „Poussinisten, also den Vertretern der Zeichnung steht, die sich in der akademischen Theorie gegen Ende des 17. Jahrhunderts herausbildete, damit die alte Kontroverse zwischen dem Vorrang von disegno und colore wieder aufnahm, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts weiterwirkte und zur Entstehung eines bevorzugten linearen Klassizismus führte, greift für die Beschreibung von Vigée Le Bruns Umgang mit der Kategorie „Kolorit“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch zu kurz.²⁷ Auch Davids „Sabinerinnen“ oder Girodet’s „Endymion“ würde man kaum gerecht, wenn

1839 DE LA CONTRASTE SIMULTANE DES COULEURS, Einführung und Anmerkungen von Faber Birren, New York, Amsterdam, London: 1967.

²⁴ Überblick bei: Ann Massing, Painting Materials and Techniques: Towards a Bibliography of the French Literature before 1800, in: Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet, Worms: 1990, S. 57-96.

²⁵ Mérimée 1830, S. 291.

²⁶ Chevreuil 1967, S. 33.

²⁷ Zur Geschichte des Streits: Lichtenstein 1993.

man sie allein aufgrund der Zeichnung und Komposition beurteilte und die raffinierte Farbgebung und Oberflächengestaltung außer Acht ließe. Dies gilt ganz besonders für Ingres' Porträts. Neben der Vorliebe für die lineare Gestaltung gab es bei vielen Künstlern, die sich dem neoklassizistischen Stil verschrieben hatten²⁸, ein gesteigertes Interesse an der atmosphärischen Darstellung von Licht und Schatten und farbigen Tiefenräumen²⁹, das an vielen Gemälden - Porträts und Historienbildern - dieser Zeit zu beobachten ist.

Vigée Le Brun folgte in ihren Ansichten zu Pinselarbeit und Oberflächenbehandlung Thesen, die auch in Jean Etienne Liotards Traktat vertreten wurden. Obwohl Liotard die Bedeutung des Kolorits für ein Gemälde für bedeutender hielt als die Zeichnung und sich selbst in die Riege der Koloristen einordnete, könnte man ihn nur schwerlich als „Rubenisten“ im Sinne der französischen Académie ezeichnen, schon weil er Rubens Maltechnik nicht besonders schätzte und mehrfach kritisierte.³⁰ Die Feinmalerei der Niederländer war für seine Kunst wichtiger als die Übernahme der Maltechnik Rubens.³¹ Daß Vigée Le Brun sich mit Rubens auseinandergesetzt hat, zeigt ihr Selbstbildnis von 1781 (**vgl. Kap. I, Abb. 26**). Rubens Pinselschrift übernahm sie jedoch nur partiell für den Hintergrund. Hauptsächlich ging es ihr um die Wiedergabe des Lichteffekts. Alle übrigen Partien des Porträts sind in der für sie üblichen feinmalerischen Technik gemalt, die mit dem Rubenschen Vorbild nicht viel zu tun hat. Bei aller Bewunderung für Rubens griff sie doch auf Gestaltungsweisen zurück, die mehr auf die Techniken der Niederländer verweisen. Das gilt für die meisten ihrer Bilder.

Ebenso wenig wie man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gemälde eindeutig in die Kategorien „Farbe“ oder „Linie“ einordnen kann (falls dies je möglich gewesen sein sollte), ebenso wenig lassen sich auch mutmaßliche „Rubenisten“ alle über einen Kamm scheren, denn das Nachdenken über die Möglichkeiten der Farbe, das Interesse an farbigen Effekten und die große persönlichen Freiheit bei der Auseinandersetzung mit dem Kolorit führte zu sehr individuellen Lösungen.

Kritiker bewunderten das Kolorit von Vigée Le Bruns Bildern³² und gaben dem Kolorit ihrer Bilder das Attribut „flämisch“. Der Begriff „Flämisch“ faßte die Schulen der Holländer und Flamen zusammen, die sich nach Meinung der zeitgenössischen

²⁸ Dazu immer noch Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton: 1967.

²⁹ J.J.L. Whiteley, *Light and Shade in French Neoclassicism*, in: *The Burlington Magazine*, XVII, Dezember 1975, S. 768-773.

³⁰ Liotard 1973, S. 41, 52, 77.

³¹ Liotard 1973, S. 45, 51, 52, 60, 67.

³² Z.B. Trumbull: *Sizer* 1953, S. 102, 110. H.H. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich: 1806, S. 127.

Kunsttheoretiker und Kenner besonders durch ihre Farbigkeit auszeichneten.³³ Über das Gemälde *Venus liant des ailes de l'Amour* schrieb ein Kritiker 1783: „...c'est la couleur la plus vraie de tous les Tableaux de Mad. Le Brun. Ce ne sont pas-là les proportions sveltes & élancées de la Déesse de la Beauté, mais plutôt celles de l'Ecole Flamande“³⁴, und über „La paix ramenant l'Abundance“ (vgl. Kap. III, Abb. 30) hieß es: „Il est peint avec la force & le brillant des Flamands: La vivacité des clairs, la rondeur des figes, le jeu & l'éclat des draperies, tout cela fait ensemble le plus merveilleux.“³⁵

Die Kategorie „Kolorit“ bildet das Zentrum von Vigée Le Bruns Auffassung von Malerei und den Kern ihrer Selbstdarstellung als Malerin. Sie nutzte die Freiheiten, die ihr der Ausschluß aus dem offiziellen Ausbildungssystem im Umgang mit diesem Gestaltungsmittel gewährte und glich so die Mängel eines geregelten akademischen Zeichenunterrichts aus. Das heißt, so fand sie eine Nische, um auf dem hart umkämpften Pariser Kunstmarkt als künstlerisch tätige Frau bestehen zu können. Die mäßige Zeichnung und die brillante Farbigkeit ihrer „Bacchnante“ faßt Vigée Le Bruns Vorgehensweise zusammen. Doch besonders die Gattung Porträt diente als ein Experimentierfeld für die Gestaltung mit Farbe und Lichteffekten. Die Anordnung von Farben und die Verwendung von Farbtönen und bestimmten Kontrasten wandelte sich im Verlauf von Vigée Le Bruns Karriere. Bis in die frühen achtziger Jahre verwendete sie die zeittypische Rokokopalette, wie sie von Boucher oder Greuze verwendet wurde: Die Auswahl der Farben blieb auf wenige, einander verwandte Farbwerte begrenzt. Es handelt sich um kontrastarme Ton-in-Ton-Malerei: Nach Art ihres Freundes und Vorbildes Greuze verwendete sie verschiedene Ockertöne für ihre kleinformatigen Brustbildnisse (Abb. 1) oder pastellartige, gebrochene und helle Buntfarben im Stile der vorherrschenden höfischen Malerei für ihre Porträts der Königin. Ton-in-Ton-Malerei ohne starke Kontrastwirkungen setzte sie auch noch in späterer Zeit ein, vor allem wenn sie Modelle in weißen Kleidern abbildete. Den besonderen Charakter ihres Farbsystems entwickelte Vigée Le Brun zu Beginn der achtziger Jahre. Dieses System, das sie bis zum Ende ihrer Karriere verwendete, beruht auf starken und teilweise sehr ungewöhnlichen Kontrasteffekten zwischen den verschiedenen Farbwerten und der Gegenüberstellung von neutralen, halbbunten Braun, Grün und Grautönen für den Hintergrund und kräftigen leuchtenden Farben für den Bildgegenstand. Immer ging es ihr um die Kontrastwirkung der Farben. Kontraste zwischen warmen und kalten Farben: (vgl. Kap. I, Abb. 35) - Blau/Rot oder (Abb. 2) - Blau/Gelb; Komplementärkontraste (Abb. 3) - Blau/Orange, die Kontraste zwischen einander verwandten Buntfarben, die sich

³³ Le Brun 1792, Vol. 2, S. ix.

³⁴ Messieurs. Ami De Tout Le Monde!, Paris 1783, Col.Del.T. 13, S. 22-3.

³⁵ Coll.Del.13, Les Peintres Volants Ou Dialogue Entre un Francais Et un Anglais, Paris: 1783, S. 2.

gegenseitig noch weiter steigern (**vgl. Kap. II, Abb. 20**) - Blau/Violett, (**vgl. Kap. I, Abb. 3**) - Rot/Orange/Hellbraun, (**Abb. 4**) - Grün. und die immer wieder erscheinende Trias von Schwarz, Weiß und Rot.

Die Farbe Rot nahm eine herausragende Stellung in Vigée Le Brun System ein. Bereits in den achtziger Jahren entwickelte sie eine Vorliebe für diese Farbe auf ihren Porträts (**vgl. Kap. I, Abb. 2**). Etienne de Condillac billigt dieser Farbe in seiner Abhandlung über die Empfindungen von 1754 eine Sonderstellung zu. Rot ist die allererste Farbe, die der zum Leben erwachenden Statue auffällt.³⁶ Erst nachdem die Statue diese Farbe genügend betrachtet hatte, wendet sie ihr ermüdetes Auge den weniger lebhaften Farben zu. Condillac entwirft eine Farbenreihe die mit Rot beginnt. Es folgen Gelb, Grün bis hin zum Schwarz am Ende der Reihe, das sich dem Licht gänzlich verschließt. Condillac zeigt eine Möglichkeit auf, mit der im 18. Jahrhundert über Farben und Farbwerte gesprochen werden konnte, indem ihnen bestimmte wahrnehmungsspezifische Eigenschaften zugewiesen wurden. Condillac handelt jedoch jede Farbe einzeln ab, Kontraste spielen für ihn keine Rolle.

Vigée Le Brun hingegen ging es auf ihren Gemälden um die Kontrasierung verschiedener Farben und Farbwerte. Doch scheint sie Condillacs Überlegungen zur Farbe Rot unter anderem auf den Bildnissen der Baronne de Crussol, des kleinen Comte d'Espagnac (**Abb. 5**) und der Comtesse Golowin (**vgl. Kap. I, Abb. 2**) insofern übernommen zu haben, als daß sie sich die lebhaften, unruhigen und aufmerksamkeitsregenden Eigenschaften der Farbe Rot³⁷ zunutze machte, um das Temperament ihrer vorwiegend weiblichen Modelle näher zu charakterisieren. Auf allen Porträts, in denen Vigée Le Brun mit der Farbe Rot arbeitete, handelt es sich um die Darstellung von geistig regen, lebhaften, aufmerksamen Persönlichkeiten und um die Darstellung von „esprit“. Das Bildnis der Baronne de Crussol (**vgl. Kap. I, Abb. 3**) zeigt die Dargestellte mit dem Rücken zum Betrachter, eine Partitur in der Hand, den Kopf über die Schulter dem Betrachter zugewandt, den Mund wie zum Sprechen ein wenig geöffnet. Das Porträt beschreibt den Augenblick des Übergangs vom Lesen der Partitur zur Konversation über den Text des Liedes und die Fähigkeiten des Komponisten. Bei der Partitur handelt es sich um die erste Strophe des Schlußchores aus Johann Willibald Glucks Oper „Echo et Narcisse“, um die „Hymne d'Echo et Narcisse“ (**Abb. 6**), in einer Bearbeitung für Singstimme und zweihändige Akkordbegleitung durch ein Tasteninstrument. Die Dargestellte bezieht Stellung im damals populären Pariser Streit zwischen den Anhängern der rivalisierenden Opernkomponisten Picchini und Gluck. Sie bekennt sich gegen die italienische für die französische Oper. Das Bildnis der Baronne de Crussol vermittelt

³⁶ Etienne Bonnot de Condillac, Abhandlung über die Empfindungen (1754), herausgegeben von Lothar Kreimendahl, Hamburg: 1983, S. 55.

³⁷ Auch bemerkt von: Merimée 1830, S. 285.

den Eindruck einer kultivierten, geistvollen und belesenen Dame der Gesellschaft mit musikalischen Interessen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird durch die Verwendung der Farbe Rot für das Kostüm der Baronne erregt³⁸, die einen starken Kontrast zum blauen Hintergrund und dem grünen Sitzmöbel bildet, und durch die Pose der Baronne, die ihrerseits auf den Betrachter reagiert und sich ihm in Haltung und Blick zuwendet. Sie erscheint ganz nah an die Bildfläche - und damit an den Betrachter - herangerückt. Der Farbkontrast, das Volumen der Figur und der illusionistische Schatten auf der Partitur verstärken den Effekt der vermeintlichen Nähe und Möglichkeit zur Konversation.

Einen Schritt weiter ging Vigée Le Brun mit dem Bildnis der Emma Hart als Sibylle (**vgl. Kap. II, Abb. 8**). Das Thema ist hier nicht allein „esprit“ sondern die Fähigkeit zur „Inspiration“ und bietet das beste Beispiel für die Verbindung zwischen zugewiesener Charaktereigenschaft und Farbigkeit.

Die Verbindung zwischen Farbigkeit und dargestellter Gefühlslage gilt nicht nur für die Farbe Rot auf Vigée le Bruns Bildern. Nach Condillac wirkt die grüne Farbe weniger aufregend. Die Statue wendet ihre Aufmerksamkeit dieser Farbe zu, um sich vom Anblick der anderen Farben zu erholen³⁹ Merimée beschrieb 1830 ähnliche Erfahrungen: *„Le vert (...) loin de blesser la vue, la récrée“*.⁴⁰ Reynolds schätzte die beruhigenden und neutralen Eigenschaften der grünen Farbe. Als er sich eine Augenentzündung zugezogen hatte, trug er über dem kranken Auge einen grünen Schleier.⁴¹ Einen grünen Schleier benutzte auch Vigée Le Brun in Italien, um ihre Augen vor dem Licht der Sommersonne zu schützen.⁴² Dieser Eigenschaften wegen galt die Farbe Grün als geeignete Hintergrundfolie für Gemäldesammlungen. So besaß die Galerie du Luxembourg eine grüne Wandbespannung⁴³, die Vigée le Brun als Hintergrund für ihre Gemälde ebenfalls bevorzugte. Über das Porträt der Comtesse Bucquoi (**vgl. Kap. III, Abb. 21**), das der Bruder der Porträtierten in seinem Salon ausstellte schrieb sie: *„...comme les boiseries étaient peintes en blanc, ce qui en général tue la peinture, il avait fait poser une large draperie verte qui entourait tout le cadre et retombait dessous“*⁴⁴ In der Anleitung zur Porträtmalerei vermerkt Vigée Le Brun, daß, wenn man am Kopf einer Frau arbeite, die in weiß gekleidet dargestellt werden solle, *„mettez sur elle une couleur absente, c'est- à-dire*

³⁸ Zur Farbe Rot in französischen Porträts des 18. Jahrhunderts: William B. MacGregor, Le portrait de Largillière: un exercice d'attention, in *Revue De L'Art*, 100, 1993, S. 29-43.

³⁹ Condillac, S. 55.

⁴⁰ Merimée 1830, S. 286.

⁴¹ Joseph Farington, *Memoirs of The Life of Sir Joshua Reynolds; With Some Observations on His Talents And Character*, London: 1819, S. 95.

⁴² *Souv.I*, S. 217.

⁴³ Mc Clellan 1994, S. 13.

⁴⁴ *Souv.II*, S. 279.

grise ou verdâtre, afin de ne pas distraire les rayons visuels“.⁴⁵ Tatsächlich verwendete Vigée le Brun für den Hintergrund ihrer Porträts häufig einen grünlichen Farbton. Das gilt sowohl für die Bilder die einen Innenraum darstellen sollen als auch für Darstellungen im Freien. Sie ordnete gewisse Nuancen dieser Farbe die gegen Grau spielen unter die Kategorie „couleur absente“ also unbunte oder neutrale Farbe, und schätzte sie dieser Eigenschaften wegen. Sie folgte in ihrem System der Farbenreihe Condillacs. Die Farbe Grün verwendete sie für die Gewandpartien ihrer Porträts meist nur als farbige Akzente – etwa auf ihrem Selbstbildnis im griechischen Kostüm von 1789 (**vgl. Kap. I, Abb. 18**) - und nur selten für größeren Flächen. Eine der wenigen Ausnahmen ist das Bildnis der Comtesse Skavronska (**Abb. 4**). Vigée Le Brun beschrieb ihr Modell: *Le jour, elle restait constamment oisive; elle n'avait un charme aucune instruction, et sa conversation était de plus nulles*“.⁴⁶ Sie betont die Teilnahmslosigkeit, die Langeweile und das phlegmatische Temperament der Comtesse, die man auf dem Porträt in der Haltung und im Gesichtsausdruck der Abgebildeten wiederfinden kann. Die Comtesse scheint das genaue Gegenteil zum Bildnis der Emma Hart als Sibylle zu sein. Vigée Le Brun setzte diese Farbe ein, um die phlegmatische und in sich gekehrte, sehr beruhigte Gefühlslage des Modells abzubilden.

Als Grund für die geänderte Farbwahl ist Vigée Le Bruns Aufnahme in die Académie 1782 anzunehmen. Ihr Ehrgeiz, die neue Konkurrenz, der Wunsch ihren Arbeiten ein unverwechselbares Profil zu geben, spielten bei diesem Wandel eine große Rolle. Inwieweit sie auch auf Theorien und Thesen der Maltraktate zurückgegriffen hat oder mit ihren Freunden darüber diskutierte ist nicht klar, obwohl es in den Souvenirs und auf ihren Bildern Übereinstimmungen mit den Aussagen von Liotard, Mengs, Reynolds gibt, deren Schriften sie vermutlich kannte.

⁴⁵ Souv.II, S. 324.

⁴⁶ Souv.I, S. 197.

IV.2 Die Académie, das Aktstudium und die Historienmalerei

Vigée Le Brun wurde am 31. Mai 1782 in die Académie aufgenommen.⁴⁷ Ein Privileg, das sie mit nur vier weiteren Frauen teilte.⁴⁸ Die von den Kunstkritikern längst erwartete Aufnahme hatte sich verzögert, weil Vigée Le Bruns Ehemann Jean Baptiste Pierre Le Brun Kunsthändler war.⁴⁹ Nach den Regeln der Académie war den Mitgliedern jedoch der Handel mit Kunst verboten. Ein Artikel in den Akademiestatuten verbot ihren Mitgliedern das Verkaufen von Gemälden, Zeichnungen, die nicht ihre eigenen waren und von Malmaterialien aller Art.⁵⁰ Tatsächlich schienen jedoch 1782 Vigée Le Bruns persönliche Aufträge und Bilderverkäufe und das Geschäft ihres Mannes unabhängig voneinander zu verlaufen. Mit den finanziellen Seiten des Geschäftes ihres Mannes hatte sie offensichtlich nichts zu tun. Comte D'Angiviller, der Surintendant des bâtiments du Roi, vermerkte dies in seinem Memorandum.⁵¹ In Le Bruns „catalogues des ventes“ wurden jedoch sporadisch Pastelle und Zeichnungen Vigée Le Bruns aus verschiedenen Sammlungen zum Verkauf angeboten. In Moskau handelte Vigée Le Brun im Auftrag ihres Mannes mit Gemälden von Poussin und anderen alten Meistern, die sie in der Nähe ihrer eigenen Arbeiten dem Publikum zur Schau stellte⁵², ein klarer Verstoß gegen die Vorschriften der Académie. Le Brun nutzte die internationalen Verbindungen seiner Frau, um auch in Zeiten des Krieges mit den verfeindeten Nationen Kunsthandel zu betreiben.⁵³

Sheriff hat darauf aufmerksam gemacht, daß es bei den Diskussionen um Vigée Le Bruns Aufnahme in die Académie weniger um die Tatsache ging, daß einer ihrer Angehörigen als Kunsthändler tätig gewesen und sie möglicherweise selbst in Geschäftstätigkeiten einbezogen worden war. Denn Ménageots Vater war ebenfalls Kunsthändler, trotzdem wurde der Sohn ohne weitere Schwierigkeiten in die Académie aufgenommen und konnte in Rom studieren.⁵⁴ Ménageot malte jedoch Historienbilder, Vigée Le Brun hatte sich hingegen vor allem auf Porträts spezialisiert. In der Auseinandersetzung ging es vor allem um die Frage wie Kunst praktiziert

⁴⁷ Anatole de Montaiglon Procès-verbaux de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris: 1889, Bd. 9, S. 158.

⁴⁸ Der Ausschluß von Frauen aus der Pariser Académie und der Londoner Academy ist gut untersucht, z.B.: Angela Rosenthal, Angelica Kauffman Ma(s)king Claims, in: Art History, XV 1992, Einleitung, Sheriff 1996, S. 82-3.

⁴⁹ Dazu: Rosenberg 1981, S. 739. Ausführlich: Sheriff 1996, 3. Kapitel.

⁵⁰ Montaiglon 1898, Bd. 8, S. 299. Dazu auch: Rosenberg 1981, Sheriff 1996, S. 91, 98.

⁵¹ Rosenberg 1981, S. 740, Anm. 6.

⁵² ,Emile-Mâle 1956, S. 380. Souv.II, S. 63. Brief an Le Brun vom 29.1. 1801, abgedruckt bei: Baillio, Kat. S. 137-8.

⁵³ Bailey 1984, S. 38.

⁵⁴ Sheriff 1996, S. 83-99.

werden sollte: Ob sie aus finanziellen Interessen heraus mit Handel und Kommerz verbunden war oder ob die Gemälde dem Anspruch als freie und unabhängige Kunst gerecht wurden und die finanziellen Aspekte nur von sekundärer Bedeutung sein sollten. D'Angiviller versuchte für die Académie wohl alle Genres als „artes liberales“ zu erfassen. Doch innerhalb der Académie wurde Reform und Förderung der Historienmalerei durch staatliche Aufträge gefordert und damit der Wunsch formuliert, die schönen Künste vom Makel des Kommerz und der Abhängigkeit von privaten Aufträgen zu befreien.⁵⁵

Mit dem Makel des Kommerz, mit dem die Gattung des Porträts ganz besonders behaftet war, mußte sich auch Vigée Le Brun auseinandersetzen. Den Gegensatz von Kunst auf der einen und Geld auf der anderen Seite beschreibt sie in den *Souvenirs*. Mehrfach erklärt sie, wie gleichgültig sie den finanziellen Aspekten ihrer Kunst gegenüber stand, wie schlecht sie mit Geld umgehen konnte, mit wie wenig Gewinn sie ihre eigenen Bilder und die ihres Mannes verkaufte. Die von ihr negativ besetzten geschäftlichen Belange ihrer Karriere, das Festsetzen und Aushandeln der Preise⁵⁶, die Aufnahme von Schülerinnen, die Verwaltung ihres Vermögens vor dem Exil⁵⁷, schob sie auf ihren Ehemann, während sie selbst ausschließlich mit der Produktion von Kunst beschäftigt war. Vigée Le Brun versuchte auf diese Weise, das geringe Ansehen, daß die Porträtmalerei in der Académie, unter Theoretikern und Kollegen genoß zu verbessern, indem sie die geschäftlichen, ökonomischen Aspekte ihres Faches, die sich von der Historienmalerei unterschieden, so weit wie möglich übergang oder auch ganz einfach unterschlug.

Es bedurfte der Überredung der Königin und des Einspruchs von Comte d'Angivillers, um Vigée Le Brun Mitgliedschaft gegen den Widerstand einiger Mitglieder⁵⁸ in der Académie trotzdem durchzusetzen.⁵⁹ Als „morceau de réception“ reichte Vigée Le Brun kein Porträt ein sondern das Historienbild „La paix ramenant l'Abondance“ (**vgl. Kap. III, Abb. 30**). Allgemein wird daher angenommen, daß Vigée Le Brun sich im Gegensatz zu ihren Kolleginnen nicht mit dem Rang einer Porträt-, Stilleben- oder Pastellmalerin zufrieden geben, sondern als Historienmalerin angesehen werden wollte.⁶⁰

Eine künstlerische Voraussetzung, um als Historienmaler erfolgreich tätig zu sein, war das Aktstudium. Nach den Regeln der Akademien durften Frauen am

⁵⁵ Sheriff 1996, S. 99.

⁵⁶ *Souv.I*, S. 92.

⁵⁷ *Souv.I*, S. 55.

⁵⁸ *Souv.I*, S. 77-8, Vigée Le Brun nennt Jean-Baptiste-Marie Pierre, den Rektor der Académie und „premier peintre du Roi“ als erbitterten Gegner.

⁵⁹ Rosenberg 1981, S. 739. Vgl. auch Sheriff 1996, 3. Kapitel.

⁶⁰ Rosenberg 1981, Sheriff 1996, S. 123-9.

Zeichenunterricht nach dem lebenden männlichen Akt an der Académie jedoch nicht teilnehmen.⁶¹ Wie ernst dieses Verbot auch außerhalb Frankreichs genommen wurde, dokumentiert Johann Zoffanys Gruppenbildnis mit den Gründungsmitgliedern der Royal Academy in London von 1771-2 (**Abb. 7**). Dieses Bild ist inzwischen zu einem Paradebeispiel für den Ausschluß von Frauen aus dem akademischen Kunstbetrieb geworden und war bereits häufig Gegenstand feministischer Interpretation.⁶² Die Gründungsmitglieder der Academy haben sich im Aktzeichensaal um ein männliches unbekleidetes Modell versammelt. Eines der Mitglieder, rechts im Vordergrund vor einem der Modelle, stößt mit seinem Stock auf einen weiblichen Gipstorso, wie um endgültig die Überlegenheit des männlichen Aktes für den Kunstunterricht zu verdeutlichen.

Vigée le Bruns „Bacchante“ (**vgl. Kap. I, Abb. 35**) im Salon von 1785 wirkt in dieser Hinsicht geradezu wie ein ironischer Kommentar auf die Gattung des akademischen Aktes und die Bevorzugung männlicher Modelle, wie sie ja auch in der Pariser Académie betrieben wurde.⁶³ Angelika Kauffmann und Mary Moser, die ebenso zu den Gründungsmitgliedern der Londoner Academy gehörten, sind auf Zoffanys Gemälde nur durch Bildnisse vertreten, die an der Wand hängen, damit wurden sie selbst auf die Funktion als ästhetische Objekte reduziert.⁶⁴ Angelika Kauffmann hat das offizielle Aktzeichnungsverbot der Academy umgangen, indem sie die für ihre Historienbilder nötigen Aktstudien in ihrem Atelier betrieb oder sich mit Abgüssen und Antiken behalf. Mary Moser war Stillebenmalerin. Für ihr Fach war das Aktstudium nicht so wichtig. Allerdings waren die meisten Mitglieder der Academy Porträtmaler. Auch für sie war das Zeichnen von Akten nicht notwendiger Teil ihrer Ausbildung. Die Darstellung der Porträtierten im Aktzeichensaal bei einer Beschäftigung, die vor allem für Historienmaler von Bedeutung war, sollte den Anspruch der Anwesenden als intellektuell ernstzunehmende Künstler verdeutlichen, über die bloße Nachahmung der Natur und die rein handwerklichen Aspekte ihres Faches hinaus. Denn die Porträtmalerei berührte nach den geläufigen Theorien des 18. Jahrhunderts geistige Kräfte wie Einbildungskraft und Urteilsfähigkeit als die zentralen Komponenten des vernünftigen Denkens nur beiläufig. Porträts verlangten lediglich

⁶¹ Das Problem Künstlerin und Aktzeichnung ist inzwischen gut dokumentiert. Zusammenfassung der Thesen bei: Doris Krininger, *Modell-Malerin-Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker*, Darmstadt, Neuwied: 1986, S. 52-75. Zwei gegensätzliche Positionen werden vertreten von Bettina Baumgärtel, *Die Anatomie des Nackenden. Aktzeichnungen von Angelika Kauffmann (1741-1807)*, in: *Der Weibliche Blick. Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers*, Katalog, Bochum: 1990, S. 42-44 und Wendy Wassyng Roworth, *Anatomy is Destiny: Regarding the body in the art of Angelica Kauffman*, in: Gill Perry, Michael Rossington, *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester, New York: 1994, S. 41-62.

⁶² zuletzt: Chadwick 1991, S. 7-8. Wassyng Roworth 1994, S. 43. Rosenthal 1996, S. 43-6.

⁶³ Zur Bedeutung des männlichen Akts in der David-Schule: Crow 1994, Ders. 1995.

⁶⁴ Chadwick 1991, S. 7. Rosenthal 1996, S. 44-5.

handwerkliches Geschick und die Fähigkeit die Natur nachzuahmen und zu kopieren.⁶⁵ Von der Möglichkeit am rationalen Diskurs über Kunst im Kreise von Akademiemitgliedern teilzunehmen, wurden Moser und Kauffmann in London und Vigée Le Brun und ihre Kolleginnen in Paris ausgeschlossen, indem man sie offiziell von der Institution des Aktzeichnens entfernte.

Doch beschäftigte sich auch Vigée Le Brun mit dem Aktstudium. Anders als Kauffmann setzte sie sich jedoch nicht mit dem männlichen Akt auseinander, sondern arbeitete fast ausschließlich an Kinder- und Frauenakten, wie die Historienbilder für den Salon von 1783, die „Bacchante“ für den Salon von 1785⁶⁶ und das Porträt des Prinzen Lubomirski (**vgl. Kap. III, Abb.15**) Eine Ausnahme ist nur das Gemälde „Amphyon spielt die Leier“ (**Abb. 8**), ebenfalls mit Prinz Lubomirski als Modell. Allerdings sind auch ihre weiblichen Akte nie vollkommen nackt. Zeichnungen, die dieses Thema vertiefend behandeln, gibt es nicht. Auch das ist ein Unterschied zu Kauffmann, die Zeichnungen nach dem lebenden männlichen Akt angefertigt hat.⁶⁷

In wie weit Vigée Le Brun überhaupt auf lebende unbekleidete Modelle für ihre Historienbilder zurückgegriffen hat, ist nicht geklärt. Die Kritik vermutete boshaft, daß sie für „La Paix ramenant l'Abondance“⁶⁸ und die „Bacchante“ sich selbst Modell gestanden hatte. Während des Skandals um die angebliche Affäre Vigée Le Bruns mit dem Finanzminister Calonne⁶⁹ veröffentlichte das „European Magazine“ eine Zeichnung, die Vigée Le Brun in Gestik und Schatteneffekt der „Bacchante“ vor Calonnes Bild zeigt (**Abb. 9**). Die Zuweisung der „Bacchante“ als vermeintliches Selbstporträt hielt sich bis in unser Jahrhundert. Die „Bacchante“ und die Person Vigée Le Bruns verschmolzen für die interessierte Öffentlichkeit zu einem Bild. Die anatomischen und zeichnerischen Fehler in der Figur der „Bacchante“ lassen jedoch eher darauf schließen, daß die Künstlerin verschiedene Modelle aus Malerei und Skulptur zu einem neuen Bild zusammensetzte und vermutlich nur partiell nach dem lebenden Modell gearbeitet hat.

Den jungen Gros, der Vigée le Brun in ihrem Atelier besuchte, verwendete sie als Modell für Kinderköpfe und die Darstellungen kleiner Kinder, vielleicht sogar für den kleinen Amor auf ihrem Gemälde „Venus liant les ailes de l'Amour“ (**Abb. 10**). Hausangestellte, Freundinnen, die eigenen Kinder oder auch bezahlte Modelle, wie in den Ateliers männlicher Künstler üblich, können als Vorbilder nicht

⁶⁵ Diskutiert bei: Sheriff 1996, S. 93.

⁶⁶ Von der Salonkritik wurde diese Arbeit als Historienbild eingestuft. Zur Wirkung der Bacchante auf andere Künstler: Antoine Schnapper, *Après l'exposition David. La Psyché retrouvée*, in: *Revue De L'Art*, Nr. 91, 1991, S. 66.

⁶⁷ Peter Walch, *An Early Neoclassical Sketchbook by Angelica Kauffman*, in: *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, S. 98-111.

⁶⁸ Sheriff 1996, S. 123.

⁶⁹ zu Calonne: Baillio, *Kat. S. 132-3*. J.B.P Le Brun 1794, S. 10-16.

ausgeschlossen werden. Im Unterschied zu dem offiziellen Zeichenunterricht nach dem männlichen Akt, wurde die Arbeit nach weiblichen Modellen ausschließlich im privaten Atelier ausgeführt und unterlag keiner so strengen sozialen Kontrolle. Aber einen Beweis dafür, daß Künstlerinnen im 18. Jahrhundert wenigstens andere Frauen als Modell angestellt und bezahlt haben, gibt es nicht.⁷⁰ An der Aktnalerei hatte Vigée Le Brun jedoch trotz einiger spektakulärer Schaustücke, ihrem künstlerischen Schwerpunkten, den gesellschaftlichen Konventionen⁷¹ und vermutlich auch handwerklichen, also zeichnerischen Schwierigkeiten folgend, ein verhältnismäßig geringes Interesse. Interessierter zeigte sie sich bei einer anderen bedeutenden akademischen Aufgabe, den „Têtes d'Expression“.

⁷⁰ Sheriff 1996, S. 122.

⁷¹ Wassying Roworth 1994.

IV.3 „Physionomie de son esprit“

Vigée Le Brun hat eine ganze Reihe von Zeichnungen und Gemälden hinterlassen, die sich mit den vielfältigen Möglichkeiten des menschlichen Gesichtsausdrucks befassen. Die Arbeiten stammen aus allen Stadien ihrer künstlerischen Laufbahn. Dazu gehörten reine Ausdrucksstudien, die die Empfindungen der Seele widerspiegeln sollten und bei denen es nicht um porträtartige Abbildung ging. Eine bisher nicht publizierte Zeichnung in Hamburg (**Abb. 11**) und zwei weitere im Louvre (**Abb. 12, 13**) gehören dazu, das vermeintliche Selbstbildnis „ma tête (vgl. Kap. III, **Abb. 7**) oder der späte Frauenkopf von 1811 (**Abb. 14**).

Für die akademischen Ausbildung spielten die sogenannten „Têtes d'Expression“ eine wichtige Rolle. Der Amateur Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765) stiftete den „Prix d'expression“ 1759, den die Pariser Académie in jedem Jahr an den Künstler mit der besten Ausdrucksstudie vergeben sollte, um die Kenntnis von der Wirkung der Leidenschaften zu fördern, und um eine neue Qualität des Ausdrucks in die überkommene Historienmalerei zu bringen. Das Naturstudium sollte die Imitation vorbildhafter Meister ablösen.⁷² Seine Wurzeln hatte diese Tradition in den ausdrucksvollen Köpfen Poussins und in Charles Le Bruns „Conférences sur l'expression“ und den danach gedruckten Ausführungen.⁷³ Der Preis war sehr langlebig. Er wurde erst 1968 aufgegeben, weil er immer mehr zum Mittel einer doktrinen akademischen Kunstauffassung verkam.⁷⁴ Wieviel Vigée Le Brun die têtes d'expression für ihre Kunst bedeuteten und wie sehr das Thema mit ihrer Malerei verbunden war, zeigt eine Klausel in ihrem Testament. Darin legte sie fest, daß eine bestimmte Summe jährlich für einen Kunstpreis an der Akademie von St. Petersburg ausgegeben werden sollte: *„Désurant témoigner ma reconnaissance aux bienfaits que j'ai éprouvée à Pétersbourg, je veux qu'il soit placé une somme à perpétuité pour fournir un prix de cents francs par année pour un élève de l'Académie de Pétersbourg, qui sera donné à celui aura remporté le prix d'une tête d'expression à l'huile“*.⁷⁵ Als Preis für die beste Arbeit stellte sie sich eine goldene Medaille vor. Die Akademie von St. Petersburg akzeptierte die Stiftung 1873.⁷⁶ Vigée Le Brun folgte mit ihrer Stiftung den Spuren des Comte de Caylus und Charles le

⁷² Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz: 1991. Jennifer Montagu, *The Expression Of The Passions. The Origin And Influence Of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven, London: 1994, S. 94-6.

⁷³ Zur Geschichte dieses Buches: Montagu 1994.

⁷⁴ Kirchner 1991, S. 204.

⁷⁵ Vigée Le Bruns Testament: Vuaflart 1915, S. 10.

⁷⁶ Vuaflart 1915, S.10.

Bruns und förderte in der St. Petersburger Akademie einen Aspekt ihres Faches, der sie selbst besonders interessierte.

Denn mehr als ihre Auseinandersetzungen mit dem Aktmotiv waren ihre Têtes d'Expressions das Thema, das sie als Porträtmalerin mit der Académie verband und das sie von der vermeintlichen Sphäre des rein Handwerklichen in die Reihen der Kenner und Theoretiker, in die Reihen der intellektuell anspruchsvollen Künstler erhob. Das Ausdrucksrepertoire von Vigée Le Brun Têtes d'Expression scheint jedoch im Gegensatz zu den vielfältigen Möglichkeiten, die das Thema bot⁷⁷, recht gering. Sie schuf ausschließlich um Frauenköpfe deren Blick entweder gesenkt ist - wie bei den beiden Zeichnungen in Paris oder, wesentlich häufiger, Gesichter mit ein wenig geöffnetem Mund und gegen den Himmel gerichteten Augen (**Abb. 11**). Charles Le Brun hat diesen Gesichtsausdruck vorbildhaft in seinem berühmten Gemälde „Die büßende Magdalena“ dargestellt⁷⁸, das sich bis zu den Revolutionswirren im Besitz des Pariser Karmeliterinnenklosters im Faubourg Saint Jacques befand, wo es besichtigt werden konnte. Vigée Le Brun wird das Gemälde oder den Reproduktionsstich (**Abb. 15**) gekannt haben. Die Darstellungen von Zorn, Wut und anderen heftigen Leidenschaften, wie man sie auf Charles Le Brun Gemälden und den Illustrationen nach seinen Schriften finden kann, bildete sie hingegen nicht ab.

Das Pastell „Euterpe“ von 1780 (**vgl. Kap. I, Abb. 37**) ist eine hybride Form zwischen akademischer Ausdrucksstudie und Porträt: Der Kopf ist etwas in Richtung des linken Bildrandes geneigt, die großen Augen sind himmelwärts gerichtet und die Lippen ein wenig geöffnet. Haltung und Gesichtsausdruck der Figur verbinden das Pastell mit den Zeichnung in Hamburg (**Abb. 11**), einem idealen Mädchenkopf, dessen Augen gegen das von oben einfallende Licht gerichtet sind. Auf beiden Blättern geht es um Inspiration, um göttliche Eingebung. Baillio bezeichnete die Figur auf dem Pastell als Euterpe, als die Muse der lyrischen Dichtung.⁷⁹ Das klassisch anmutende Gewand und die Flöte weisen darauf hin.⁸⁰ Vigée Le Brun hat vom Ende der siebziger Jahre bis zu ihrer Flucht viele solcher Zeichnungen und Pastelle angefertigt. In J.B.P. Le Brun Verkaufskatalogen erscheinen sie häufiger: „*Une buste de Femme Greque, Pastell, oval*“⁸¹, „*Une Buste de jeune Fille, la tête penchée & prescrivant le silence avec un doigt qu'elle porte à sa bouche*“⁸², „*Une Tête d'Etude*

⁷⁷ Vgl. H. Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres*, Paris: 1696.

⁷⁸ Montagu 1994, S. 38.

⁷⁹ Joseph Baillio in einem Brief an die Besitzer des Pastells vom 30. 10. 1975.

⁸⁰ Zur Identifikation der Muse: Erwin Panofsky, *A Mythological Painting By Poussin* In *The Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm: 1960, S. 46, Anm. 97.

⁸¹ Le Brun 1778, Nr. 131.

⁸² J.B.P. Le Brun, *Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Originaux Des Trois Ecoles (...)*, provenans du Cabinet de M*** (Tronchin), Paris: 1780, Nr. 21.

représentant une Muse“.⁸³ Um einen reinen Studienkopf handelt es sich bei unserem Pastell jedoch nicht, dazu ist es zu groß (71 x 57,5 cm) und zu sorgfältig ausgearbeitet. Die individuell gestaltete Nase, der Mund, das gepuderte graue Haar - vermutlich eine Perücke - auf dem der Lorbeerkranz ein wenig fehl am Platze wirkt, lassen vermuten, daß es sich bei der Darstellung um das Porträt einer Sängerin oder Schauspielerin handelt - allerdings mit Tendenz zur Allegorie. Auch das ovale Format spricht eher für ein Porträt, ebenso gehört der Lorbeerkranz nicht zur Ikonographie der Musen - Musen tragen in der französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts Blumenkränze - sondern zur Darstellung des inspirierten Künstlers. Musen als Darstellungsmotiv für Frauenporträts waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders in England sehr beliebt. Eines der berühmtesten ist Reynolds' Porträt des Mrs Siddons als tragische Muse (**vgl. Kap. II, Abb. 17**).⁸⁴ Als Anregung für sein Bild verwendete Reynolds Francois-Hubert Drouais' Porträt der Mme Du Barry als Muse von 1772⁸⁵, die auf diesem Bildnis als Förderin der Künste erscheint. Vigée Le Brun konnte auf eine reiche ikonographische Tradition zurückgreifen. Neben den Arbeiten der älteren Generation von französischen Porträtisten boten besonders Raffaels Heilige (**Abb. 16**) und mythologische Gestalten einen reichhaltigen Motivvorrat. Galt Raffaels Werk doch trotz großer Verbreitung der Le Brunschen Schriften in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als das „bessere Musterbuch“, um den vielfältigen Formen des menschlichen Gesichtsausdrucks nachzuspüren.⁸⁶ Vigée Le Brun orientierte sich an beiden Vorbildern.

Musen inspirieren. In dieser Eigenschaft waren sie auch auf französischen Gruppenbildnissen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebt. Ehefrauen, Töchter und weiteres Personal konnten auf diese Weise elegant in die Komposition eingefügt werden konnten wie etwa auf Labille Guiards Selbstbildnis mit Schülerinnen (**vgl. Kap. I, Abb. 6**). Den Musen auf diesen Porträts ist gemeinsam, daß sie nicht selber kreativ tätig sind, sondern nur inspirierend wirken. In dieser Eigenschaft setzte auch Nicolas Poussin die Musen für seine beiden Fassungen des „L'inspiration du poète“ ein. Eine verkleinerte Version oder Kopie des Gemäldes, das sich heute in Hannover befindet (**Abb. 17**), hat Vigée Le Brun vermutlich gekannt. J.B.P. Le Brun vermerkte in seinem Katalog zur Sammlung Tronchin ein Bild⁸⁷, das dem Hannoveraner Gemälde in allen Details entspricht. Poussin hat den

⁸³ J.B.P. Le Brun, *Catalogue De Tableaux Des Ecoles Hollandaise, Flamande Et Francaise (...)*, Provenans du Cabinet de M. Gros, Peintre, Paris: 1778, Nr. 60.

⁸⁴ Näheres: Shawe-Taylor 1986, S. 16-24.

⁸⁵ Reynolds 1986, S. 51.

⁸⁶ Kritik an Le Brun: Montagu 1994, 7. Kapitel.

⁸⁷ „Apollon faisant boire le nectar à un Poète“. Vgl. Le Brun 1780, Nr. 89, S. 36. Nach Blunt, 1966, S. 86, wurde die Kopie vermutlich über Desenfans nach England verkauft.

Inspirationsvorgang geteilt. Die Muse, durch die Flöte als Euterpe erkennbar, hat keinen direkten Kontakt zum Dichter. Diese Arbeit übernimmt Apollon selbst. Die Muse dient in diesem Fall nur als Begleitung des Gottes und greift nicht aktiv in das Geschehen ein. Sie trägt keinen Lorbeerkranz, den hält einer der Putten über den Kopf des Dichters. Vigée Le Brun's Muse in Pastell scheint dagegen selber Inspiration zu empfangen. Als Darstellung einer Allegorie und einer Muse verkörpert die Dargestellte die lyrische Dichtung. Als porträtiertes Individuum empfängt sie die inspirierende Kraft der Muse, die ihr die künstlerische Tätigkeit erst ermöglicht und für die sie mit dem Lorbeerkranz bereits belohnt wurde.

Dieses Pastellporträt einer Dame in mythologischer Verkleidung gehört zu den Ausnahmen in Vigée Le Brun's Schaffen bis 1789. Wohl verwendete sie den Ausdruck entrückter Inspiration und geistiger Schau, etwa auf dem Bildnis der Princesse de Talleyrand (**vgl. Kap. III, Abb. 40**), niemals jedoch in Verbindung mit einer antikisierenden Kostümierung. Dieses Merkmal reservierte Vigée Le Brun zu dieser Zeit noch ausschließlich für die Têtes d'Expression.

Dem Inspirations-Motiv war Vigée Le Brun auch nach ihrer Flucht verbunden. Musen bildete sie jedoch nicht mehr ab. Die Kräfte, die den Vorgang der Inspiration auslösen, interessierten sie weniger. Ihr Thema war die Spiegelung des Prozesses im Gesicht des Modells. Das 1781 in Neapel angefertigte Bildnis des Komponisten Giovanni Paisiello (**vgl. Kap. II, Abb. 22**) gibt Aufschluß über das weiterhin vorhandene Interesse am psychologisierenden Porträt und den Ausdrucksstudien nach ihrer Flucht aus Paris. Zur Entstehungsgeschichte dieses Porträts schreibt sie: *"A cette même époque je commencai le portrait de Paisiello. Tout en me donnant séance, il composait un morceau de musique, qu'on devait exécuter pour le retour de la reine, et j'étais charmée de cette circonstance qui me faisait saisir les traits du grand musicien au moment de l'inspiration."*⁸⁸ Vigée Le Brun schildert, daß sie den Musiker während des Komponiervorganges beobachtet und das Gesehene in das Porträt umgesetzt hat. Der nach oben in Richtung des Lichts gerichtete Blick, die Kopfwendung, der ein wenig geöffnete Mund, das ungeordnete, lockige Haar sind jedoch Versatzstücke, die ganz Allgemein in der Malerei des 18. Jahrhunderts "Genie" kennzeichnen konnten.⁸⁹ So verwendete Vigée Le Brun diese Merkmale bereits für ihr Porträt des Malers Hubert Robert von 1788 (**vgl. Kap. I, Abb. 58**). Wie Paisiello legte sie auch die Gestalt Roberts als Halbfigur vor einem monochromen Hintergrund an. In beiden Fällen hielt die Malerin den Moment der künstlerischen Eingebung eingefangen in eine rasche Bewegung fest. Auf beiden Bildnissen werden Kopf und Hände durch die Beleuchtung hervorgehoben. Robert war Maler. Auf

⁸⁸ Souv.I, S. 218.

⁸⁹ zu den Merkmalen: Shawe-Taylor, Genial Company 1986, La peinture dans la peinture 1983, S. 139.

seinem Porträt stellte Vigée Le Brun den Moment des inspirierten Sehens dar. Sie beschreibt das zielgerichtete Sehen, das dem Malvorgang vorausgeht. Robert fixiert mit seinen durch die starken Augenbrauen betonten dunklen Augen einen Gegenstand außerhalb der Bildfläche. Das Licht fällt von Links ein und verschattet die vom Betrachter abgewandte Gesichtshälfte. Der Kontrast läßt Roberts Gesicht, das in rund und weich wirkenden Elementen gestaltet ist, kantig, durchdringend und bestimmt erscheinen. Er betont die Stärke und Aktivität des Modells und das Motiv des Sehens. Ganz im Sinne von Condillacs analytischen und vernunftbetonten Betrachten⁹⁰ erinnert der Ausdruck auch an den Vorgang, den Vigée le Brun auf ihren Selbstbildnissen in Florenz und St. Petersburg wiedergegeben hat.

Paisiello war Musiker und Komponist. Auf seinem Porträt geht es um das Hören. Auch Paisiellos großen Augen bilden einen optischen Mittelpunkt des Gemäldes, doch sind sie mit Tränen gefüllt. Sie sind daher nicht in der Lage etwas Bestimmtes zu sehen. Vigée Le Brun hat den Komponisten in dem Augenblick gemalt als ihn seine Empfindungen überwältigen. Er reagiert auf etwas, das für den Betrachter unsichtbar ist, für Außenstehende unhörbare Musik, die in seinem Geist bereits Gestalt angenommen hat. Paisiellos Empfindungen vermittelt Vigée Le Brun über den Gesichtsausdruck und die Bewegung, aber auch über das Licht, das bedeutungsvoll Kopf und Hände und die unmittelbare Umgebung Komponisten beleuchtet.

Licht als Mittel, um Inspiration und Eingebung sichtbar zu machen, hat in der Geschichte der Malerei eine lange Tradition. Es erinnert an das platonisch geprägte Konzept nach dem Inspiration durch eine transzendente Kraft diktiert wird, die außerhalb des eigenen Körpers liegt.⁹¹ Unzählige Gemälde aus der Zeit der Renaissance und des Barock zeigen Heilige inmitten Strahlen goldenen Lichts, zu dem sie mit himmelwärts gerichteten Augen voller Anbetung hinaufschauen (**Abb. 15**). Wie geläufig diese Darstellungsweise noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, zeigt Angelika Kauffmanns heiligen Cäcilie (**Abb. 18**). Der nach oben gerichtete Blick und die vertikal einfallende Beleuchtung zeichnen auch Vigée Le Bruns Paisiello-Bildnis aus. Nicht zufällig komponiert der Dargestellte ein Te Deum. Im Unterschied zu dem Bildnis Hubert Roberts lassen sich die ikonographischen Vorbilder bei diesem Porträt auf Darstellungen der heiligen Cäcilie des italienischen und flämischen Barock zurückverfolgen.⁹² In Verbindung mit dieser Tradition erhält auch das Porträt des Paisiello einen sakralen Anklang.

⁹⁰ Rosenthal 1996, S. 183, vermutet, daß sich Vigée Le Brun an Lavaters Ghiberti-Porträt orientiert haben könnte. Roberts Profil entspricht dem „aquilinen“ Typus, dazu: Shawe-Taylor 1986, S. 34.

⁹¹ La peinture dans la peinture 1982, S. 126-7.

⁹² Etwa Peter Paul Rubens, Die heilige Cäcilie, 1639, Holz, 177 x 139 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Als unmittelbarer Vorläufer für Vigée Le Bruns Paisiello gilt Joseph-Sigfrède Duplessis Porträt des Christoph Willibald Gluck (**Abb. 19**).⁹³ Kompositionsschema und Inszenierung der Figur des Komponisten sind tatsächlich vergleichbar. Auf dem Gluck-Porträt jedoch bezeichnet die getäfelte Wand einen konkreten Raum, nämlich das Musikzimmer. Auf Vigée Le Bruns Bildnis bleibt der Bildgrund hingegen in Ort und Ausdehnung ganz unbestimmt. Das von oben einfallende Licht produziert einen hellen Schein um den Kopf des Komponisten. Anders als Robert wirft Paisiello keinen Schatten. Denn es gibt keine Wand oder eine andere Begrenzung des Raumes. Dafür gibt der in unregelmäßige Frottis angelegte Bildgrund dem Licht eine beinahe materielle Substanz. Das Licht erscheint als eine den Porträtierten umfangene Aureole und wirkt beinahe sakral. Stärker als bei Duplessis steht bei Vigée Le Bruns Porträt das religiöse Motiv in der Tradition der Cäcilien-Ikonographie im Vordergrund.

Giovanni Paisiello war hauptsächlich als Opernkomponist tätig. Vigée Le Brun hat die Noten für das Rondo seiner sehr erfolgreichen Oper "Nina" abgebildet, die auf dem Cembalo über den Büchern liegen. Mit dem Te Deum, dessen Noten am linken unteren Bildrand vom Musikinstrument hängen, wurde der Name des Komponisten weniger verknüpft. Dieses relativ unbekannte Stück Kirchenmusik benutzte Vigée Le Brun, um den bekannten Opernkomponisten einen Heiligen zu verwandeln, der göttlicher Musik lauscht.

Vigée Le Brun schickte ihr Paisiello-Porträt als einen ihrer Beiträge für den Salon der Académie von 1791 nach Paris. Mit diesem Bild hatte sie dort großen Erfolg. Von den zahllosen Porträts erregte Vigée Le Bruns Paisiello die größte Bewunderung: *„Paziello par Madame Le Brun est un de ces chefs d'oeuvre accomplis(...)Composition grande, dessin correct, expressions sublimes, force d'harmonie et finesse de ton“*⁹⁴, fand der Redakteur des "Salon de Peinture de 1791". Der Autor des "Bequille de Voltaire de Peinture au salon" schrieb begeistert: *„O Van Dyck tu renaiss“*.⁹⁵ Die Begeisterung der Salonkritik bezog sich sowohl auf die Farbigkeit als auch auf die ungewöhnliche Ausdrucksstärke des Kopfes. Das Bildnis wurde mehrfach von anderen Künstlern kopiert⁹⁶ und radiert (**Abb. 20**). Vigée Le Brun wurde noch lange Zeit nach dem Erfolg im Salon mit diesem Bild in Verbindung gebracht. So auch in der Petition, die ihr nach den Jahren des Exils die

⁹³ Baillio, Kat, S. 28. A.P. de Mirimonde, Musiciens isolés et portraits de l'école française du XVIIIe siècle dans les collections nationales. III. Revolution et Empire, in: Revue de Louvre, Nr. 2, 1967, S. 81-3.

⁹⁴ Col.Del, t.17, Sallon de peinture, 1791, S. 10.

⁹⁵ Col.Del, t.17, S. 41.

⁹⁶ Baillio, Kat. S. 95.

Heimkehr nach Frankreich ermöglichen sollte.⁹⁷ Das Porträt blieb bis zu Vigée Le Bruns Tod im Besitz der Künstlerin. Nicht geklärt ist, ob Paisiello tatsächlich der Auftraggeber für das Bildnis gewesen ist oder ob es ohne Auftrag entstand. Das Museo Storico Musicale in Neapel besitzt eine Replik dieses Gemäldes. Es wäre also möglich, daß Vigée Le Brun zwei Bildnisse anfertigte und eines davon für sich behielt. Nach ihrer endgültigen Rückkehr nach Paris stellte sie das Porträt in ihrer Wohnung aus. Mme Analot berichtet: *„Le salon où madame Lebrun recevait ses amis était orné de quelques-uns de ses plus beaux portraits; ces tableaux joignant souvent au mérite de la peinture l'intérêt qui s'attache aux personnages remarquables.(...)la belle tête de Paesiello était peint dans une admirable expression d'artiste inspiré“*.⁹⁸ Weiterhin in Vigée Le Bruns Besitz befand sich das Robert-Bildnis⁹⁹ und die Bildnisse der Sängerinnen Mme Grassini (**vgl. Kap. II, Abb. 21**) und Mme Catalani (**Abb. 21**). Beide Bildnisse hingen im Haus der Künstlerin nebeneinander: *„Je fis le portrait de cette charmante femme (Mme Catalani), voulant le garder chez moi où il fait toujours pendant à celui de madame Grassini“*.¹⁰⁰ Die Porträts wurden ohne Auftrag hergestellt. Den Bildnissen Roberts, Mme Catalanis und Mme Grassinis ist das Thema des inspirierten Künstlers gemeinsam. Die Aufstellung in Vigée Le Bruns Salon läßt vermuten, daß neben den abgebildeten Personen, mit denen sie ja befreundet war, auch das Sujet von großer persönlicher Bedeutung für sie war. Ihr Biograph J. Tripièr Le Franc beschrieb als den Kern der Porträtkunst Vigée Le Bruns ihre Fähigkeit die „Physiognomie des Geistes“ der Modelle abzubilden, die „Physionomie de son esprit“.¹⁰¹

Bis zum Jahr 1819 gehörte ein weiteres Bildnis mit diesem Thema zu Vigée Le Bruns Sammlung mit Darstellung der künstlerischen Inspiration: Das Porträt der Emma Hart und späteren Lady Hamilton als Sibylle (**vgl. Kap. II, Abb. 8**). Gemeinsam mit dem Robert-Bildnis hat Vigée Le Brun ihre „Sibylle“ immer als ihr Lieblingsbild bezeichnet. Auf ihren Reisen durch Europa war es überall dabei. Sie stellte es in ihren jeweiligen Atelier oder Salon aus und nahm es zu ihren Porträtsitzungen mit. In Potsdam zeigte sie das Bild Königin Luise von Preußen.¹⁰² Die Königin war hingerissen. In einem Brief an die Gräfin Voß vom 23. 11. 1801 heißt es: *„Wenn sie die Lebrun noch sehen, sagen Sie ihr, ihre unsterbliche Sibylle habe mich am Schlafen verhindert, so beschäftigte sie mich. Gott, wie ist sie schön! Bei meinem Leben, etwas derartiges*

⁹⁷ A. Tuetey, L'émigration de Mme Vigée-Le Brun, in: Bulletin de la Société de L'Histoire de l'Art Français, 191, S. 179. Vigée Le Brun 1989, S. 173.

⁹⁸ Mme Analot, Les Salons de Paris, Paris: 1858, S. 39-40.

⁹⁹ Souv.I, S. 118, verkauft an M. Laborde, der das Gemälde nicht bezahlte und an die Künstlerin zurückgab.

¹⁰⁰ Souv.II, S. 156.

¹⁰¹ Tripièr Le Franc 1828, S. 192.

¹⁰² Souv.II, S. 88.

habe ich noch nicht gesehen, teilen sie ihr meine Anerkennung mit.¹⁰³ Für dieses Bild erhielt Vigée Le Brun viel Lob und Bewunderung. Den Souvenirs zufolge glich die Ausstellung der Sibylle in Italien, Österreich, Deutschland, Rußland, Frankreich und England einem Triumphzug. In einer ganzen Reihe von Porträts bezog sich Vigée Le Brun auf ihr Meisterwerk. Einige Kundinnen wünschten explizit nach diesem Vorbild gemalt zu werden. So die Prinzessin Dolgorouky (**Abb. 22**), die das Bild in Vigée Le Bruns St. Petersburger Atelier bewundert hatte.¹⁰⁴ Doch auch auf anderen Porträts ist die Präsenz der Sibylle erkennbar: Farbigkeit, Kostümierung und Pose der Porträts von Mme Grassini (**vgl. Kap. II, Abb. 21**), Mrs Chinnery (**vgl. Kap. II, Abb. 18**), Comtesse Golowin (**vgl. Kap. I, Abb. 2**) zeigen in deutliche Anleihen an das Bildnis der Lady Hamilton als Sibylle.

Ursprünglich handelte es sich bei der Sibylle um eine Auftragsarbeit für den Duc de Brissac. Nach dessen Tod behielt Vigée Le Brun das Bild für sich und verkaufte es erst 1819 an den Duc de Berry. Eine reduzierte Version als Brustbild schenkte sie Lord Hamilton, der es in seiner Bibliothek im Palazzo Sessa ausstellte.¹⁰⁵ Vigée Le Brun begann das Bild im Frühling 1791 in Neapel und vollendete es ein Jahr später in Rom.¹⁰⁶ Vorbilder mag sie in den Sibyllenbildern Renis, Guerchinos und Domenichinos gefunden haben, die sie in Rom gesehen hatte.¹⁰⁷ Baillio vermutete in Domenichinos „Cumäische Sibylle“ aus der Galleria Borghese ein mögliches Vorbild.¹⁰⁸ Domenichinos „Persische Sibylle“ (**Abb. 23**) befand sich vor der Revolution in der Sammlung des Duc d'Orleans.¹⁰⁹ Vigée Le Brun war also bereits in Paris mit solchen Sibyllenköpfen vertraut.

In den Souvenirs vermerkt sie, ein Schüler der Akademie von Bologna hätte die Sibylle für ein Werk seiner eigenen Schule gehalten.¹¹⁰ Während Vigée Le Brun mit dem meisterhaften Selbstbildnis für die Uffizien ihre persönliche Ahnenreihe mit den Schulen der Niederländer und Flamen des 17. Jahrhunderts ergänzte, bewies Vigée Le Brun mit dieser Anekdote ihre Fähigkeit, auch im Stil der Schule von Bologna arbeiten zu können.

Bei genauerer Untersuchung erweist sich die eindeutige Bestimmung der motivischen Wurzeln der Sibylle als problematisch. Neben den Bologneser Sibyllen passen Raffaels Heilige und Dossi Dossos „Circe“ aus der Galleria Borghese ebenso

¹⁰³ Karl Griewank, Königin Luise. Ein Leben in Briefen, Leipzig: 1943, S. 141.

¹⁰⁴ Souv.I, S. 345.

¹⁰⁵ Jenkins 1996, S. 271. Souv.I, S. 199. Carlo Knight, La quadreria di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa, in: Napoli Nobilissima, XXIV, 1985, S. 50, Nr. 7.

¹⁰⁶ Baillio, Kat. S. 100.

¹⁰⁷ Souv.I, S. 156.

¹⁰⁸ Baillio, Kat. S. 101.

¹⁰⁹ Haskell 1994, S. 43.

¹¹⁰ Souv.I, S. 240.

gut als Vorbilder wie ein Porträt George Romneys der Duchess of Sussex aus der Zeit um 1782/84 (**Abb. 24**) und andere Darstellungen der Emma Hart. Besonders der Turban,¹¹¹ den Vigée Le Brun als ihre eigene Erfindung rühmte¹¹², findet sich bereits auf einem Bild von Gavin Hamilton, das Vigée le Brun im Hause Lord Hamiltons sehen konnte (**Abb. 25**).¹¹³

Vigée Le Brun vermerkt, daß Lord Hamilton sie gebeten hätte, ein Porträt seiner Geliebten zu malen während sie noch an dem Porträt der Comtesse Skavronska saß.¹¹⁴ Von der Comtesse fertigte Vigée le Brun neben dem Kniestück (**Abb. 4**) mehrere weitere Bildnisse an¹¹⁵, darunter ein kleines Brustbildnis in Öl (**Abb. 26**). Dieses Porträt galt lange Zeit als verschollen und wurde erst Ende 1996 in London erneut zum Kauf angeboten¹¹⁶. Es ist mit „1790/naple“ signiert, gehört also in die Zeit der ersten neapolitanischen Aufträge Vigée Le Bruns und damit zeitlich vor die Entstehungszeit der Sibylle. Emma Harts und Comtesse Skavronskas Köpfe entsprechen sich in zahlreichen Details. Das Thema des ausdrucksvollen Gesichts scheint dasselbe zu sein, wenn auch die Comtesse ein wenig mehr an eine christliche Heilige erinnert, während die ikonographischen Details des Bildnisses der Hart das Geschehen auf die Sibylle festlegen. Doch scheint der Ursprung für Vigée le Bruns Bildidee für die Sibylle mit diesem Bildnis als mutmaßlichem Vorläufer eher in ihren eigenen Arbeiten zu liegen, ergänzt durch verschiedene Anspielungen auf gegenwärtige und vergangene Kunstproduktion, ausgeführt mit Hilfe eines hervorragenden Modells.

Das Gemälde der Sibylle ist eine der persönlichsten Arbeiten Vigée Le Bruns. Für sie war es der vollkommenste Ausdruck der Inspiration und symbolisiert so die Quintessenz ihrer Malerei.

¹¹¹ Zur Rekonstruktion von Kleidung und Wissen über Sibyllen im 18. Jahrhundert: Dandré-Bardon, *Costumes Des Anciens Peuples. Tome Premier: contenant le Costumes des Grecs & des Romaines, jusqu'à leurs usages militaires*, Paris: 1772, S. 12-13, Pl. VII.

¹¹² *Souv. I*, S. 201.

¹¹³ *Grand Tour* 1996, S. 65, das Bildnis war in Hamiltons Villa in einem Raum neben der Bibliothek ausgestellt. Vgl.: Knight 1985, Nr. 72, S. 52.

¹¹⁴ *Souv. I*, S. 198.

¹¹⁵ *Souv. II*, S. 345.

¹¹⁶ Für den Hinweis danke ich Dr. Uwe Wieczorek.

IV.4 Die Kunst des Zitats

Vigée Le Bruns morceau de reception „La Paix ramenant l'Abondance“ (**vgl. Kap. III, Abb. 30**) ging in die Sammlung der Académie über wurde in der Galerie d'Apollon des Louvre gemeinsam mit den Aufnahmestücken anderer Künstler der Académie ausgestellt wie Davids' „Andromache“ und Reynauds' „Erziehung des Achill“.¹¹⁷ Ihr Bild erhielt einen Platz auf einer Staffelei neben Charles le Bruns Alexanderschlacht-Gemälden. Mit dieser Gegenüberstellung der Gemälde wurden die Besucher der Galerie angeregt, die Bilder der einzelnen Académiemitglieder miteinander zu vergleichen. Die Notizen der Besucher verweisen auf die Namensgleichheit des großen Maler aus der Zeit Louis XIV und der Mme le Brun. Tatsächlich war Vigée Le Bruns Ehemann, Jean Baptiste Pierre Le Brun ein Großneffe des Meisters.¹¹⁸ Sie behielt nach der Heirat ihren Mädchennamen, unter dem sie bereits bekannt war, bei und signierte eine Reihe ihrer Bilder mit dem Doppelnamen „Vigée Le Brun“. Bei einigen Arbeiten verwendete sie jedoch nur den Namen ihres Mannes. Ihre Têtes d'Expression in Paris und in Privatbesitz signierte sie nur mit „Le Brun“ und auch „La paix ramenant l'Abondance“ trägt die Signatur „Mde Le Brun“. In der Öffentlichkeit war sie weitgehend als „Madame Le Brun“ bekannt. Erst in der neuere Kunstgeschichtsschreibung wird der Doppelname „Vigée Le Brun“ - wohl auch um Verwechslungen vorzubeugen - regelmäßiger verwendet. Zarin Katharina von Rußland verfiel dem naheliegenden Irrtum, die Namensgleichheit zwischen Vigée le Brun und Charles Le Brun auch auf den Stil und Inhalt der Bilder zu übertragen. Sie zeigte sich sehr enttäuscht vom tatsächlichen Erscheinungsbild der Porträts Vigée Le Bruns, die mit Charles Le Brun Arbeiten in der Tat nur sehr wenig gemeinsam haben.¹¹⁹

Die Wahl der Signatur für gewisse Arbeiten, die Reaktionen der Galeriebesucher und der Zarin und nicht zuletzt auch die Klausel in ihrem Testament legen die Vermutung nahe, Vigée Le Brun habe sich der Namensgleichheit ganz bewußt bedient, um Vergleiche mit dem bedeutenden Vorgänger zu provozieren und ihrer fiktiven Ahnenreihe noch ein Mitglied hinzuzufügen. Sie spielte mit den verschiedenen Bedeutungen, die der Name ihres berühmten angeheirateten Vorfahren auch für die zeitgenössische akademische Kunsttheorie und den Kunstmarkt darstellte.

Im Salon von 1783 stellte Vigée Le Brun neben ihrem Aufnahmestück für die Académie noch zwei weitere Historienbilder aus.¹²⁰ Das Gemälde „Junon venant

¹¹⁷ Sizer 1953, S. 102. Wolzogen 1989, S. 161-2.

¹¹⁸ Emile-Male 1956, S. 371.

¹¹⁹ Réau 1932, S. 199-200, Nr. 169, Nr. 170.

¹²⁰ Col.Deloyne, Vol. 13, Explication Des Peintures, Sculptures Et Gravures De Messieurs De L'Académie Royale, Paris: 1783, S. 27.

emprunter la ceinture de Vénus“, gehörte zur Sammlung des Comte d'Artois. Von diesem Bild hat sich keine Spur erhalten. Das Pastell „Vénus liant les âiles de l'Amour“ von 1780 gilt ebenfalls als verschollen.¹²¹ Ein zeitgenössischer Nachstich hat sich jedoch erhalten (**Abb. 10**). Während der Ausstellung im Salon gehörte es bereits zur Sammlung des Comte de Vaudreuil. Colonel John Trumbull¹²² hat es im Salon der Hauses in der Rue de la Chaise bewundert.¹²³ 1787 verkaufte Comte de Vaudreuil mit Hilfe J.B.P. Le Bruns einen großen Teil seiner Gemäldesammlung.¹²⁴ Unter den zum Verkauf stehenden Bildern befand sich auch Charles le Bruns Gemälde „Vénus qui coupe les aîles de l'Amour“¹²⁵ (**Abb. 27**), das 1777 aus der Sammlung des Prinzen Conti verkauft worden¹²⁶ und dann in die Sammlung des Comte gelangt war.

Es ist nicht klar, ob Vigée Le Brun Auftraggeber für ihre Historienbilder hatte. Die Einträge in den Katalogen der Salons geben zwar die Besitzer der Bilder an. Die Bilder jedoch entstanden teilweise schon Jahre zuvor, so daß die genaue Auftragslage nicht mehr herauszufinden ist. Während ihres Turin-Aufenthaltes malte Vigée Le Brun eine Badende ganz offensichtlich ohne Auftrag und verkaufte das gerade fertiggestellte Bild unverzüglich weiter.¹²⁷ Im Unterschied zu den Porträts dürften wohl die meisten ihrer Historienbilder auf diese Weise entstanden sein. Ich möchte vermuten, daß Vigée Le Brun sich mit ihrer Gestaltung des Pastells „Vénus liant les âiles de l'Amour“ auf einen direkten Vergleich oder Wettstreit mit ihrem Namensvetter Charles Le Brun eingelassen hat. Denn das Erscheinen zweier Gemälde mit dem gleichen Thema in der Kunstsammlung eines Kenners in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, die von „Pendants“ fasziniert war¹²⁸, fordert eine solche Vermutung geradezu heraus. Wahrscheinlich kannte Vigée Le Brun das Bild im Besitz de Vaudreuils oder den Kupferstich von 1763¹²⁹ und bezog sich darauf bei ihrer eigenen Umsetzung, die dem mutmaßlichen Vorbild allerdings nicht sklavisch folgte. Sie veränderte das Format und die Anzahl des Bildpersonals, zudem arbeitete sie in Pastell und nicht in Öl. Für Historienbilder war das Pastell ein ungewöhnliches Medium, Vigée Le Brun verwendete es jedoch gelegentlich. Möglicherweise suchte de Vaudreuil auch nach einem Pendant für „seinen“ Le Brun

¹²¹ Letzte Information, Baillio, Kat., S. 17.

¹²² Sizer 1953, S. 97.

¹²³ Thiéry 1987, Vol. II, S. 542, 548.

¹²⁴ Le Brun 1787. Vgl. Bailey 1989, S. 22.

¹²⁵ Le Brun 1787, S. 28, Nr. 38.

¹²⁶ Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg, A Le Brun at Ponce, in: The Burlington Magazine, CXV, Nr. 850, S. 6.

¹²⁷ Souv. I, S. 260-1.

¹²⁸ Colin B. Bailey, Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de Tableaux: Blondel d'Azincourt's 'La première idée de la curiosité', in: Art Bulletin, 69, 1987, S. 431-447.

¹²⁹ Cuzin 1974, S. 6, Abb. S. 2.

und gab dies bei Vigée Le Brun in Auftrag oder er kaufte das bereits fertige Bild für diesen Zweck. In jedem Fall ging es de Vaudreuil wohl um die Pendants und Vigée Le Brun um die Auseinandersetzung und den Wettstreit mit Charles Le Brun.

Vigée Le Brun zitierte neben den schillernden Bezügen auf ihren eigenen Namen künstlerische Vorbilder, Ahnen und antike Mythen mit Hilfe von Kostümen, Requisiten, Motiven aus den Werken und dem Kolorit alter Meister. Ihr ging es bei den Übernahmen für ihre Porträts nicht um die möglichst präzise Nachahmung eines künstlerischen Vorbildes im Sinne einer Gemäldekopie. Solche Kopien hat sie auch hergestellt, etwa Raffaels Selbstbildnis, aber nur für den persönlichen Gebrauch und zur Übung. Sie folgte einem akademischen Nachahmungskonzept des 18. Jahrhunderts, das Naturnachahmung in Form von Auswahl, Kombination und Verbesserung forderte. Als weiteres Vorbild dienten ihr antike und neuzeitliche Künstler, weil bei ihnen die Naturverbesserung bereits vollzogen war. Aber auch bei ihnen mußten die jeweiligen Qualitäten ausgewählt und kombiniert werden.¹³⁰ Ménageot schrieb 1788 in einem Brief an d'Angiviller: *„Je suis absolument pénétré de cette vérité, que la seule base, que la route la plus certaine pour ne pas s'égarer et arriver au sublime de la peinture est l'étude de l'antique, de Raphael et du Dominiquin, parce que c'est étudier la nature, et la nature dans le plus beau choix“*.¹³¹ Das Studium von Antike, Raffael und Domenichino konnte also das Naturstudium bis zu einem gewissen Grad ersetzen, weil bereits „das Schönste“ aus der unvollkommenen Natur ausgewählt worden war.

Vigée Le Bruns Porträts stellen betont individuelle Bilderfindungen dar, mit vielfältigen und nur selten eindeutigen Bezügen auf mehrere verschiedene Vorbilder. Der Einsatz von Zitaten und Anspielungen änderte sich nach 1789 im Exil. In Paris bis 1789 verwendete Vigée Le Brun Anspielungen auf Werke vergangener Epochen nur sehr vorsichtig und sehr versteckt. Es ist nicht immer ganz einfach mögliche bildnerische Anregungen ausfindig zu machen. Miette de Villars erzählt in seinen Erinnerungen an den Maler David, daß Vigée Le Brun sich von David beraten ließ, weil sie Probleme mit der Komposition des großen Porträts Marie Antoinettes mit ihren Kindern (**vgl. Kap. III, Abb. 28**) hatte. David riet ihr, sich an Raffaels heiligen Familien zu orientieren und die Reproduktionsstiche aus der Sammlung ihres Mannes zu verwenden.¹³² *„Mais, mon cher David, lui objecta Madame Lebrun, ne craignez - vous pas qu'on ne me reproche d'avoir pillé? Bah! Faites comme Moliere, prenez votre bien où vous le trouvez. Je vous certifie que, quand vous aurez ajusté tout cela avec des habillements à la mode, et des meubles de cette époque, personne*

¹³⁰ Busch 1977, S. 29-30.

¹³¹ Jean Loquin, *La Peinture D'Histoire En France de 1747 à 1785*, Paris: 1912, Reprint, 1978, S. 100.

¹³² Miette de Villars 1850, S. 87-8.

ne pourra se douter qu'une composition de Raphael vous ait servi de modèle. Ainsi que l'avoit prédit David, personne ne s'aperçoit jamais de ce plagiat.¹³³ Die scheinbare Leichtigkeit mit der David eine befriedigende Bildlösung präsentiert, soll Davids künstlerischen Fähigkeiten demonstrieren und setzt zugleich die von Vigée Le Brun herab - und das bei einem Gemälde, das zu ihren anspruchsvollsten gehörte. Baillio hat nachgewiesen, daß Vigée Le Brun die Komposition tatsächlich nach Raffael und anderen Meistern der italienischen Renaissance gestaltet hat.¹³⁴ Falsch ist es jedoch, wie Miette de Villars zu behaupten, Vigée Le Brun sei nur eine Epigone Davids gewesen, die unfähig war eigene komplexe Bildlösungen zu entwickeln, und deshalb bei den alten Meistern stehlen mußte. Die Anekdote belegt die Angst der Künstler gegen Ende des 18. Jahrhunderts des Plagiats beschuldigt zu werden, und wie wenig Kunstschriftsteller im 19. Jahrhundert mit der alten künstlerischen Praxis des Zitats noch anfangen konnten.

Der Furcht von Kritikern oder neidischen Kollegen des Plagiats bezichtigt zu werden, waren alle Künstler der Académie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgesetzt. Doch waren Frauen ein bevorzugtes Ziel solcher Verleumdungen. Die alte Atelierpraxis und das stillschweigende Recht der künstlerischen Entlehnungen war in dieser Zeit offenbar nicht mehr als selbstverständlich. Die Methode wurde legitimierungsbedürftig.¹³⁵ So wurde dem Maler Jean Broc vorgeworfen, sein Beitrag für den Salon von 1800 „L'Ecole d'Apelle“ würde sich zu sehr an Raffaels „Schule von Athen“ orientieren. Die Salonkritik sprach von „Plagiat“ und „sklavischer Imitation“.¹³⁶ Girodet schrieb in einem Brief über die Entstehung seines Gemäldes „Endymion“: *„Le désir de faire quelque chose neuf et qui ne sentit pas l'ouvrier m'a peut-être fait entreprendre au-delà de mes forces, mais je veux éviter les plagats*“.¹³⁷ Nach Girodet bringt allein der originelle Entwurf eines Gemäldes die besonderen Fähigkeiten des Künstlers zum Vorschein. Übernahmen oder Entlehnung und die Ausführung hingegen rechnete er zum Handwerk.

Mit dem Exil wurden Vigée Le Brun's Übernahmen aus dem Werk alter Meister eindeutiger und besser erkennbar. Sie fanden eine neue Verwendung in der Bildformel des „Porträt historié“, das sie mit einer Ausnahme für ihre im Salon gezeigten Arbeiten nicht verwendet hat. Der Wandel im Umgang mit den kunsthistorischen Vorbildern steht in Zusammenhang mit den veränderten Arbeitsbedingungen, die Vigée Le Brun im Exil vorfand. Da sie nicht mehr im Salon

¹³³ Miette de Villars 1850, S. 88.

¹³⁴ Baillio 1988, S. 98.

¹³⁵ Busch 1977, S. 29-30.

¹³⁶ George Levitine, L'Ecole D'Apelle De Jean Broc: Un 'Primitif' Au Salon De L'An VIII, in: Gazette des Beaux Arts, November 1972, S. 290.

¹³⁷ Girodet 1829, Vol. II, Brief vom 19. 4. 1791, S. 387.

ausstellte, stand sie nicht mehr unter dem Druck, den Salonkritikern, der Académie und den Kollegen mit ihren strikten Vorstellungen von Porträtmalerei standhalten zu müssen.

IV.5 Das portrait historié

1792 malte Vigée Le Brun das Porträt der Engländerin "Miss Pitt als Hebe" (**Abb. 28**). Das Rollenporträt in mythologischer Verkleidung wird mit ihrer Emigration zu einem neuen Thema für ihre Bildnisse. Portrait historiés, also erzählende Bildnisse, die den Porträtierten in biblischer, mythologischer, literarischer oder historischen Gestalt abbilden, hat Vigée Le Brun vor ihrem Italienaufenthalt - von den besprochenen Ausnahmen abgesehen - nicht gemalt.

In England hingegen erfreute sich das portrait historié am Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Reynolds war es, der die Mode der Hebe-Porträts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufs Neue belebte. Künstler wie George Romney, Angelika Kauffmann und John Hoppner griffen das Thema auf, das bis ins 19. Jahrhundert hinein aktuell blieb.¹³⁸ Vigée Le Brun fügte sich mit ihrer Darstellung der Miss Pitt wohl zuallererst den Wünschen ihres englischen Auftraggebers, für den Bildnisse in mythologischer Verkleidung selbstverständlich waren. Das Bildnis der Miss Pitt folgt dem konventionellen Schema dieses Sujets: Die Darstellung einer jungen Frau in einem antikisierenden Gewand mit Trinkgefäß und Adler.

Doch waren es nicht nur die zeitgleichen englischen Vorbilder, die Vigée Le Brun in Italien deutlicher sichtbar übernahm als in Paris. Sie konnte auch auf französische Traditionen zurückgreifen, etwa auf Jean-Marc Nattiers Porträt der Herzogin von Orleans als Hebe (**Abb. 29**) oder Drouais 1773 entstandenes Porträt Marie Antoinettes (**Abb. 30**). Der Ursprung dieser Porträtform in England und in Frankreich lag in der französischen akademischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die einen exklusiven Kult um die klassische Antike errichtete und in mythologischen Kompositionen Macht und Ruhm des Königs symbolisierte. Louis XIV. Leidenschaft für das Theater, Feste und Ballette auf denen er sich und sein Gefolge in mythologischen Verkleidungen präsentierten, war eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg dieser Gattung.¹³⁹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wandelte sich die künstlerische Bedeutung der Porträtgattung. Die ursprünglich höfische Bildform wurde zunehmend auch von Schauspielerinnen frequentiert (**Abb. 31**). Sie verlor ihre ursprüngliche Bedeutung, die hierarchischen Beziehungen am Hof sichtbar zu machen und entwickelte sich zur

¹³⁸ Renate Prochno, Joshua Reynolds, Weinheim: 1990, S. 80, Anm. 65. Zur Ikonographie der Hebe: Franziska Forster Hahn, After Guercino or after The Greeks? Gavin Hamilton's Hebe: Tradition and Change in the 1760's, in: B.M.CXVII, Juni 1975, S. 365-371. Gisela Zick, Süße Schenkin bei dem Göttermahle. Zu einem Bild im Clemens-Sels-Museum und zur Ikonographie der 'Hebe', in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, 1983, S. 21-35.

¹³⁹ André Blum, La Mode Des Portraits Mythologiques En France Sous Louis XV, in: Revue Du Dix-Huitième Siècle, 1913, Reprint, Genf, 1970, S. 302-309. Dazu auch: Jean Pierre Néraudau, L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle, Paris: 1986.

Maskerade.¹⁴⁰ In Frankreich war das portrait historié seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem zunehmenden Widerspruch der neu entstandenen literarischen Kunstkritik ausgesetzt.¹⁴¹ Besonders Carle van Loos und Nattiers Porträts der Damen des Versailler Hofes und von Schauspielerinnen gerieten ins Zentrum der Kritik. Lafont de Saint Yenne und Cochin polemisierten in ihren Schriften gegen die aktuelle Mode der Porträts in mythologischer Verkleidung, machten die gekünstelte Darstellung wenig bekleideter geschminkter Damen in der Verkleidung antiker Göttinnen mit weißen Perücken lächerlich und trugen letztendlich zum Aussterben dieser Gattung in Frankreich bei: „*On eût osé se présenter en public avec de tels ajustements qui outre l'indécence auraient fait passer les Français pour une nation de fous*“.¹⁴² Als Reaktion auf diese Kritiken entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Porträtschule, die mit den Konventionen des Régence-Porträts und der Mode der mythologischen Motiven brach und nach anderen Darstellungsmöglichkeiten suchte.¹⁴³

Als französische Malerin, die sich ausdrücklich der erneuerten französischen Schule zurechnete, griff Vigée Le Brun auf die ältere Formensprache gezielt zurück. Jedoch übernahm sie allein die alte Formel des mythologisierenden Porträts. Sie verzichtete auf Perücken, Schminke und die unbestimmten, teilweise sehr gewagten Gewänder, die weder der zeitgenössischen Mode noch der antiken Tracht angeglichen waren, ganz im Sinne der Neuorientierung, die von den Porträtmalern in Reaktion auf die Kunstkritik vorgenommen wurde. Vigée le Brun bevorzugte natürliche Haut, echtes Haar und Locken ohne Puder, die sie mit farbigen Bändern frisierte.

Ihr Porträt der Miss Pitt zeigt, daß sie sich mit den Variationen der griechischen und römischen Tracht auseinandergesetzt, Funktion und Erscheinungsweise der Gewänder genau studiert hatte. So zeigt das Kostüm der Miss Pitt keine Variation eines tatsächlich getragenen Kleides, wie es etwa Mme Récamier (**vgl. Kap. III, Abb. 41**) ziert. Die Spange auf der Schulter und der geknöpfte Ärmel gehören zu den Merkmalen des antiken griechischen „Chiton“, nicht zur aktuellen Mode um 1790. Vigée Le Brun bezeichnete sich selbst als Spezialistin für antike griechische Kleidung und stand den Prinzessinnen am Hof von St. Petersburg mit ihrem Rat als Kennerin und Malerin zur Verfügung.¹⁴⁴ Bücher wie André Lens „Le Costume“ von 1776¹⁴⁵

¹⁴⁰ Blum 1913, S. 302-4.

¹⁴¹ Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München: 1975, S. 24.

¹⁴² Lafont de Saint Yenne, Cochin, zitiert nach Blum 1913, S. 307-8.

¹⁴³ Blum 1913, S. 309. Jules Guiffrey, Table Des Tableaux Exposés Au Salons Du Dix-Huitième Siècle Jusqu'En 1800, in: Nouvelles archives de l'art français, 1889, S. 1-47. Die Liste dokumentiert das Verschwinden dieser Gattung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁴⁴ Souv. I, S. 329.

¹⁴⁵ André Lens, Le Costume. Ou Essai Sur Les Habillements Et Les Usages De Plusieurs Peuples De L'Antiquité, Prouvé par les Monuments, Lüttich: 1776.

berichteten über Sitten, Gebräuche, Kleidung und Frisur der antiken Völker. Lens beschreibt detailliert am Beispiel antiker Autoren und Skulpturen die verschiedenen Formen und Varianten griechischer und römischer Kleidung. Den geknöpften Ärmel auf dem Bildnis der Miss Pitt verwendet Vigée Le Brun mehrfach auf ihren Bildnissen, so auf dem dritten Bildnis der Mme Du Barry (**vgl. Kap. II, Abb. 7**). Lens diskutierte die Ärmelform, „à manches ouvertes“ (**Abb. 32**) am Beispiel der sogenannten „sitzenden Agrippina“ im kapitolinischen Museum in Rom, die für ihre Gewandung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berühmt war.¹⁴⁶ Mit Hilfe solcher Bücher,¹⁴⁷ dem Gespräch mit Künstlern und Gelehrten, die wie sie von der griechischen Antike fasziniert waren, konnte Vigée Le Brun bereits in Paris ohne Studium der Originale ihr Wissen um Gewohnheiten und Kleidung der Griechen und Römer vergrößern. Von ihrem 1789 entstandenen Selbstbildnis im griechischen Kostüm (**vgl. Kap. I, Abb. 18**) und dem Porträt der Du Barry einmal abgesehen, forcierte sie diesen Aspekt ihrer Malerei jedoch erst in Italien.

In Wien malte Vigée Le Brun das Porträt der Comtesse Bistri (**Abb. 33**) im roten Mantel mit Kelch und Blütenkranz als Hebe, verzichtete jedoch auf den Adler. Der Kelch in ihrer Hand genügt, um als Attribut auf die Figur der Hebe hinzuweisen. Schleier, Kranz und antikisierende Schal verlegen die Darstellung der Porträtierten in eine unbestimmte Vergangenheit, ohne die Berücksichtigung archäologischer Erkenntnisse.

Vigée Le Brun malte in Italien viele Rollenporträts. Dazu gehören sich die Bildnisse der Emma Hart, der zukünftigen Lady Hamilton als Bacchantin (**vgl. Kap. II, Abb. 16**) und als Sibylle (**vgl. Kap. II, Abb. 8**). Die Damen der englischen Gesellschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert ließen sich gerne als Hebe oder Sibylle abbilden. Die Porträtmaler fanden geeignete Vorbilder im italienischen Barock bei Guercino und Domenichino oder bei Anton Raphael Mengs¹⁴⁸, die von Joshua Reynolds, Gavin Hamilton und Angelika Kauffmann großzügig wiederverwendet wurden. Die mythischen Gestalten der Hebe und der Sibylle waren in dieser Epoche modische Identifikationsmodelle für junge unverheiratete Frauen¹⁴⁹, perfekte Bildlösungen, um sozial hochstehende Frauen ohne besondere Begabungen abzubilden. Eine Alternative boten erst im verheirateten Zustand Porträts als glückliche Mütter. Das englische portrait historié blieb in der zweiten Hälfte des 18.

¹⁴⁶ Näheres bei: Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste And The Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, New Haven, London, 1981 (vierte Auflage: 1994), S. 133-4.

¹⁴⁷ Dandré Bardon 1772.

¹⁴⁸ Zur Sibyllenikonographie in England: Roettgen 1993, S. 20, 94.

¹⁴⁹ Gisela Kraut, *Weibliche Masken. Zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Sklavin oder Bürgerin* 1989, S. 340-357.

Jahrhunderts weitgehend auf Darstellungen von Frauen beschränkt.¹⁵⁰ Porträtiert als Seherin oder Mundschenkin der Götter entsprachen die Dargestellten den Anforderungen der englischen Mode, dem Zeitgeschmack und dem herrschenden Tugendkanon.

Mit dem Porträt der Miss Pitt als Hebe ging Vigée Le Brun vor allem auf die Wünsche des englischen Auftraggebers ein. Sie paßte sich der englischen Porträtmode an und experimentierte mit der für sie neuen, alten Bildformel des Porträt historié. In die Gruppe des Porträt historié gehört das außergewöhnliche ganzfigurige Bildnis der Emma Hart, der Geliebten des englischen Botschafters in Neapel Lord William Hamilton, und zukünftige Lady Hamilton (**vgl. Kap. III, Abb. 18**). Von diesem Gemälde gab Hamilton 1803 eine miniaturisierte Kopie in Email (**Abb. 34**) in Auftrag, das einen Eindruck von der Farbigkeit des Originals vermittelt. Das 1790 entstandene Gemälde verzeichnete Vigée Le Bruns Werkliste als „*Lady Hamilton, en bacchante couchée*“.¹⁵¹ Als solches beschrieb die Künstlerin die Arbeit auch in den Souvenirs: „*Je peignis madame Harte en bacchante couche au bord de la mer et tenant une coupe à la main*“.¹⁵² In einem Brief an Madame du Barry schrieb sie hingegen: „*Je peins aussi une très Belle femme Mde hart qui est amie du ministre D'Angleterre Jen fait un grand tableau D'Ariane gai Sa figure pretant a ce choix*“.¹⁵³ Vigée Le Brun bezeichnet ihr Modell einmal nach einer Bacchantin und ein anderes Mal nach der Ariadne.

Für eine Darstellung einer Bacchantin sprechen die von der Höhlendecke am oberen Bildrand hängenden Weinreben, der Kranz aus Weinlaub, der Pokal in ihrer linken Hand und das Leopardenfell, Attribute des Bacchus, die aus der Dargestellten eine Anhängerin der Gottheit machen. Nicht zur traditionellen Ikonographie der Bacchantin gehört jedoch das Liegemotiv. Üblich war im 18. Jahrhundert Bacchantinnen in Bewegung, laufend oder tanzend, darzustellen, auf jeden Fall aber in aufrechter Haltung und nicht liegend, wie auf etwa Reynolds Bildnis (**vgl. Kap. III, Abb. 44**), das sich ebenfalls im Besitz Lord Hamiltons befand und auf Vigée Le Bruns Variation (**vgl. Kap. II, Abb. 16**). Tanzend, mit dem Tamburin in der Hand, mit flatterndem Gewand und zurückgewendeten Kopf, folgte Vigée Le Brun den traditionellen Bildformeln, die seit der Antike für Bacchantinnen verwendet wurden.

Mit dem Bacchantinnen-Thema hatte Vigée Le Brun sich bereits in Paris auf ihrem Holztafelbild von 1785 beschäftigt (**vgl. Kap. I, Abb. 35**).¹⁵⁴ Wie Emma Hart als

¹⁵⁰ Prochno 1990, S. 92.

¹⁵¹ Souv.II, S. 346.

¹⁵² Souv.I, S. 199.

¹⁵³ Auszug des Briefes: Baillio, Kat. S. 98.

¹⁵⁴ Eine weitere Bacchantinnendarstellung von Vigée Le Brun: *Bacchante*, 1785, Leinwand, Oval, 73,3 x 59,5 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Ariadne/Bacchantin auf dem Bildnis für Lord Hamilton, wirkt die Figur auch auf der Pariser Arbeit eher träge, die von ihren Attributen einmal abgesehen, keine bacchantischen Eigenschaften zeigt, wie die Kritiker des Salons von 1785 bemerkten.¹⁵⁵

Als Liegende hat die Bacchantin im 18. Jahrhundert noch keine Tradition, wohl aber die Ariadne. In der antiken griechischen und römischen Ikonographie erscheint die Gestalt der Ariadne in mehreren Typen: Als verlassene Ariadne, als Schlafende und als Ariadne im Beisein des Bacchus. Auf zwei antiken, kampanischen Wandmalereien, die 1746 und 1748 in Portici ausgegraben wurden¹⁵⁶, wurden diese Szenen wiedergegeben (**Abb. 35, 36**): Ariadne liegt am Ufer der Insel Naxos und betrauert die Abreise ihres geliebten Theseus, der mit seinem Schiff die Insel verlassen. Darauf nähert sich Bacchus der verlassenen und schlafenden Ariadne.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich parallel zu den zahlreichen Umsetzungen des Stoffes in Theater und Oper der besonders Typus der trauernden Ariadne heraus.¹⁵⁷

Nicolas de Largillière malte das Rollenporträt der Schauspielerin Mlle Duclos als verlassene Ariadne auf Naxos (**Abb. 31**). In der typischen Präsentation als trauernde Geliebte, zeigen sich die „verlassenen Ariadnen“ auch auf Angelika Kauffmanns Bildnissen (**Abb. 37**).

Mit Largillière und Kauffmann hat Vigée Le Brun's Bildnis zunächst nicht viel gemeinsam. Allein das Schiff am Horizont entspricht dem Schiff des Theseus, der Ariadne auf der Insel Naxos allein zurückgelassen hat. Trauer oder Verzweiflung jedoch, ist in der Gestik und auf dem Gesicht der Emma Hart nicht zu erkennen. Vigée Le Brun's Ariadne blickt nicht weinend auf das Meer hinaus. Statt dessen wendet sie dem Eingang der Höhle, dem Meer und dem Schiff in der Ferne den Rücken zu. Sie schaut auf ein Gegenüber, das sich im Inneren der Höhle befinden muß, sie schaut auf den Betrachter. Sie blickt auf Bacchus, dessen Attribute sie bereits trägt. Anders als Kauffmann hat Vigée Le Brun einen späteren Zeitpunkt der Handlung gewählt. Sie hat Ariadne nach der Trauer um den verlorenen Geliebten gemalt. Auf Trauer verweist lediglich die im Melancholiegestus an die Wange geführte Hand.

Nicolas Bertins Kabinettbild aus der Zeit zwischen 1710 und 1720 (**Abb. 38**) zeigt die Hochzeit von Bacchus und Ariadne, ein Thema, das im 18. Jahrhundert nur selten

¹⁵⁵ Lettre de Charles Vilette in: Journal de Paris, vom 5. 7. 1785, S. 125: Die Bacchante gliche eher einer Nymphe, sie wäre nicht aggressiv genug. Correspondence Littéraire, 1785, S. 275: Vigée Le Brun male eher die Freude als den Rausch.

¹⁵⁶ Le antichità di Ercolano eposte con qualche spiegazione, Neapel: 1752-1992, Bd. 2, S. 87,99.

¹⁵⁷ Weiteres dazu in: Ellen Kemp, Ariadne auf dem Panther, Katalog des Liebighaus. Museum alter Plastik, Frankfurt a.M., S. 25 ff. Erneut aufgegriffen und ironisiert wurde die Thematik von: Ivan Nagel, Johann Heinrich Dannecker. Ariadne auf dem Panther. Zur Lage der Frau um 1800, Frankfurt a.M.: 1993.

dargestellt wurde.¹⁵⁸ Die Hochzeit wird durch den Wein besiegelt. Bertins Ariadne hält einen Kelch in ihrer Hand genau wie Emma Hart auf Vigée Le Bruns Porträt. Die Künstlerin verzichtete auf die Wiedergabe des Gottes und der Begleiter. Bacchus ist allein durch seine Attribute anwesend und im Blick Ariadnes. Ihr Gemälde zeigt Ariadne während ihrer Hochzeit und während der Initiierung zur Bacchantin, zur Anhängerin des Gottes. Vigée Le Brun setzte den bekannten Mythos in ihrem Gemälde in ganz einmaliger Weise in ein Porträt um. Sie verschmolz die Gestalten der Bacchantin und der Ariadne in ihrem Porträt zu einer neuen Bilderfindung.

Vigée Le Brun wählte für die Darstellung der halb liegenden halb sitzenden Emma Hart als Ariadne ein Querformat und bildete das Modell als Ganzfigur ab, auch dadurch erhält das Bildnis eine Ausnahmestellung in Vigée Le Bruns Werk. Denn weder Querformate noch ganze Figuren sind die Regel bei Vigée Le Brun. Ganzfiguren waren allein Staatsoberhäuptern vorbehalten. Das ungewöhnliche Format eignete sich nur begrenzt für Porträtaufgaben. Vigée Le Brun löste sich vom konventionellen Hochformat und dem repräsentativen Stehen oder aufrechten Sitzen als der in der Öffentlichkeit angemessene Erscheinungsweise des Modells. Mit unkonventionellen Haltungen hatte sie bereits auf anderen Porträts experimentiert: Die bequem gelagerte Comtesse Potocka vor dem Wasserfall (**vgl. Kap. III, Abb. 48**) oder die Rückenansicht der Baronne du Crussol (**vgl. Kap. I, Abb. 3**) zeigen die Variationsbreite ihrer Porträtposen. Doch auch die Comtesse Potocka sitzt mehr als das sie liegt, und vor allem ist die Comtesse vollständig bekleidet.

Eine Darstellung in liegender Haltung, erlaubte die europäische Etikette Frauen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert nur in besonderen Fällen.¹⁵⁹ Darstellungen von liegenden Frauen im Porträt um 1790 sind daher sehr ungewöhnlich. Anregungen hat Vigée Le Brun wohl eher in den Historienbildern ihrer Zeitgenossen oder alter Meister gefunden, etwa in Kauffmanns liegende Ariadne (**Abb. 39**) oder Orazio Gentileschis "Maria Magdalena" (**Abb. 40**). Gerade die Maria-Magdalena-Darstellungen sind mit Sicherheit ein Typus gewesen, an dem sich Vigée Le Brun orientiert hat. Die Höhle und die langen offenen Haare, sind weniger charakteristisch für Ariadnen oder Bacchantinnen als für die Maria-Magdalena-Ikonographie. Die Felsen gehören jedoch auch zur Ariadne. Motivisch am Nächsten steht Vigée Le Bruns Ariadne jedoch die Echo aus Poussins Gemälde „Echo und Narziß“ (**Abb. 41**). Anlage der Figur, Pose, Arm- und Beinhaltung, Kopfwendung bis hin zur Gestaltung des Gewandes ähneln Vigée Le Bruns Ariadne. Poussins Gemälde gehörte im 18. Jahrhundert zur Sammlung des französischen Königs und war im Palais du Luxembourg ausgestellt. Vigée le Brun kannte es mit Sicherheit, vielleicht besaß sie

¹⁵⁸ The Loves Of The Gods. Mythological Painting From Watteau To David, Katalog zur Ausstellung in Paris, Philadelphia und Fort Worth, New York: 1992, S. 166. Eine weitere Version dieses Gemäldes befindet sich in Privatbesitz.

¹⁵⁹ Ribeiro 1984, S. 176.

sogar einen der verschiedenen Reproduktionsstiche.¹⁶⁰ Ob nun Ariadne, Maria Magdalena oder Echo die Vorbilder für ihre Inszenierung waren, in allen Fällen handelt es sich um Vorlagen aus der Historienmalerei und nicht um Porträts. Freiheiten, die ein Historienmaler bei der Gestaltung seines Sujets hatte, hatte der Maler von Porträts in der Regel nicht, weil gesellschaftliche Konventionen und die Wünsche des Auftraggebers zu beachten waren.

Vigée Le Brun hat Emma Hart in einem dünnen weißen Kleid dargestellt, durch das sich der Körper an verschiedenen Stellen rosig schimmernd durchdrückt. Es hebt die Körperformen mehr hervor als das es sie verhüllt. Das lange, dichte, kastanienbraune Haar unterstreicht Sexualität und Leidenschaft der Abgebildeten. Die Atmosphäre, Blick, Körpersprache und Attribute, alles auf dem Bildnis ist auf Verführung und Begehren ausgerichtet. Das Modell liegt auf einem Leopardenfell mit besonders großen Zähnen und Klauen. Der Leopard steht für Gefahr, Wildheit und die entfesselte, nicht kontrollierbare weibliche Sexualität. Wenn Vigée Le Brun also Emma Hart mit offenem Haar auf dem Leopardenfell plazierte, erhält auch die Abgebildete einen „katzenartigen“, animalischen Charakter. Vigée Le Brun hat die Eigenschaften der Raubkatze auf das Modell übertragen. Für ein Porträt aus dem späten 18. Jahrhundert ist die Darstellung einer Liegenden auf einem Raubtierfell etwas vollkommen Neues und dürfte zu den allerersten Umsetzungen dieses Motivs gehören.¹⁶¹ Vorbilder in der Porträtmalerei gibt es nicht und die kampanische Wandmalerei „Nereide auf dem Seetiger“ (**Abb. 42**), die Vigée Le Brun aus dem Museum in Portici oder dem Stichwerk „Antichità ercolano“ gekannt haben könnte, kommt nur als sehr indirektes Vorbild in Frage.

Susan Sontag unterstellte Vigée Le Brun in ihrem biographischen Roman „The Volcano Lover“¹⁶², daß sie Emma Hart in böswillig denunzierender Absicht als Hure dargestellt hätte, die versucht, ihren reichen Beschützer Lord William Hamilton zu halten. Sie bezeichnete das Porträt als „unpleasant depiction“.¹⁶³ Sontag verglich den Text der Souvenirs mit dem Bildnis und versucht im Bild Belege für den Text zu finden. Vigée Le Brun bemerkte Emma Harts Schönheit und Talent, hielt sie jedoch für eine indiskrete, schwatzhafte und sarkastische Frau, der es an Anmut, Takt und Geschmack fehlte.¹⁶⁴ Auch der Earl of Bristol bezeichnete Emma Hart als „vulgär“¹⁶⁵

¹⁶⁰ Blunt 1966, S. 109.

¹⁶¹ Für das 18. Jahrhundert ist dieses Motiv noch nicht untersucht worden. Aufschluß über die Kostellation Frau/Tier um 1900 gibt: Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris: 1992, 9. Kapitel.

¹⁶² Susan Sontag, *The Volcano Lover. A Romance*, New York: 1992.

¹⁶³ Sontag 1992, S. 166.

¹⁶⁴ *Souv.I*, S. 202-3.

¹⁶⁵ Brian Fothergill, *Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary*, New York: 1969, S. 247.

und Johann Gottfried Herder bezeichnete sie als „Hamiltons Hure“.¹⁶⁶ Tatsächlich waren Emma Hart und Lord William Hamilton 1790 noch nicht verheiratet. Hart lebte nicht standesgemäß als Mätresse in Lord Hamiltons Villa. Es gab Gerüchte über ihre Tätigkeit als Modell in London und ihre früheren Beziehungen zu George Romney und dem Neffen Hamiltons, der seine Geliebte an den Onkel weiter reichte.¹⁶⁷ Hamilton schrieb nach seiner Hochzeit in einem Brief an Horace Walpole: *„She (Emma Hart) is really an extraordinary being and most grateful to me for having saved her from the precipice into she had good sense enough to see she must without me have inevitably fallen“*.¹⁶⁸ Hamilton kannte die skandalöse Lebensgeschichte seiner Frau und nahm die entsetzten Reaktionen seiner Verwandtschaft und Umgebung hin, ohne sich weiter daran zu stören.

Sontags These, Vigée Le Brun würde ihr Modell im Porträt als Hure denunzieren, beruht auf mehrfachen Fehlinterpretationen des Bides und der Souvenirs. Sie unterlag der falschen Annahme, Porträtisten hätten die Möglichkeit gehabt, selbstständig über das Motiv zu entscheiden, ohne daß der Auftraggeber bei Nichtgefallen Einsprüche erheben würde. Sontag nahm also in ihrer Einschätzung das Porträt „zu wörtlich“. Außerdem unterschätzte sie Hamiltons Eigenschaften als Kunstkenner. Über die Umstände, genaue Auftragslage und Absprachen zwischen Hamilton und Vigée Le Brun ist nichts bekannt. Man kann lediglich aus Vigée Le Bruns üblicher Geschäftsabwicklung schließen, wie sie in diesem Fall vorgegangen sein mag. Die Künstlerin gab sich mit einer für ihre Verhältnisse sehr schlechten Bezahlung zufrieden, sie wollte den Auftrag demnach unbedingt ausführen. Romney und Reynolds haben Emma Hart ebenfalls bevorzugt als Bacchantin dargestellt. Die Häufigkeit dieser Rolle legt nahe, daß Emma Hart die Rolle selbst angeboten, zur Stilisierung also selbst beige tragen hat.¹⁶⁹ Obwohl Vigée Le Brun in den Souvenirs suggeriert, Hamilton hätte sie um ein Bild seiner Geliebten gebeten und sie selbst hätte die Kompositionen und Kleidung für das Porträt entwickelt, ist die Auftragslage keineswegs eindeutig.

Sontag glaubt, daß die emotionalen Beziehungen und Spannungen zwischen Maler und Modell auf den Bildnissen sichtbar werden. Diese Vorstellung gehört jedoch in den Bereich der Künstlermythen und trifft in dieser Form auf Auftragsporträts des 18.

¹⁶⁶ Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen. 1788-1789*, herausgegeben und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Albert Meier und Heide Hollmer, München: 1988, S. 361.

¹⁶⁷ Zu Emma Harts Biographie: Flora Fraser, *Beloved Emma: The Life of Lady Hamilton*, London: 1986.

¹⁶⁸ Brief von Hamilton an Walpole vom 17.4. 1792. Zitiert nach: W.S. Lewis u.a. (Hg.), *Horace Walpole's Correspondance*, Vol. 35, New Haven: 1973, S. 441.

¹⁶⁹ Bettina Baumgärtel, *Die Attitude und die Malerei. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Empfindung und Nachahmung*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Vol. 46, 1993, S. 32-3.

Jahrhunderts nicht zu. Für professionelle Porträtmaler war eine gewisse Distanz zum Modell unbedingt notwendig. Jedes andere Verhalten hätte sich über kurz oder lang als geschäftsschädigend erwiesen. Kundendenunziationen durch den Porträtisten waren im 18. Jahrhundert selten und konnten im schlimmsten Falle wie bei Girodet die gesamte künstlerische Karriere ruinieren.¹⁷⁰ Vigée Le Bruns Porträt der Caroline Murat zeigt, daß die Künstlerin durchaus zwischen persönlicher Meinung und ihrem Geschäft zu unterscheiden wußte. Auch beim Ariadne-Porträt muß zwischen den geschriebenen Aussagen in den Souvenirs und dem was das Bild tatsächlich abbildet, unterschieden werden.

Sontag ist der Meinung, daß ein Verweis auf das sexuelle Verhalten einer Frau in der Öffentlichkeit immer als unangemessen gelten muß¹⁷¹ und die Dargestellte immer als sexuell verfügbare Hure kennzeichnet. Tatsächlich aber erscheinen gerade in den letzten zehn Jahren des 18. Jahrhundert und in der Zeit um 1800 eine ganze Reihe von Porträts, in der Frauen halb liegend, halb sitzend und auf sehr erotische und verführerische Weise abgebildet wurden und die nicht in die Gruppe der Schauspielerinnen und Kurtisanen zu rechnen sind. Dazu gehören die beiden Porträts der Madame Récamier von Jaques Louis David (**vgl. Kap. III, Abb. 41**) und Francois Gérard (**Abb. 43**), Antonio Canovas Skulptur der Pauline Borghese (**Abb. 44**) und das Porträt der Marquesa de Santa Cruz von Francisco Jose de Goya (**Abb. 45**). Die Porträts wurden von den Dargestellten selbst in Auftrag gegeben. Das ist ein wichtiger Unterschied zu Vigée Le Bruns Bildnis, das von Lord William Hamilton bestellt worden war. Die Porträts von Récamier, Borghese, de Santa Cruz und Emma Hart kreisen um Macht und Stärke der weiblichen Sexualität¹⁷², was bei den Bildnissen Mme Récamiers jedoch durch den Eindruck keuscher Reinheit und Schamhaftigkeit relativiert wird. Mme Récamier zeigt sich auf beiden Bildnissen als tugendhafte Schönheit und verweist auf die mythische Jungfräulichkeit ihres Rollenvorbildes. Allein dieser Verweise und ihres tadellosen Rufs wegen, war es ihr möglich sich der Pariser Gesellschaft auf diese Weise zu präsentieren. Auch wenn in der Literatur mehrfach kolportiert wird, das Liegen auf Porträts in der Zeit zwischen 1770 und 1800 per se als „natürlich und unschuldig“¹⁷³ galt, trifft dies meines Erachtens eher auf Männerbildnisse zu. Bei Frauenbildnissen bedurfte es spezieller Hinweise um die Darstellung zu rechtfertigen. Gérards Porträt der Gräfin Zamoyska mit ihren Kindern von 1805¹⁷⁴ oder Hoppners Bildnis der Countess of Darnley mit

¹⁷⁰ Zum Fall Girodet: Crow 1995, S. 231-5.

¹⁷¹ Carol Ockman, *Ingres's Eroticised Bodies. Retracing The Serpentine Line*, New Haven, London: 1995, S. 39.

¹⁷² Ockman 1995, S. 43.

¹⁷³ Nagel 1993, S. 38. Undritz 1994, S. 83.

¹⁷⁴ Francois Gérard, Gräfin Zofia Zamoyska, geb. Fürstin Czartoryska, mit Kindern, ca. 1805-6. Das Bild verbrannte 1939 während der Belagerung Warschaus.

ihrer Tochter (**Abb. 46**) relativieren die erotische Situation und Pose, indem sie die Frauen mit ihren Kindern in ihrer Rolle als Mütter abbilden. Canovas Darstellung der Pauline Borghese verzichtete auf solche schützenden Verweise. Als *femme fatale* liegt die Prinzessin auf ihrer Kline. Die Skulptur nährte die Gerüchte und Vorstellungen von Untreue des Modells und des mythologischen Vorbilds. Goyas Porträt der Marquesa kommt Vigée Le Bruns Bildnis der Emma Hart in Haltung und Kostümierung am Nächsten. Doch wie bei Pauline Borghese wird auch hier das als um 1800 angemessen geltende, schamhafte Verhalten der Porträtierten deutlich überschritten. Die Marquesa liegt leicht bekleidet auf einem riesigen Bett, die Stilisierung zur Muse unterdrückt wie bei der Darstellung der Prinzessin, weitere mögliche Lesarten nur ungenügend.

Wohl erscheinen diese Frauen auf ihren Porträts als sexuell bestimmte Objekte, doch behielten Récamier, Borghese und de Santa Cruz mit ihren Porträtaufträgen die Kontrolle über den eigenen Körper und Kontrolle über das mit Hilfe des abgebildeten Körpers konstruierte Bild. So hat Mme Récamier Davids Porträtentwurf zurückweisen, weil er ihr nicht gefiel¹⁷⁵ und übergab den Auftrag an Gérard. Vigée Le Bruns Bildnis der Emma Hart hingegen ist ganz einem traditionellen und mythologisch legitimierten Schema verpflichtet: Der männliche Auftraggeber lässt ein Porträt seiner begehrenswerten Geliebten malen. Mit Mätressendarstellungen hatte Vigée Le Brun 1790 bereits Erfahrung. Sie malte in Louveciennes mehrere Porträts der Madame Du Barry im Auftrag ihres Geliebten, des Duc de Brissac und 1791 Hyacinthe Roland (**vgl. Kap. I, Abb. 15**), die Geliebte und zukünftige Gemahlin des Earl of Mornington. Doch sind die Bildnisse der du Barry und der Roland in ihrem Ausdruck nur bedingt mit Emma Hart als Ariadne zu vergleichen. Vigée Le Brun griff für ihre Inszenierung auf ältere Bildformeln zurück, die sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. So hat ihr Bildnis eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Mätressenporträt in mythologischer Verkleidung¹⁷⁶, das in England unter George III, um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Mode kam.¹⁷⁷ In Frankreich bildeten Nattier und seine Kollegen Frauen des französischen Hofes, des Adels und Schauspielerinnen als mythologische Gestalten ab (**Abb. 29**). In diese Gruppe gehört auch noch Duplessis Nachzügler in dieser Gattung, das Bildnis der Duchesse de Chatres von 1778 (**Abb. 47**). Einige der von Nattier und Duplessis verwendeten Kompositionselemente kommen auch auf Vigée Le Bruns Porträt vor, etwa Schiff, Höhle, Anspielungen auf Maria Magdalena.

¹⁷⁵ Bleyl 1982, S. 134-6.

¹⁷⁶ Busch 1977, S. 52. Peter Lelys Porträt der Nell Gwyn mit ihrem Sohn als Venus und Cupido, ca. 1665, Leinwand, 123,2 x 157,5 cm, Chiddingstone Castle, als Beispiel für diese Gattungl.

¹⁷⁷ Busch 1993, S. 394.

Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Ariadne ist mit den Rollenporträts des Rokoko, den Kurtisanenbildnissen des 17. Jahrhunderts, den Schauspielerinnenporträts des 18. Jahrhunderts und mit Historienbildern sicher zu vergleichen. Doch erscheinen Bezüge zur vergangenen und auch zeitgenössischen Kunstproduktion sehr vielfältig und lassen sich nicht auf ein einziges Vorbild festlegen. Auf ihrem Bildnis der Emma Hart als Sibylle, den Selbstbildnissen in Paris 1787 und Florenz ging Vigée le Brun ähnlich vor. Die Vielfalt der Bezüge verweist auf die methodische Grundlage ihrer Bildproduktion. Sie entfernte Motive und Figuren aus dem ursprünglichen Zusammenhang. Ihre kunsthistorischen Kenntnisse nutzte sie, um aus ihrem gesammelten visuellen Material ein neues Bild herzustellen. Sie verfuhr also nach einer eklektizistischen Methode, ohne jedoch dabei in die Manier der vorbildhaften Künstler zu verfallen. Eine Praxis, die durchaus üblich für viele Künstler des 18. Jahrhunderts gewesen ist. Sie verwertete ihren Zitat- und Bildervorrat auf dem Porträt der Emma Hart als Ariadne für eine neue Erfindung, die sich von den vorgeprägten ikonographischen Mustern entfernt hat. Allein aus den Rückgriffen auf das Bildvokabular des Ancien Régime, ist das Porträt nicht vollständig zu erklären. Auch der Vorwurf der Hurendarstellung bleibt bestehen.

Emma Hart war berühmt für ihre sogenannten "Attitüden", ihre Fähigkeit in einem raschen Wechsel von Gestik, und Gesichtsausdruck antike Statuen oder Figuren nach bekannten Gemälden nachzustellen.¹⁷⁸ Vigée Le Brun zeigte sich beeindruckt von Emma Harts Begabung: *"L'oeil animée, les cheveux epars, elle vous montrait une bacchante délicieuse, puis tout à coup son visage exprimait la douleur, et l'on voyait une Madeleine repentante admirable"*.¹⁷⁹ Die Äußerung läßt sich auch auf das Gemälde beziehen, handelt es sich doch um ein Rollenbildnis.

Pietro Antonio Novelli zeichnete gegen Ende des Jahres 1791 Emma Harts Attitüden (**Abb. 48**) auf. Einige zeigen die Hart in liegenden Posen und sind Vigée Le Bruns Porträt recht ähnlich. Ob Vigée Le Brun das Motiv von der Schauspielkunst ihres Modells übernahm oder ob Hart diese Pose später in ihr Repertoire aufnahm, ist nachträglich ohne weitere Hinweise nicht mehr eindeutig zu entscheiden. Vigée Le Brun hat wohl vor Ort von ihrem Modell nur den Kopf und vielleicht auch die Hände gemalt und den Rest in ihrem Atelier erledigt. Die Nähe zu Poussins Echo und das nur selten dargestellte Thema lassen jedoch vermuten, daß sie sich in Entwurf und Gestaltung dieser Komposition tatsächlich mehr von malerischen Vorbildern leiten ließ als von den Attitüden.

¹⁷⁸ Den besten Überblick bietet immer noch: K.G. Holmströhm, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm: 1967.

¹⁷⁹ *Souv.I*, S. 201.

Emma Harts Aufführungen fanden nicht auf einer Bühne statt, sondern wurden im Salon des Hauses arrangiert. Abgesehen von Schals, ihrem Kostüm in antikem Schnitt und einigen Requisiten, arbeitete die Schauspielerinnen ohne weitere Hilfsmittel oder szenische Versatzstücke.¹⁸⁰ Entsprechend frei konnte sie ihre Aufführungen gestalten. Auf dem Gemälde hingegen, legen der Hintergrund, der felsige Strand, die Dämmerung und das Schiff am Horizont die Szene zeitlich und motivisch auf ein Thema fest. Damit scheint der ständige Wechsel der Attitüden den Novelli in seinen Zeichnungen festgehalten hat, in etwas Statisches und Festgelegtes abgewandelt worden zu sein. So ist auch Reynolds Bacchantin aufzufassen, als Darstellung einer einzigen Rolle.

Vigée Le Brun jedoch legte in ihrer Komposition Wert auf die Überlagerung verschiedener ikonographischer Traditionen und Motive. Ariadne, Bacchantin, Maria Magdalena verschmelzen untrennbar miteinander. Wenige Versatzstücke (Felsen, Segelschiff, Haar, Leopardenfell) verhelfen zur richtigen Assoziation, um Ariadne, Bacchantin und Maria Magdalena auf dem Bild wiederzufinden. Vigée Le Brun folgte dem alten Topos nach dem der Maler die Imagination des Betrachters durch das bloße Anklingen eines Gedankens oder Motivs Raum zur Entfaltung gibt.¹⁸¹ Die Künstlerin versuchte auf diesem Gemälde, Emma Harts Attitüden in ihrem Wechsel einzufangen und sie synchron sichtbar zu machen. Mit diesem Wunsch stand sie nicht allein. Johann Wilhelm Friedrich Tischbein benutzte für sein Gemälde "Orest und Iphigenie"¹⁸² Emma Hart als das Modell für die Iphigenie und für die beiden Furien am linken Bildrand. Hugh Douglas Hamilton (**Abb. 25**) setzte drei verschiedene Bilder ihrer Posen auf eine Weise nebeneinander, so dass der Eindruck einer fortlaufenden Bewegung entstand.

Vigée Le Brun Porträt der Emma Hart als Ariadne verweist auf den Schauspiel- und Rollencharakter des dargestellten Motivs, was auf Reynolds und Tischbeins Umsetzungen nicht so deutlich wird. Daher konnte die Künstlerin die exaltierte Leidenschaft und erotischen Qualitäten Emma Harts auch deutlicher zur Schau stellen. Zum Zweck der Identitätsfindung durfte Emma Hart Erregungszustände im Spiel zeigen und durfte aus der Rolle fallen, die ihr die Konventionen auferlegten, da sie für alle erkennbar nur vortäuschte. Ihre Darstellung sprengte deswegen den schicklichen Rahmen nicht. Sie spielt eine Rolle die ihren eigenen Charakter - teilweise - ersetzt und die Person hinter dem Abbild zum Verschwinden bringt, zugleich jedoch auch reflektiert. Vigée Le Brun malte eine Schauspielerin, die eine Mätresse in mythologischer Verkleidung spielt und die in der Realität tatsächlich eine

¹⁸⁰ Souv.I, S. 201, 204.

¹⁸¹ Der Topos findet sich bereits bei Plinius. Vgl.: Werner Busch, Hogarths und Reynolds Porträts des Schauspielers Garrick, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1984, XLVII, S. 94.

¹⁸² Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Iphigenie und Orest, 1788, Leinwand, 153 x 117 cm, Privatbesitz.

Mätresse gewesen ist. Die Malerin verband kunstvoll und geschickt mehrere verschiedene Lesarten, indem sie die alte Bildnisformel des Kurtisanenporträts, ikonographische Traditionen und Details der Biographien von Modell und Auftraggeber verknüpfte und in ihre Arbeit mit einbezog, ohne sich jedoch dabei eindeutig festzulegen.

Vigée le Bruns Porträt der Emma Hart zeigt einen letzten Wiederbelebungsversuch der 1790 längst überholten Bildformel des Mätressenporträts.

Lord William Hamilton mochte das Gemälde sehr. Ménageot schreibt: *"Le Ministre d'Angleterre, le chevalier Hamilton, a écrit icy qu'elle (Vigée Le Brun) vient de faire pour lui un des plus beaux tableaux qu'il ait vie"*.¹⁸³ Es erhielt einen Platz in Hamiltons Palazzo Sessa in Neapel. 1798 stellte Hamilton eine Liste all seiner Gemälde und Zeichnungen zusammen, die er Raum für Raum inventarisierte.¹⁸⁴ Aus dieser Liste geht hervor, daß ungefähr ein Dutzend Porträts der Geliebten, gemalt von verschiedenen Künstlern im ganzen Haus verteilt zwischen anderen Werken alter und neuer Meister aufgehängt waren. Vigée Le Bruns Ariadne-Porträt hing in der „Galleria“ im zweiten Stock des Palazzos (**Abb. 49**), wo Hamilton die bedeutendsten Bilder seiner Sammlung ausstellte, etwa ein Bild, das damals für eine Arbeit von Leonardo gehalten wurde¹⁸⁵, ein Porträt eines maurischen Sklaven von Velazquez¹⁸⁶, Arbeiten von Giorgione, Caracci, Tizian, Tintoretto, Reni etc. Dazwischen immer wieder Darstellungen Emma Harts in verschiedenen Rollen.¹⁸⁷ In der Galleria befanden sich auch mehrere Bildnisse Emma Harts von George Romney, die sie in einem schwarzen Kleid am Meeresufer¹⁸⁸ oder als tanzende Bacchantin wiedergaben.¹⁸⁹ Vigée Le Bruns „Ariadne“ hing neben Reynolds Darstellung Emma Harts als Bacchantin (**vgl. Kap. III, Abb. 44**) und Romneys Porträt des Modells mit einem kleinen Hund (**Abb. 50**).¹⁹⁰

Hamiltons System der Hängung in der Galerie besaß die im 18. Jahrhundert übliche¹⁹¹ dekorative, nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltete Ordnung. Das System orientierte sich vor allem an den Formaten, an den Sujets und an der

¹⁸³ A. de Montaiglon, Jules Guiffrey, Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales, Paris: 1887-1912, Vol. XV, S. 437.

¹⁸⁴ Fothergill 1969, S. 297.

¹⁸⁵ Näheres: Jenkins 1996, S. 280-1.

¹⁸⁶ Heute in New York, Metropolitan Museum of Art.

¹⁸⁷ Liste abgedruckt bei: Knight 1985, S. 55-7.

¹⁸⁸ George Romney, Porträt der Lady Hamilton in Schwarz, 123,6 x 98 cm, New York, Sammlung A. de Rothschild.

¹⁸⁹ George Romney, Bacchante, 1785, Leinwand, 123 x 100 cm, Privatsammlung.

¹⁹⁰ Dazu: Knight 1985, Liste, Nr. 195, 210, 211, 212, S. 55-7.

¹⁹¹ Bailey 1987.

kontrastiven Gegenüberstellung von Motiven und Stilen der verschiedenen Meister. Diese Ordnung erlaubte vielfältige Bezüge zwischen den Bildern, sollte zum vergleichenden Sehen und zu kunstkritischen Gedanken und Konversation in Gesellschaft anderer Kenner anregen. Emma Hart berichtete in ihren Briefen, daß Hamilton sie seinen Gästen voller Besitzerstolz als das Prunkstück seiner Sammlung präsentierte.¹⁹² Sie war als Person mit ihrer Begabung zur Attitüdendarstellung, als Modell für Künstler und als gemaltes Abbild ein Teil von Lord William Hamiltons Kunstsammlung.

Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart mit seinen vielfältigen Bezügen ist als Hommage an Hamiltons Eigenschaft als Kunstkenner zu werten. Sie präsentierte Hamilton ein Bild, das sie speziell für diese Sammlung konzipierte, wenn sie Themen aufgriff, die ihre Vorgänger bereits auf ihren Bildern verarbeitet hatten: Die Bacchantin, die Verbindung zum Theater und den Attitüden bei Reynolds und Romney und das Motiv der sehnsüchtig Wartenden am Ufer des Meeres. Ihre Ariadne ist Ausdruck des Wettbewerbs mit den bereits ausgestellten Bildnissen des Modells. Die Künstlerin faßte die in der „Galleria“ vorgegebenen Themen in einer Arbeit zusammen. So ist ihr Bildnis wohl als ein gemalter Kommentar zur Sammlung Hamilton aufzufassen. Vigée le Brun bestätigt mit diesem formal und inhaltlich außergewöhnlichen Bild in der Sammlung eines bekannten Gelehrten und Kenners ihren Anspruch als hervorragende gelehrte Malerin und Kunstkennerin.

Als englischer Botschafter mit Kontakten zum neapolitanischen Hof, Wissenschaftler und Kunstliebhaber bildete Sir William Hamilton gemeinsam mit Emma Hart einen gesellschaftlichen Mittelpunkt in Neapel. Hamiltons Gästen war seine berühmte Kunstsammlung zugänglich. Und doch gibt es kaum Äußerungen, die sich auf Vigée Le Bruns Ariadne-Porträt beziehen. Im Palazzo Sessa war es nur wenige Jahre zu sehen. 1799 mußte das Paar Neapel verlassen. 1801 verkaufte Hamilton das Gemälde an Lord Nelson, der es als sein Lieblingsbild betrachtete.¹⁹³ Vigée Le Brun verwendete das Thema, der auf dem Boden gelagerten weiblichen Gestalt nur noch ein weiteres Mal 1795 für das Porträt der Gräfin Maria Feodorona Loubow (**Abb. 51**). Über das Motiv des auf dem Boden gelagerten Modells hinaus sind die beiden Arbeiten jedoch nicht zu vergleichen. Turteltaube und sentimentaler Blick ersetzen die laszive Erotik des Ariadne-Porträts. Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Ariadne scheint bereits Gestaltungsmerkmalen der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen.¹⁹⁴ Doch ist ihr Ariadne-Porträt als Vorbild für andere Künstler oder als Vorbild für die kommende Entwicklung von Liegemotiv oder

¹⁹² Baumgärtel 1993, S. 23.

¹⁹³ Baillio, Kat. S. 90.

¹⁹⁴ Felix Trutat verwendete für seine „Ruhende Bacchantin“ in Dijon, Musée des Beaux-Arts die Bildformel der auf einem Leopardfell liegenden Bacchantin. Johann Heinrich Dannecker verarbeitete das gleiche Motiv für seine Skulptur „Ariadne auf dem Panther.“

Raubtierfell auf Frauenporträts nicht zu belegen. In dieser Beziehung handelt es sich um eine einzigartige Bildlösung ohne weitere Folgen. Vielleicht reflektiert Louis Gauffiers Porträt einer Frau in der Landschaft (**Abb. 52**) Vigée Le Brun Ariadne auf eine gewisse Weise. Gauffiers Bild entstand 1794. Stilistische Verwandtschaften zwischen ihm und Vigée le Brun waren bereits auf seinem Selbstbildnis festzustellen. Gauffiers Bildnis scheint geradezu eine „apollinische“ Antwort auf Vigée Le Brun „dionysischen“ Bildentwurf darzustellen. Die Begehrlichkeit und tierhafte Leidenschaft der Ariadne ist bei Gauffier der traditionellen Darstellung einer Muse gewichen. Doch das Liegemotiv, die an die Wange geführte Hand, der tiefe Blick und das Lächeln verbinden die Porträts der Emma Hart und der Unbekannten miteinander.

Mit der Verwendung der Bildformel des portrait historié hatte sich Vigée Le Brun von den Konventionen der französischen Porträtmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts entfernt. Damit entsprach sie den Wünschen ihrer neuen englischen Auftraggeber. Doch griff Vigée Le Brun in Italien verstärkt auf ältere französische Bildformeln zurück, die eindeutig prärevolutionär waren und die dem Ancien Régime zugeordnet werden können. Dazu gehören die Nattier-Zitate, Vorhänge und Säulen, also der ganze barocke Würdeapparat, den Vigée Le Brun in Paris wenn möglich gemieden hat, und ein solches Inszenierungsmodell, wie das portrait historié, das bis auf ganz wenige Ausnahmen im Frankreich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts keine Liebhaber mehr fand.

Im Exil blieb die Auftraggeberschicht für Vigée Le Brun die gleiche, wie in Paris vor der Revolution. Sie malte hier wie dort den internationalen Adel, dessen Kunstgeschmack auch weiterhin französisch geprägt war. Der Umsturz in Frankreich führte unter den Konservativen und den Emigranten zu einem Festhalten an prärevolutionären Stilelementen¹⁹⁵ und althergebrachten Gewohnheiten. Caroline de la Motte Fouqué erinnert sich an französische Emigranten in Deutschland: *„Es ist nicht unwichtig, hier zu bemerken, daß, (...) die Emigranten gar keinen Antheil an der Entwicklung der Zeit, des Talentes, der Fertigkeiten im Allgemeinen oder Besonderen, bey uns Deutschen hatten. Selbst der gesellige Ton erhielt sich völlig unabhängig von ihrer Herrschaft“*.¹⁹⁶ Als *„verblichene alte Mode, mit der Anmaßung ehemaligen Werths“*¹⁹⁷ charakterisierte die Autorin das Verhalten und Auftreten dieser besonderen Gruppe, die sich isolierte und versuchte den alten Lebensstil

¹⁹⁵ Lida von Mengden (Hg.), *Der Schönheit Malerin...Erinnerungen der Elisabeth Vigée Le Brun*, Darmstadt, Neuwied: 1985, S. 18. Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York: 1976, S. 19.

¹⁹⁶ Caroline la Motte Fouqué, *Geschichte der Moden. 1785-1829*. Als Beitrag zur Geschichte der Zeit, nach dem Original von 1829-30, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dorothea Böck, Berlin: 1988, S. 31.

¹⁹⁷ La Motte Fouqué 1988, S. 32.

weiter zu pflegen, als hätte es nie eine Revolution gegeben. Was de la Motte Fouqué für die französischen Emigranten in Deutschland beschrieb, galt auch für jene in Italien.

Vigée Le Brun porträtierte sich in ihren Selbstbildnis für die Uffizien und später in den Souvenirs als überzeugte Royalistin und vertrat als Malerin der Königin von Frankreich im Exil die alte Ordnung. In Paris bis 1789 hatte sie hingegen ohne irgendwelche politischen Skrupel auch die Duchesse d'Orleans (**Kap. II, Abb. 5**) gemalt, die zur politischen Opposition am Hofe von Versailles angehörte und deren tugendhaftes Verhalten der Duchesse als positives Gegenbild zur Königin stilisiert wurde. Erst in Italien begann Vigée Le Brun ihre politische Rolle der königstreuen Emigrantin auszubauen und nutzte sie mit Erfolg für ihr Geschäft. Selbst die Mesdames de France, die in Paris noch ihre erbitterte Gegnerinnen gewesen waren, ließen sich in Rom von ihr malen.¹⁹⁸ Angesichts der Revolution waren höfische Intrigen bedeutungslos geworden. Vigée Le Brun konservierte die alte aristokratische Lebensweise auch nach ihrer Rückkehr aus dem Exil. Ihr Hôtel mit Hof und Garten in der Rue Saint-Lazare wurde mit dem Trianon verglichen.¹⁹⁹ Mme Analot berichtet von den nostalgischen Zusammenkünften der ehemaligen Emigranten in Vigée Le Bruns Salon während der Restauration: *„Là, les débris de l'ancienne cour étaient réunis après trente années, et Die sait qu'il peut rester d'une société après trente années pareilles de troubles, d'exil, de dangers et de malheurs! Ces exilés se retrouvaient et pouvaient encore parler des jours heureux qui avaient précédé tant d'infortunes et les avaient vus réunis chez la même personne, dans l'éclat de la jeunesse et de la joie (...) Tous les amusements de la brillante époque de sa vie furent tour à tour évoqués; mais les efforts de ce monde écroulé pour se reconstruire restèrent infructueux“*.²⁰⁰ Vigée le Bruns Porträtstil war in Frankreich schon während der Zeit Kaiserreichs nicht mehr aktuell und wurde vor allem von Nostalgikern und einigen Kennern geschätzt. Sie erhielt nur wenige wichtige Aufträge und wurde schlechter bezahlt als ihre Kollegen. Bereits zu ihren Lebzeiten galt Vigée Le Brun als Überlebende einer fernen untergegangenen Epoche, als eine Art lebendes Fossil mit Museumswert und Überbleibsel der „ancienne école“.²⁰¹

¹⁹⁸ Mme Victoire de France, 1791, Leinwand, Oval, 77 x 65 cm, Phoenix Art Museum. Mme Adélaïde de France, 1791, Leinwand, Oval, La Fère, Musée Jeanne d'Abboville.

¹⁹⁹ Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris: 1885, S. 100.

²⁰⁰ Analot 1858, S. 34-5.

²⁰¹ E.F.A.M. Miel, *Essai Sur Les Beaux-Arts, Et Particulièrement Sur Le Salon De 1817, Ou Examen Critique Des Principaux Ouvrages D'Art*, Paris: 1817, 1818, S. 310. Vigée stellte weiterhin alte und neue Werke im Salon aus, die bis auf ihr Porträt der Königin Marie Antoinette, keine kritische Würdigung mehr erfuhren. Dazu auch: *Explication Des Ouvrages De peinture, Sculpture, Architecture Et Gravure, Des Artistes Vivans, Exposés Au Musée Royal Des Arts, Le 24 Avril 1817*, Paris: 1817, S. 119; Vigée Le Bruns Name erscheint nur im „supplément. Vgl. auch: *Explications Des Ouvrages De*

IV.6 Jaques Louis David

Indem Vigée Le Brun sich in der Motivwahl den neuen Gegebenheiten in Italien und später in den anderen europäischen Ländern anpaßte, entsprach sie den Ansprüchen und Erwartungen ihrer neuen Auftraggeber. Sie löste sich von jüngeren Formeln, die sie in Paris selbst mit entwickelt hatte und griff auf traditionelle Rokoko- und Barockformeln zurück wie etwa auf dem Paisiello-Bildnis (**vgl. Kap. II, Abb. 22**). Sie stellte das Paisiello-Bildnis im Pariser Salon von 1791 aus und weist in den Souvenirs darauf hin, daß ihr Porträt neben ein Bild von Jaques Louis Davids gehängt wurde: *„On le placa au salon en pendant d'un portrait peint par David, mais dont sans doute il était peu satisfait. S'étant approché de mon tableau, il le regarda longtemps, puis, se retournant vers quelques-uns de ses élèves et d'autres personnes qui l'entouraient: 'On croirait, dit-il, ma toile peinte par une femme et le portrait de Paesiello peint par un homme'“*.²⁰² Im Salon von 1791 war David mit dem Porträt der Marquise d'Orvilliers (**Abb. 54**)²⁰³ vertreten und dem Bildnis der Marquise de Sorcy-Thelusson (**Abb. 53**)²⁰⁴, das neben Vigée Le Brun's Paisiello hing. *„Portrait de femme, par M. David; vrai, mais froid, & de ton un peu lourd“*²⁰⁵, bemerkte der „Sallon de peinture“ zum Porträt der Sorcy-Thelusson. Der selbe Autor bezeichnete den Paisiello als *„un de ces chefs-d'oeuvres“, als „l'art au plus haut degré de perfection“* bezeichnet und behauptet: *„la toile est animée“*.²⁰⁶ Der Kritiker sprach von einer „belebten Leinwand“, einem „belebten Porträt“ und bezog sich auf Paisiello's Gesichtsausdruck. Er steht somit in einem offensichtlichen Gegensatz zu Davids „etwas kühlen“ und „schwerfälligen“ Bildlösung.

Das Interesse der Künstler an Ausdrucksstudien, flaute in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts langsam ab.²⁰⁷ David entfernte sie so weit wie möglich aus seiner Porträtmalerei. Er glich besonders weibliche Modelle zunehmend an die Ausdruckslosigkeit, Bewegungslosigkeit und Kühle antiker Statuen an. Vigée le Brun hingegen beharrte auf der traditionellen Bildformel des ausdrucksvollen Gesichts und der Darstellung eines „homme sensible“ im Schöpfungsakt, die im Salon von 1791 noch Begeisterung hervorrief, in den folgenden Jahren jedoch für die französische Porträtmalerei an Bedeutung verlor und der vergangenen Zeit Louis XVI zugerechnet wurde.²⁰⁸ David schrieb 1793 seiner in der dritten Person verfaßten Autobiographie:

²⁰² Souv.II, S. 249.

²⁰³ Jean Francois Heim u.a., Les salons de peinture de la révolution française 1789-1799, Paris: 1989, S. 234-5.

²⁰⁴ Vgl.: Col.Deloyne,T.17, Sallon de peinture, Paris: 1791, S. 11, Nr. 719.

²⁰⁵ Col.Del. T.17, Sallon de peinture,Paris: 1791, S. 11, Nr. 719.

²⁰⁶ Col.Del.T.17, Sallon de peinture, Paris:1791, S. 10, Nr. 772.

²⁰⁷ Kirchner 1991, S. 360.

²⁰⁸ Levitine 1978, S. 313.

*„...on a remarqué au salon de 1791 le portrait de Mde de Sorcy assise d'une manière simple et naturelle, vêtue tout de blanc et les bras négligemment croisés. Ce portrait est un de ses meilleurs jusqu'alors“.*²⁰⁹ David betrachtete sein Porträt demnach durchaus als eine sehr gute Leistung. Als Vigée Le Brun David in ihrer Autobiographie ein solches Lob über ihre Arbeit in den Mund legte, ließ sie den Künstler das eigene progressive Bildnis in Frage stellen und rechtfertigt ihre eigene reaktionäre Malerei.

Vigée Le Bruns und Davids Bildnisse erscheinen als vollkommen unterschiedlich inszeniert. Die Marquise de Sorcy de Thélusson und die Marquise d'Orvilliers ruhen in sich. Sie wirken fast starr, von der Umgebung isoliert und dem Blick des Betrachters ausgeliefert. Sie bilden einen deutlichen Kontrast zu der bewegten Gestalt und dem ausdrucksvollen Gesicht des in eine Handlung eingebundenen Paisiello. Doch handelt es sich in den drei Fällen um Kniestücke, die mit ganz wenigen Requisiten vor einem monochromen Hintergrund organisiert wurden. Stellt man statt des Paisiello-Porträts, Vigée Le Bruns Bildnis der Madame du Molay (**Abb. 55**) neben Davids Bilder von 1791, werden die Unterschiede weniger offensichtlich. David plazierte seine Modelle tiefer auf der Bildfläche und ließ mehr Raum zwischen dem oberen Bildrand und dem Kopf der Dargestellten. Er versuchte, die Bildgegenstände nicht vom Bildrand überschneiden zu lassen, ein charakteristisches Merkmal für Davids Porträts der neunziger Jahre. So wirken die Modelle isoliert, distanziert und verhältnismäßig klein. Vigée Le Brun rückte ihre Modelle hingegen näher an den Betrachter heran. Sie schnitt häufig Bildgegenstände an den seitlichen Bildrändern. Ihre Figuren wirken größer, weil sie im Unterschied zu Davids Modellen mehr Platz auf der Bildfläche beanspruchen und sie pflegen einen weniger distanzierten, innigeren Kontakt zum Betrachter. Während Davids Figuren in Ruhe verharren, befinden sich ihre Modelle in Bewegung. Vigée Le Bruns Darstellungen versuchten immer einen flüchtigen Moment einzufangen. David betont die Plastizität der Einzelformen. Er setzte Farbe nüchtern und sachbezogen ein. Seine Beleuchtung erscheint kalt. Er verzichtet auf ein übergreifendes Hell-Dunkel. Auf dem Porträt der Marquise d'Orvilliers wird ausschließlich der Hintergrund an den Ecken des Gemäldes schattiger und dunkler, ganz unabhängig von der Beleuchtung der Figur. David erzeugt eine kühl und hart wirkende Beleuchtungssituation. Er ist genau in der Zeichnung der Details und versuchte sich der natürlichen Erscheinungsweise der Dinge anzunähern. Auf Vigée Le Bruns Bildnissen wiederum werden die spezifischen Qualitäten der Oberfläche in Farbe, Licht und Schatten voll entfaltet. Ihre Konturen und Ränder der Farbflächen trennen die einzelnen

²⁰⁹ Zitiert nach: Philippe Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jaques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris: 1983, S. 175.

Bildgegenstände nicht präzise voneinander, während die Abgrenzungen bei David eine beinahe graphische Qualitäten erreichen.

Trotz dieser Unterschiede zeigt der Vergleich der Porträts, daß David und Vigée Le Brun den gleichen ästhetischen Normen verpflichtet waren, die das französische Porträt des ausgehenden 18. Jahrhunderts prägten: Sehr ähnlich erscheinen Davids Marquise d'Orvilliers und Vigée Le Bruns Mme du Molay durch das Sitzmotiv. Beide sitzen in einer lässigen und bequemen Weise auf ihrem Stuhl. Die Gestaltung des grau-braun-grünen Hintergrundes ist ein weiters verbindendes Merkmal. Ebenso die Darstellung der in einer Dreieckskomposition angelegten und aus ihrem Kontext herausgelösten Einzelfigur. In beiden Fällen wurde die Körpersprache zurückgenommen und auf Requisiten verzichtet. Der soziale Status ist nur über die modische Kleidung und das anspruchsvolle Format zu erschließen. Vigée Le Brun malte Madame du Molay 1788 und David die Marquise d'Orvilliers 1790. David begann erst in den neunziger Jahren gezielt und vermehrt Porträtaufträge anzunehmen, die heute als charakteristisch für seine Kunst gelten. David malte seine Porträts in hellen und transparenten Farben, wie sie auch Vigée Le Brun verwendete.²¹⁰ Ebenso experimentierten beide Künstler mit dem Bildträger Holz. In Der Verwendung der Farben, Materialien und in der Inszenierung waren Vigée Le Brun und David zeitweise gar nicht so weit voneinander entfernt. Ich möchte an dieser Stelle keine künstlerische Abhängigkeit von Seiten Davids konstruieren. Doch die Behauptung, Vigée Le Bruns Porträts wären schlichte David-Derivate²¹¹ sind ebenso ungerechtfertigt. Vigée Le Brun gehörte im Paris der achtziger Jahren zu den wichtigen und prägenden Porträtmalern. Vielleicht hat Vigée Le Brun den am Porträt der Madame du Molay diskutierten Bildtypus nicht erfunden, sie hat ihn jedoch gewiß mit entwickelt und verbreitet. Vigée Le Brun hat ihren Beitrag zur Entwicklung des klassizistischen Porträts geleistet, für das David gerne alleine verantwortlich gemacht wird. Gilt er doch als der bedeutendste Vertreter dieser Richtung in Pariser Kunst um 1800.

Wie groß Davids Wirkung auf die Porträtmalerei in Frankreich tatsächlich gewesen ist, läßt sich an der stilistischen Veränderung der Arbeiten von im revolutionären Paris verbliebenen Künstlern Labille Guiard oder Vestier ablesen, die sich in den neunziger Jahren zunehmend an Davids Vorbild orientierten und an den Arbeiten von Vigée Le Bruns ehemaliger Schülerin Marie-Guillemine Benoist.²¹²

²¹⁰ Die Beobachtung machte: Louis Hautecoeur, Louis David, Paris: 1954, S. 105.

²¹¹ Miette de Villars 1850. Michael Levey, Painting and Sculpture in France, New Haven, London: 1993, S. 282.

²¹² Women Artists 1550-1950. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York, new York: 1978, S. 209.

Vigée Le Brun legte auf Davids Lob viel Wert. Doch beurteilte sie ihn auch sehr kritisch. Das Ehepaar Le Brun war in den achtziger Jahren geschäftlich und privat mit David verbunden.²¹³ David nahm an Vigée Le Bruns Gesellschaften teil, übernahm ihre Schülerinnen und beriet sie in fachlichen Fragen. Vigée Le Bruns Meinung änderte sich mit ihrer Flucht nach Italien. Politische Überzeugungen und sein Verhalten gegenüber gemeinsamen Freunden veranlaßten sie nach der Rückkehr aus dem Exil jeden weiteren Kontakt zu David abubrechen: *"Lorsque je fus rentrée en France un de nos plus célèbres peintres (Baron de Gros) étant venu chez moi, me dit dans la conversation que David avait un vif désir de me revoir. Je ne répondis pas, et, comme le peintre dont je parle a prodigieusement d'esprit, il comprit que mon silence n'était point celui auquel on peut appliquer le proverbe: qui ne dit rien consent"*.²¹⁴ Davids und Vigée Le Bruns Auffassungen - Revolutionär und Bonapartist der eine, Royalistin mit einer starken Abneigung gegen Bonaparte die andere - drifteten weit auseinander. Analog dazu werden Vigée Le Bruns und Davids Malstil gerne als etwas vollkommen Gegensätzliches betrachtet.²¹⁵ Davids Malerei wird dem Neoklassizismus zugerechnet und Vigée Le Bruns Bilder dem Rokoko.²¹⁶ Zatsächlich entzog sich Vigée Le Brun im italienischen Exil Davids dominierender Stellung im Pariser Kunstbetrieb. Sie schwächte Bildelemente, die sie in Paris selbst mit entwickelte ab. Statt dessen konservierte und verstärkte sie einen persönlichen Stil, der der Formensprache des Ancien Régime verpflichtet blieb und den sie in ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn nicht aufgegeben hat. Welche Gegensätze mit Vigée le Bruns und Davids Porträtstilen in Paris aufeinander trafen, verdeutlicht eine Lithographie von Pierre-Nolasque Bergeret mit dem Titel „Davids Atelier“ (**Abb. 56**), die um 1800 entstand. Der Druck zeigt David und seine Schüler, die Posen aus dem Gemälde „Die Sabinerinnen“ eingenommen haben. Sie kämpfen mit ihren Malutensilien gegen eine Gestalt mit gezielter Gestik in Kniebundhosen, Perücke und Palette. Davids Atelier bekämpft den frivolen Geist des französischen Rokokos. Um 1800 war die überkommene Malerei des Ancien Régime für Davids Malschule noch eine Bedrohung und eine Alternative für Überlebende des Ancien Régime, Aufsteiger des Empire, Künstler und Kenner.²¹⁷ Im frühen 19. Jahrhundert wurde Vigée Le Bruns Name gemeinsam mit Greuze und Fragonard genannt.²¹⁸ In diesem Sinne gehört ihre Malerei selbst zu der veralteten Kunst, die

²¹³ Haskell 1980, S. 26.

²¹⁴ Souv.II, S.250. Vigée Le Brun beschuldigte David der Einkerkierung Roberts.

²¹⁵ Jaques-Louis David.1748-1825. Katalog zur Ausstellung in Paris und in Versailles, Paris: 1990, S. 32.

²¹⁶ Horst W. Janson, Dumont's Kunstgeschichte der alten und der neuen Welt, Dritte Auflage. Neu bearbeitet und erweitert von Anthony F. Janson, Köln: 1988, S. 557-8.

²¹⁷ Duncan 1976, S. 5, 19.

²¹⁸ Gigoux 1885, S. 99.

den Zorn der neuen Malrichtung zu spüren bekam, indem ihr die Anerkennung der neuen französischen Gesellschaft versagt blieb.

IV.7 Malerin von Historienbildern und Porträts

Vigée Le Bruns Vorliebe für Zitate und Übernahmen aus den Werken alter Meister scheint den Vergleich mit Joshua Reynolds Kunsttheorie geradezu herauszufordern. Baillio machte in seinen Veröffentlichungen mehrfach den Versuch Reynolds und Vigée Le Bruns Zitate gleichzusetzen und Reynolds in den „Discourses“ niedergeschriebene Theorien zum Porträt auf Vigée Le Brun zu übertragen²¹⁹, obwohl sie keinen vergleichbaren Text verfaßt hat. Vigée Le Brun und Reynolds verwendeten wohl das gleiche Mittel, um Bedeutung auf ihren Porträts zu konstruieren, doch in Intention und Erscheinungsweise unterscheiden sich ihre Bildnisse. Exzessive Zitate, und Anspielungen ohne die Gefahr des Plagiats und Diebstahls bezichtigt zu werden²²⁰, waren in England möglich, weil die nationale künstlerische Tradition noch sehr jung war. Der Zugang zum europäischen Kunsterbe gestaltete sich freier und kreativer, unbelastet von einer drückenden akademischen Tradition.

Reynolds erklärte seine Auseinandersetzung mit Stilhöhe und bestimmten Bildern im 6. Discourse.²²¹ Er wünschte sich die Kompilation als nachahmenswerte Form künstlerischer Erfindung, die geschickte Neuverwendung und Aneignung klassischer Motive und Darstellungsprinzipien. Aus der Erfahrung heraus, daß die Gegenwart offenbar keinen eigenen Stil kein eigenes Selbstverständnis hervorbrachte, besann sich Reynolds auf die vorbildhafte Vergangenheit. Das Kunstzitat war bei ihm nicht selbstverständlicher Teilhaber an der Tradition, sondern entstand aus dem Gefühl historischer Distanz heraus. Der Sinn des Bildes erschloß sich bei ihm nicht mehr aus dem Gemälde allein, sondern aus der Reflexion der widersprüchlichen Teile zueinander. Reynolds konstruierte seine Bilder nach dem Prinzip des „wit“, der sich in Umkehrung der ursprünglichen Bedeutung des Motivs zeigt. Die intellektuelle Leistung des Betrachters brachte erst auf Basis seiner kunsthistorischen Kenntnisse den Bildsinn hervor.²²² Reynolds Konzept läßt sich jedoch nicht auf Vigée Le Bruns Bildnisse übertragen, obwohl sie auf ihren Selbstbildnissen und dem Porträt der Emma Hart als Ariadne mit den gleichen Mitteln operierte. Vigée Le Brun ging es in der Hauptsache nicht um historische Distanz zur Kunst der Vergangenheit, sie arbeitete auch nicht mit der konstruktion des „wit“. Es ging ihr um die Einschreibung in eine persönliche Ahnenreihe. Das Kunstzitat ist bei ihr Ausdruck der Teilhabe an der großen und weitreichenden Tradition der französischen und internationalen

²¹⁹ Baillio 1988, S. 121.

²²⁰ Eine Ausnahme bietet nur Nathaniel Hones entlarvendes Porträt „The Conjuror, Leinwand, 145 x 173 cm, The National Gallery of Ireland.

²²¹ Eine deutsche Übersetzung der Discourses: Eduard Leisching (Hg.), Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds, Leipzig: 1893, S. 92: Zum Plagiat.

²²² Busch 1984, S. 92-5.

Kunst. Ihre Übernahmen dokumentieren den Versuch sich als künstlerisch tätige Frau in der Geschichte der Kunst zu verankern und die Arbeit zu legitimieren.

Reynolds wollte das Porträt als rangniedere Gattung mit seinen Zitate nobilitieren und an die vermeintlich überlegende Historienmalerei angleichen. „Nobilitieren“ konnte ein Porträtmaler seine Bilder im Frankreich am Ende des 18. Jahrhunderts durch mythologische und historische Anspielungen nicht mehr. Er machte sich in den Augen der gebildeten Kenner und Liebhaber damit nur noch lächerlich.²²³

Die Kategorien „Komposition“ und „Ausdruck“ konnten die Kritiker jedoch veranlassen, auch ein Porträt in den Rang eines „tableau“ zu erheben. Über Vigée Le Bruns Robert-Porträt heißt es 1789: *„Le célèbre M. Robert, peint par Mme Lebrun est plutôt un Tableau qu'un Portrait“*.²²⁴ Das Porträt wurde als „Gemälde“ betrachtet, als Kunstwerk, weit über den bloßen Verdienst der Ähnlichkeit als Hauptanliegen eines Bildes hinaus.²²⁵ Ein Künstler war also nicht in allen Fällen unwiederbringlich verloren, wenn er sich nur auf das Porträt konzentrierte. Als vorbildhaftes Beispiel wurde in den Traktaten und Äußerungen von Künstlern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Van Dyck herangezogen, der beinahe Raffael und Tizian glich und der allein seiner Porträts wegen unsterblich wurde.²²⁶ So bemerkte Descamps 1754: *Il semble qu'on ne devrait regarder Van Dyck que comme Peintre de Portraits; cependant il a souvent égalé son Maître dans ses Tableaux d'histoire (...) Si van Dyck eût fait moins de Portraits & plus de Tableaux d'histoire, peut-être aurait-il égalé Rubens, comme il l'a surpassé dans la délicatesse de ses teintes & dans la fonte de ses couleurs“*.²²⁷ Vigée Le Bruns Anspielungen auf Van Dyck in ihren Florentiner Selbstbildnis heben auch in dieser Lesart den Wunsch hervor als Porträtmalerin von hohem Rang zu gelten. Der Eintrag „portrait“ in der Encyclopédie erwähnt zwar Bildnisse in mythologischer Verkleidung, beschreibt aber nicht die Möglichkeit der „Nobilitierung“. Statt dessen wird hervorgehoben, daß diese Bildform den wesentlichen Aufgaben des Porträts, nämlich Ähnlichkeit herzustellen, nicht gerecht wird und deswegen eine Absurdität darstellt und überflüssig sei.²²⁸

Es gibt methodische Schwierigkeiten im Umgang mit gemalten Porträts. Das Sprechen über Porträts in der kunsthistorischen Forschung als seien es Historiengemälde ist einfacher, weil es für Historienbilder einen festen Fragen- und

²²³ Girodet warnte seine Schülerin vor der lächerlichen Verkleidung auf Rokoko-Porträts. Levitine 1978, S. 305.

²²⁴ Col. Del., T.16, Supplement Aux Remarques sur les Ouvrages exposés au Salon, Paris: 1789, S. 1.

²²⁵ Vgl. dazu auch Aussage Ingres; zitiert bei Fleckner 1995, S. 17.

²²⁶ z.B.: Girodet 1829, I, S. 391.

²²⁷ Descamps 1754, II, S. 21.

²²⁸ Encyclopédie, Vol. 13, S. 154.

Themenkanon gibt. Für Porträts ist dagegen nur wenig Vergleichbares vorhanden. Dennoch ist es wichtig die Diskussion um die „Angleichung an die Historienmalerei“ endlich zu verlassen. Wohl versuchte auch Greuze sich der Historienmalerei in seinem Fach, der Genremalerei, anzunähern. Das konnte funktionieren, weil Genre- und Historienmalerei die Erzählung gemeinsam haben und von Seiten der Kritiker versucht wurde eine theoretische Grundlage für die Annäherungen der beiden Gattungen zu schaffen.²²⁹ Auf einem Porträt hingegen wird nur sehr wenig erzählt. Im besten Falle gibt es Hinweise und Anspielungen, die auf mythische oder historische Vorgänge verweisen oder daran erinnern. Aber es kann nicht darum gehen, in den Porträts eine Art Ersatz für ein Historienbild zu suchen. Denn dies wurde weder von den Künstlern dieser Epoche geleistet noch von den Kritikern erwartet.

Eine weitere Schwierigkeit im Sprechen über gemalte Bildnisse ist in der traditionellen Geringschätzung der Porträtmalerei begründet. In der akademischen Hierarchie wird das Porträt unterhalb des Historienbilds angesiedelt. Der Gattung Porträt haftet daher etwas zweitklassiges und der Geruch der Gebrauchs- und Brotkunst an. Dieses Vorurteil ist ein fester Bestandteil der Literatur geworden. Auch die feministische Kunstgeschichtsschreibung, die sich einmal vorgenommen hatte, die Kunstgeschichte neu zu schreiben, übernahm den alten Gedanken für ihre eigenen Interpretationen. Eine Aufwertung vermeintlich typisch weiblicher Kunst der Vergangenheit wurde zwar versucht, betraf aber vor allem die Bereiche der angewandten Kunst. Eine Aufwertung des Porträts als einer anderen weiblichen Domäne fand nicht statt, und das Historienbild als Krone jeden Kunstschaffens wurde nie ernsthaft in Frage gestellt. Statt dessen wurden vor allem Künstlerinnen beschrieben, die sich als Historienmalerinnen betätigten und die deswegen in das Bild der vermeintlich „anspruchsvollen Kunst“ zu passen schienen. Damit folgten die Autorinnen ungewollt und unter anderen Vorzeichen der von männlicher Rezeption geprägten Beurteilung des Könnens von Künstlerinnen, da sie die tatsächlichen Möglichkeiten der Ausbildung und Möglichkeiten ihrer Kunst nicht wahrnehmen.²³⁰ Das Ergebnis war eine Darstellung von begabten Künstlerinnen, die an den gesellschaftlichen und ideologischen Gegebenheiten ihrer Zeit zerbrachen und von der Geschichtsschreibung vergessen wurden, weil ihre Werke den meinungsbildenden Bewertungskriterien nicht stand hielten. Sie wurden zu Opfer einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung, Genies, die sich nicht entfalten konnten.²³¹ Die meinungsbildenden Kriterien selbst, wurden jedoch nicht in Frage

²²⁹ Vgl. Schneemann 1994.

²³⁰ Baumgärtel 1990, S. 42.

²³¹ Extremes Beispiel: Maurren Kamerick, The woman artist and the art academy: A case study in institutional prejudice, in: Dorothy G. McGuigon (Hg.), New researches on women in the University of Michigan, 1974, S. 249-261.

gestellt, statt dessen ließ man die Künstlerinnen in diesen Interpretationen lieber in den niederen Gattungen des Porträts und der Stillebenmalerei verkümmern²³², als ihnen einen Platz in dem Fach einzuräumen, in dem sie sich tatsächlich betätigt haben und das sie hervorragend beherrschten.²³³

Die These von der Unterdrückung weiblichen Kunstschaffens und die Einschreibung in eine Geschichte der Opfer²³⁴ an Stelle einer Analyse der tatsächlichen historischen und sozialen Gegebenheiten unter Einbeziehung der Kunstproduktion männlicher Künstler, führte in dieser verallgemeinerten Form zu einer Verzerrung der historischen Tatsachen und der künstlerischen Praxis, die sich in vielen der älteren aber auch immer noch in neueren, nicht ausschließlich feministisch orientierten Texten, wiederfindet und die inzwischen zum kunsthistorischen Standardwissen zu gehören scheint

Horst W. Jansons²³⁵ „Kunstgeschichte der alten und der neuen Welt“ gehört zu den Standardwerken seiner Gattung. In der dritten deutschsprachigen Auflage wurden Künstlerinnen aufgenommen. Darin heißt es: *„Erst um 1550 treten Frauen als bestimmbare künstlerische Persönlichkeiten in Erscheinung, doch beschränkten sie sich auf ‘feinere’, für sie als angemessen erachtete Bildthemen, wie Porträts, Genreszenen, Stilleben. Innerhalb dieses bescheidenen Rahmens waren viele durchaus erfolgreich und erwiesen sich oftmals ihren männlichen Vorbildern als ebenbürtig oder sogar überlegen. Es gab jedoch einige Ausnahmen (...), die diesen engen Rahmen durchbrachen und im 17. Jahrhundert eine größere Rolle spielten“*.²³⁶

Der in einem unangemessen herablassenden Ton abgefaßte Text ist sachlich falsch.²³⁷ Nach Janson waren Künstlerinnen nicht selber schöpferisch tätig, sondern immer an ein männliches Vorbild gebunden, von dem sie sich nicht lösten. Wichtig

²³² Kritik an diesem Vorgehen wurde zuletzt geübt von: Bettina Baumgärtel, Wider die ‘namenlose Genialität’. Malerinnen der Aufklärung, in: Iris Bubenik-Bauer, Ute Schalz-Laurenze (Hg.), ‘Ihr werterm Frauenzimmer, auf’. Frauen der Aufklärung, Frankfurt a.M.: 1995, S. 367.

²³³ Das gilt nicht nur für Künstlerinnen. Fleckner 1995 hat große Schwierigkeiten, Ingres als Porträtmaler ohne die Hilfskonstruktion „Historienmalerei“ zu würdigen.

²³⁴ Gegen diese einseitige Auslegung des historischen Befundes argumentierte auch Angela Rosenthal, Angelika-Kauffmann-Ausstellungen 1992, in: Kritische Berichte, Nr. 1, 1993, S. 98.

²³⁵ Janson 1988.

²³⁶ Janson 1988, S. 501.

²³⁷ In der jüngsten Ausgabe von Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst. Erweiterte und neu gestaltete 16. Ausgabe, Frankfurt a.M.: 1996 wurden immer noch keine Künstlerinnen aufgenommen. Anbetracht der Resultate in Jansons Buch, stellt dies vielleicht immer noch die bessere Lösung für die Gattung des „Überblick über die Geschichte der Kunst“ dar. Beide Werke illustrieren die engen inhaltlichen und thematischen Grenzen, und mit ihrer willkürlichen Auswahl von Künstlern und Werken, den insgesamt zweifelhaften Anspruch einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Kunst in einer linearen Abfolge von Vätern und Söhnen zu geben. Einen guten Überblick ausschließlich über die Geschichte des weiblichen Kunstschaffens - und damit eine Art „Gegenbuch“ zu Gombrich - bietet Greer 1980.

sind die von Janson verwendeten Begriffe „enger Rahmen“, „bescheiden“ und „Ausnahme“. Vigée Le Brun hat sich selbst als Ausnahmephänomen stilisiert, Sheriff hat dies in ihrer Analyse der Biographie bestätigt.²³⁸ Die „Ausnahme“ als Ansatz bei der Beschäftigung mit Künstlerinnen und ihrem Werk wurde immer wieder gerne aufgegriffen, weil bei einer Ausnahme die Einbettung in den historischen und sozialen Kontext nicht so wichtig zu sein schien und in erster Linie die Biographie nacherzählt werden konnte, anstatt die Werke genauer zu untersuchen.²³⁹ Janson verglich Vigée le Bruns Porträts mit Genreszenen von Chardin, Watteau und Fragonard.²⁴⁰ Gewiß gibt es Verbindungen zu diesen Künstlern. Ein Vergleich mit anderen männlichen und weiblichen französischen und englischen Porträtmalern der siebziger und achtziger Jahre hätte jedoch näher gelegen, um die Porträtkunst dieser Epoche zu beschreiben. Jansons willkürlich ausgewählte Bildbeispiele zeigen die Hilflosigkeit und das Problem, den Bildern von Künstlerinnen einen sozialen, historischen und ästhetischen Kontext zuzuordnen, sie als Teil des historischen Geschehens zu begreifen und in eine Geschichte der Kunst zu integrieren. Zumindest für die Zeit und Gesellschaft um 1800 waren Frauen jedoch keine Ausnahmen im Kunstbetrieb, auch nicht, wenn die Zahl der weiblichen Mitgliedschaften in der Académie zur Zeit Vigée Le Bruns auf vier Künstlerinnen beschränkt war. Die Zahl der in Paris tätigen Künstlerinnen und Künstler überstieg die Anzahl der Akademiemitglieder um ein Vielfaches. Die Bilder in den Salons bis 1789 zeigten nur die Kunstproduktion einer kleinen Elite. Die Öffnung des Salons 1791 für alle Künstler illustriert das deutlich.²⁴¹ Vigée Le Bruns Bilder und die ihrer Kolleginnen wurden auf dem Kunstmarkt rege gehandelt.²⁴² Sie waren - wenn auch in Grenzen und mit Vorurteilen belegt - als malende Frauen akzeptiert. Sie waren ein Teil des Kunstmarktes und damit auch des zeitgenössischen Kunstgeschehens. Vigée Le Brun wurde in den zeitgenössischen Quellen ganz selbstverständlich als Bildnis - und Historienmalerin erwähnt: „*La génie la sert également quand elle traite des sujets historiques*“²⁴³, heißt es in Thiérys Führer zu Kunst und Künstlern im Paris

²³⁸ Sheriff 1996.

²³⁹ Jüngstes Beispiel: Inès de Kertanguy, Madame Vigée-Le Brun, Paris: 1994.

²⁴⁰ Janson 1988, S. 558.

²⁴¹ Dazu: Udolpho van de Sandt, La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire, in: Revue de l'Art, 73, 1986, S. 43-48.

²⁴² Z.B.: J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles Flamande, Hollandoise, Allemande Et Française, Paris: 1785, Nr. 116, Mlle Gerard, Nr. 117, Mme Fragonard. J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles De Flandre, De Hollande Et De France, Paris: 14. 4. 1784, Nr. 105-6, Mme Fragonard. Le Brun 1791, Nr. 262, Rosalba Carriera. Le Brun 1784, Nr. 159, Rosalba Carriera. J.B.P. Le Brun, Catalogue De Tableaux des Trois Ecoles, Venant De L'Etranger, Paris: An X, Nr. 88, Rachel Ruysch. Le Brun 1809I, S. 115, Mlle Gerard

²⁴³ Thiéry 1787, I, S. 441, Anm. 1.

von 1787 und 1806 vermerkt ein Lexikon: „*Berühmte französische Geschichts- und hauptsächlich Bildnismalerin*“.²⁴⁴

Mit der Verwendung des Attributes „bescheiden“ wertet Janson Porträt-, Stilleben- und Genremalerei ab und läßt nur das Historienfach als angemessene Beschäftigung für einen Künstler gelten. Ich halte es jedoch für wichtig, sich darüber klar zu werden, daß die traditionelle Gattungshierarchie der akademischen Theorie auch die kunsthistorischen Denkgewohnheiten geprägt hat. Vigée le Brun war es tatsächlich Müde nur Porträts für den Auftrag zu malen. Geldsorgen, ihr schwacher Wille, der Wunsch nach größerer Reputation waren Gründe, diese Aufträge trotzdem anzunehmen. Themen, mit denen sie sich statt dessen lieber auseinander auseinandergesetzt hätte, vernachlässigte sie aus diesem Grund: „*J’entrepris de nouveau un grand nombre de portraits, ce qui me satisfait médiocrement, à dire vrai. J’avais regretté à Naples, et je regrettais surtout à Rome de ne employer mon temps à faire quelques tableaux dont les sujets m’inspiraient*“.²⁴⁵ Baillio vermutete in Vigée Le Bruns Äußerung den Wunsch, auch als Historienmalerin zu gelten.²⁴⁶ Wahrscheinlich interpretiert er den von Vigée Le Brun gebrauchten Begriff „tableau“, auf diese Weise. Sie operierte mit dem gegensätzlichen Begriffspaar „tableau“ und „portrait“, um zwischen dem Handwerk der bloßen Naturnachahmung und der Produktion von Kunst zu unterscheiden. Tatsächlich umfaßte der Begriff „tableau“ für die Kritiker des Salons von 1791 nicht allein Historiengemälde sondern durchaus auch anspruchsvollere Porträts wie die Bildnisse Roberts und Paisiellos. Baillio sah in dem Sibyllen-Porträt (**vgl. Kap. II, Abb. 8**) einen Reflex des Wunsches als Historienmalerin zu arbeiten, da er meinte, Vigée Le Brun hätte das Bildnis vor allem als Historienbildnis und nicht als Porträt betrachtet.²⁴⁷ Vielleicht ist dies sogar in einer gewissen Weise richtig. Denn auf diesem Bild geht es nicht mehr ausschließlich um die porträtartige Abbildung eines Individuums. Emma Hart war ebenso das Modell für die Abbildung einer mythologischen Figur. Die Betonung des Ausdrucks und Darstellung eines bestimmten Zustandes und der Ausdruck von Inspiration und Enthusiasmus erscheint mir auf diesem Bildnis - dem Paisiello Porträt vergleichbar - jedoch wichtiger, als die Einbindung in einen narrativen Zusammenhang.

Betrachtet man Vigée Le Bruns Werkliste, zeigt sich, daß ihre Ausflüge in das Historienfach sporadisch blieben. Auf ihren Reisen beschäftigte sie sich mit diesem Thema kaum. Auch dann nicht, als sie keine Geldsorgen gehabt haben konnte wie zur Zeit der Rußland-, Schweiz- und Englandaufenthalte. Aus der Werkliste geht hervor, daß sie vor allem am Anfang ihrer Karriere in Paris an Historiengemälden

²⁴⁴ Füßli 1806, S. 127.

²⁴⁵ Souv.I, S. 241, 231.

²⁴⁶ Baillio 1988, S. 96.

²⁴⁷ Baillio, Kat. S.101.

gearbeitet hat, und zwar vor allem zu der Zeit als sie in die Académie aufgenommen werden wollte. Im Salon von 1783 stellte sie die größte Anzahl von Historienbildern aus, um bei ihrem Debüt einen möglichst vielgestaltigen Eindruck zu hinterlassen. Dahingehend ist wohl auch ihr *morceau de réception* zu verstehen. Daß diese Arbeit im Besitz der Académie weiterhin öffentlich ausgestellt wurde, muß ihr klar gewesen sein. Sie präsentierte sich als Porträtmalerin, die fähig war auch Historienbilder zu komponieren. Bereits im Salon von 1785 begnügte sie sich mit der Ausstellung ihrer „Bacchante“. In den darauf folgenden Salons zeigte sie „nur“ die ganze Spannweite ihrer Porträtkunst.

Das vermeintlich große Interesse an der Geschichtsmalerei zeigte sich bei ihr weder in den Selbstbildnissen - im Unterschied zu Kauffmanns Selbstporträts - noch in den erhaltenen Öbildern und den in der Werkliste vermerkten Pastellen. Statt dessen ergibt sich eine Konzentration auf die Landschaftsmalerei. So enthalten die *Souvenirs* sehr detaillierte Landschaftsbeschreibungen. Zudem schrieb sie unermüdlich über Gesichter, Figuren im Rahmen und über gemalte Porträts. Die künstlerischen Möglichkeiten der Gattung Porträt, hat sie voll ausgeschöpft. In den *Souvenirs* gibt sie sogar Gründe an, weswegen die Porträts von Papst Pius V²⁴⁸ und das Reiterbildnis Zar Alexanders²⁴⁹ ungemalt blieben. Vigée Le Bruns Äußerung in den *Souvenirs* ist als eine Entschuldigung und nachträgliche Rechtfertigung zu verstehen, weil sie sich nur wenig mit der im Vergleich zur Porträtmalerei angesehenen ranghöchsten Gattung der Malerei auseinander gesetzt hat, und zudem als eine Anspielung auf die Vita Van Dycks zu werten, der - wenn er nur gewollt hätte - ein ebenso großer Historienmaler hätte werden können wie sein Lehrer Rubens. Immerhin machten die Schüler der Académie in Rom Vigée Le Brun zur Nachfolgerin Drouais‘.

Vigée Le Brun hat sich selbst als hauptberufliche Porträtmalerin verstanden. Das belegen ihre Selbstbildnisse und das belegen die *Souvenirs*. Als Malerin der Fürstenhöfe war sie international bekannt und hoch geachtet, von ihren Kollegen und Kritikern wurde sie als hervorragende Künstlerin akzeptiert.

Der Beruf des Porträtmalers ist als eine historische Größe stetigen Wandlungen und Veränderungen unterworfen. So war unter dem Ancien Régime die Polarisierung zwischen Historienbild und Porträt nicht so deutlich ausgeprägt wie später im 19. Jahrhundert und die Eigenwertigkeit der einzelnen Gattungen wurde vor 1800 noch nicht so umfassend in Frage gestellt. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts verschärften sich die Schwierigkeiten für Porträtmaler sich als Künstler zu legitimieren. In der Mitte des 19. Jahrhundert mußte sich etwa der

²⁴⁸ Souv.I, S.185-6.

²⁴⁹ Souv.II, S. 79.

Gesellschaftsporträtist Franz Xaver Winterhalter gegen die Nichtachtung der Porträtmalerei als anerkannte „wahre“ Kunst ernsthaft zu Wehr setzen.²⁵⁰

Seit der Öffnung des Salons 1791 auch für Nichtmitglieder der Académie wurde von Seiten der Theoretiker und Kritiker gegen die vermeintliche Flut von Porträts polemisiert.²⁵¹ Tatsächlich führte die Öffnung des Salons zu einer Verringerung des Anteils an Historienbildern zugunsten der anderen Gattungen.²⁵² der elitäre Zuschnitt des Salons unter dem Ancien Régime - im 18. Jahrhundert stellten von den etwa 150 Mitgliedern nie mehr als 88 Künstler aus - ging damit verloren.²⁵³ 1791 nahmen bereits 255 Künstler teil, die 794 Werke ausstellten.²⁵⁴ In den folgenden Jahren nahm die Zahl der Künstler und Werke weiter zu. In den Salons zwischen 1791-1799 überwogen jedoch Landschaftsdarstellungen, die Porträts folgten erst auf dem zweiten Platz.²⁵⁵ Diese Verlagerung auf die weniger prominenten Gattungen hatte Gründe. Eine neue Käuferschicht der Bürger und Salonbesucher trat an die Stelle der reichen Mäzene.²⁵⁶ Die Leitung der Académie unter dem Ancien Régime hielt den Anteil der Historienbilder durch staatliche Förderung künstlich auf einem hohen Niveau²⁵⁷, hatte aber mit den Vorstellungen und Bedürfnissen des Publikums und der privaten Kunstsammler nur wenig gemeinsam.²⁵⁸

Der Salon von 1791 und seine Nachfolger reflektierten hingegen die tatsächlichen Verhältnisse auf dem Kunstmarkt und die offensichtliche Beliebtheit der Gattung Porträt beim Publikum. Nach der Revolution wurde die Spaltung der Elite der Historienmaler vom Rest der Künstlerschaft durch besondere Ehrungen weiter voran getrieben. Seiner propagandistischen Wirkung wegen wurde Historienmalerei weiterhin bevorzugt.²⁵⁹ In den Revolutionsjahren wurden nahezu ausschließlich Historiengemälde angekauft.²⁶⁰ Bonapartes Regierung schließlich verlieh den Historienmalern bisher ungekanntes Prestige: Vien erhielt einen Grafentitel, David wurde Senator. Solche Ehrungen waren unter dem Ancien Régime nicht möglich gewesen.

²⁵⁰ Winterhalter 1987, S. 45.

²⁵¹ Sfeir-Semler 1992, S. 296.

²⁵² Colette Caubisens-Lasfargues. Les Salons de peinture de la Revolution francaise, in: L'Information D'Histoire De L'Art, Nr. 3, Mai-Juni 1960, S. 73.

²⁵³ Sfeir-Semler 1992, S. 38, 32.

²⁵⁴ Sfeir-Semler 1992, S. 38.

²⁵⁵ Caubisens-Lasfargues 1960, S. 71-2.

²⁵⁶ Sfeir-Semler 1992, S. 297.

²⁵⁷ Vgl. Schneemann 1994.

²⁵⁸ Dazu: Jean Chatelus, Thèmes Picturaux Dans Les Apartements De marchands Et Artisans Parisiens Au XVIIIe Siècle, in: Dix-Huitième Siècle, Nr. 6, 1974, S. 309-324.

²⁵⁹ Sfeir-Semler 1992, S. 299-303.

²⁶⁰ Sfeir-Semler 1992, S. 110-12.

Eine paradoxe Situation: Es gab die offizielle theoretische Einschätzung des Porträts als unbedeutend und minderwertig einerseits und eine große Beliebtheit der Gattung unter Sammlern und Kennern mit einem entsprechend großen Markt andererseits. Diese schwierige Gradwanderung findet sich wieder in Äußerungen über den Beruf des Porträtmalers von Künstlern, die sich selbst als Historienmaler verstanden. Porträts wurden von ihnen als zweitklassige Kunst betrachtet, um sich von der großen Masse der mittelmäßigen Maler abzusetzen. Porträtmalerei wurde als Zuflucht für Künstler betrachtet, die nicht in der Lage waren auf höherem Niveau zu arbeiten. Allerhöchstens wurde der Porträtmalerei ein gewisser Unterhaltungs- oder Vergnügungswert zugestanden. Tischbein beschreibt sich selbst als Schnellmaler von Porträts, dem die Arbeit ganz leicht und ohne Schwierigkeiten von der Hand ging, einer Arbeit der er routiniert nachging, um sich Geld für seine Historiengemälde zu verschaffen.²⁶¹ David schrieb in seiner Autobiographie, daß er „*ne voulant pas prostituer son pinceau dans un genre qu'il ne faisait que pour s'amuser*“.²⁶² Oder die Porträtmalerei wurde von Historienmalern noch als notwendiges Übel in Kauf genommen, um sich Geld für den Lebensunterhalt zu verschaffen. Denn der Staat unter dem Ancien Régime zahlte relativ niedrige Preise für die großen und zeitaufwendigen Gemälde, deren Bezahlung sich häufig verzögerte. Auch Vigée Le Bruns Staatsporträt Marie Antoinettes mit ihren Kindern wurde nie vollständig bezahlt.

Daher ist es nicht weiter verwunderlich, daß es auch Künstler gab, die den umgekehrten Weg von der Historienmalerei zu den geringer bewerteten Fächern gingen. Fragonard löste sich von der Académie und der Historienmalerei. Er bevorzugte statt des Risikos der unregelmäßigen, niedrigen staatlichen Bezahlung für Historienbilder lieber reiche Privatkunden, die bereit waren, hohe Preise für seine Genreszenen und Porträts zu bezahlen.²⁶³ Finanzielle Aspekte waren vermutlich auch bei Vigée Le Brun einer der Gründe, weswegen sie die Historienmalerei im Verlauf ihrer Karriere zugunsten des Porträts vernachlässigte. Betont sei jedoch, daß Vigée Le Bruns Entscheidung gegen eine vermehrte Beschäftigung mit dem Historienbild eine persönliche und ganz bewußte Wahl darstellte und sie nicht in erster Hinsicht an den sozialen Rahmenbedingungen scheiterte.

²⁶¹ Tischbein 1922, S. 156.

²⁶² Bordes 1983, S. 175.

²⁶³ Sheriff 1990. Schieder 1993, S. 14, zur Bezahlung seines Gemäldes „Corésus“, und zu seinen Geschäften mit Mme Du Barry.

IV.8 Doppelter Anspruch an das Porträt

Jedes Porträt hat eine doppelte Bestimmung. Es hat eine memoriale Funktion, denn es ruft die abgebildete Person in Erinnerung und vergegenwärtigt sie. Diese Funktion ist bereits in den Ursprungsmythen der Malerei enthalten. Darüber hinaus gab sich Vigée Le Brun mit der bloßen Wiedergabe und Abbildung des Gesehenen nicht zufrieden. Sie produzierte nicht allein Abbilder ihre Modelle, sondern auch Werke der Kunst. Thema ihrer Porträts ist also nicht nur der Mensch, sondern auch die Kunst.²⁶⁴ Denn die Qualität eines Porträtmalers wurde nicht allein nach seinen Fähigkeiten beurteilt, Ähnlichkeit zwischen dem Modell und dem Abbild herzustellen, sondern auch nach künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten.²⁶⁵ Letztendlich sicherte allein das künstlerische Interesse den dauerhaften Erfolg eines Porträts.

In ihrer Trennung zwischen den Begriffen „portrait“ und „tableau“ unterschied Vigée Le Brun die bloße Naturnachahmung und Imitation des Gesehenen auf der Bildfläche vom Kunstwerk. Auf ihren Selbstbildnissen für Florenz und St. Petersburg hat sie diesen doppelten Anspruch dargestellt. Der gemalte Schatten auf der Leinwand erinnert an Dibutadis, die erste Porträtistin, die sich ein Abbild ihres Geliebten malte, um während seiner Abwesenheit eine Erinnerung an ihn zu behalten. Das Prinzip der naturgetreuen Nachahmung und ihre ausgezeichneten Fähigkeiten in diesem Bereich hat Vigée Le Brun damit symbolisiert. Die beleuchtete Hand und ihr Schatten verweisen auf das Prinzip der „Idea“. Nach diesem Prinzip zeigt sie sich auf den Selbstbildnissen in der Lage, das Beste aus der Natur - dem Modell - und aus den Werken der vergangenen Kunst auszuwählen und beides auf neue Weise in ihren Bildnissen zu neuen originären Kunstwerken zu kombinieren.

Beide Bestimmungen - die memoriale und die ästhetische - sind auf Vigée Le Bruns Bildern zu finden: Bewegungsmotive, plastisch wirkende Modellierung in Licht und Schatten, also das Relief, die räumliche Staffelung der Bildgegenstände, Trompe l'Oeil-Effekte und die Gestaltung der individuellen Merkmale in Gesicht, Händen, Gestik, Attributen weisen auf die memoriale Funktion eines Bildnisses. Angestrebt wird Ähnlichkeit²⁶⁶ - „ressemblance“ und damit ganz eng verbunden die „lebendige Vergegenwärtigung des Abwesenden. Von „vérité“, also „Lebensechtheit“ oder Wirklichkeitsnähe und „illusion“ vermeintlicher Wirklichkeit sprach Vigée Le Brun auch, um die besonders geschätzten Qualitäten von verehrten Künstlern

²⁶⁴ Dazu: Fleckner 1995, S. 276.

²⁶⁵ Dazu: Roettgen 1993, S. 20.

²⁶⁶ zu Begriff, Konzept, Bedeutung von „Ähnlichkeit: Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig: 1908, S. 73-130. Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart, Zürich: 1978.

hervorzuheben.²⁶⁷ Den hohen Grad an physiognomischer Ähnlichkeit, den ihre Porträts erreichten und die Reaktion der Betrachter auf ihre Bilder beschreibt sie in Anekdoten: Als Vigée Le Brun nach ihrer Flucht aus Paris die Alpen überquerte, gab sie darauf acht, daß ihr Gesicht bedeckt blieb, weil sie Angst hatte, daß man sie aufgrund des im letzten Salon ausgestellten Selbstbildnisses erkennen könnte. Ein Bergführer erkennt sie trotzdem: „*Vous êtes madame Le Brun, qui peint dans la perfection*“.²⁶⁸ Den Begriff „perfection“ bezieht Vigée Le Brun auf ihr Selbstbildnis (das im Salon von 1789 gar nicht ausgestellt war) und suggeriert, daß der Führer mit dem Selbstbildnis vertraut gewesen sei, um damit auf die überragende physiognomische Ähnlichkeit zwischen Bildnis und Modell hinzuweisen, die es ermöglichte das Modell auch in einer ganz ungewohnten Situation und veränderter Kleidung wiederzuerkennen. Der junge König von Schweden suchte Vigée Le Brun in ihrem St. Petersburger Atelier auf. Dort sah er das Porträt seiner Verlobten, der Großfürstin Alexandrine: „*Je me souviens qu'étant venu chez moi voir le portrait que j'avais fait de sa future fiancée, il regardait ce portrait avec tant d'attention, que son chapeau s'échappa de sa main*“.²⁶⁹ Diese Szene erinnert an Rubens Präsentation des Porträts der Maria de Medici an Heinrich IV und an die Arie in Mozarts Zauberflöte „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“.²⁷⁰ Rubens und Mozart ließen die Liebe durch den Blick auf das Bildnis erwachen. Nach den Souvenirs hatten auch Vigée Le Brun Bilder die Macht, Gefühle von Sehnsucht, Verehrung und Trauer zu wecken. So war Marie Antoinette nach dem Tod des Dauphin zu Beginn des Jahres 1789 nicht mehr in der Lage an dem großen Familienporträt (**vgl. Kap. III, Abb. 28**) vorüber zu gehen, ohne in Tränen auszubrechen, weil das Betrachten des Bildnisse die Erinnerung an den toten Sohn immer wieder neu entfachte.²⁷¹

Vigée Le Brun's Bildnisse konnten nach Vigée Le Brun's Schilderungen das Original in einigen Fällen sogar bis zu einem gewissen Grad ersetzen. Dies verdeutlicht eine weitere Anekdote, die Vigée Le Brun um ihr Porträt des Prince of Wales (**Abb. 57**) konstruiert hat. Der Prinz verschenkte das Bildnis an seine „alte Freundin“ Mrs Fitzherbert (die beiden gingen 1785 eine geheimgehaltene Ehe ein): „*Celle-ci (Mrs Fitzherbert) le fit placer dans un cadre roulant, comme sont les grands miroirs de toilette, afin de pouvoir le transporter dans toutes les chambres qu'elle occupait, ce*

²⁶⁷ Guido Reni: Souv.I, S. 156: „que ces deux figures font illusion au point qu'on croit les entendre parler“. Tizian: Souv.I, S. 158. Raffael, Madonna di Foligno, Souv.I, S. 236. Veronese: Souv.I, S. 250, „...peint avec une telle vérité, que les figures se détachent du fond“. Gerard Dou: Souv.I, S. 292. Raffael, Sixtinische Madonna: Souv.I, S. 294. Van Dyck: Souv.II, S. 148, „...un grand portrait de Van Dyck où je vois encore une main tellement belle et tellement en relief, qu'elle faisait illusion“.

²⁶⁸ Souv.I, S. 148.

²⁶⁹ Souv.II, S. 22.

²⁷⁰ Vgl.: Freedberg 1989, S. 337.

²⁷¹ Souv.I, S. 69.

que je trouvai très-ingénieux“.²⁷² Indem Vigée le Brun Mrs Fitzherbert das Bildnis in einen Spiegelrahmen einpassen und ihn der Besitzerin in jeden Raum folgen ließ, suggerierte die Künstlerin eine Angleichung ihres Porträts an die Eigenschaften des Spiegelbildes, also unbestechliche Ähnlichkeit und täuschende Lebensechtheit in allen Details. Diese Eigenschaften ließen vergessen, daß es sich nur um ein Gemälde des abwesenden Geliebten handelte. Die spiegelglatten, poliert wirkenden Oberflächen der Porträts verstärkten den Eindruck zusätzlich. Vigée Le Brun erreicht in der Erzählung eine Verdoppelung des Dargestellten. Sie greift den alten Wunsch auf, das tote Bild zu beleben und beschreibt einen Lösungsvorschlag. Die Anekdote formuliert Vigée Le Bruns Ziel ihrer Porträts: Nämlich die Ähnlichkeit von Spiegelbildern zu erreichen. Angelegt war dieses Ziel bei ihr bereits im Gebrauch von Spiegeln während des Malprozesses.

Mit diesen anekdotischen Darstellungen entsprach Vigée le Brun der Meinung der Autoren der Encyclopédie, die das gemalte Porträt unter dem Aspekt der „*ressemblance*“ diskutierten: „*Le principal mérite de ce genre de peinture, est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractere & l'air de physionomie des personnes qu'on représente*“.²⁷³ „*Dans tout portrait, on ne peut trop le dire, la ressemblance est la perfection essentielle*“.²⁷⁴ Ziel und Bestimmung eines Porträts war nach Meinung der Encyclopédie die Herstellung von „Ähnlichkeit“ in der Physionomie mit dem Modell, was durch die angegebenen künstlerischen Mittel zu erreichen war. Es ging um Ähnlichkeit in der Erscheinung, im Ausdruck, Gestik, Mimik, Farbigkeit etc. Das Ziel war die möglichst illusionistische Abbildung des Modells.

Vigée Le Bruns Porträt der Comtesse Skavronska (**vgl. Kap. IV. Abb. 4**) weist einige Merkmale auf, die es als ein solches auf illusionistische Effekte und als „Spiegelbild“ angelegtes Porträt ausweisen. Die Künstlerin hat ihr Modell sehr nahe an den Betrachter herangerückt. Der Hintergrund wird von dem Sitzmöbel und der massiven Wand begrenzt. Die Abgebildete wirft einen Schatten auf die Wand und den eingearbeiteten Pilaster. Der Schatten gibt der Wand Substanz und hebt die Figur vom Hintergrund ab. Der gemalte Schatten dient als Bildzeichen für Räumlichkeit. Die Comtesse scheint aus der Hintergrundfläche hervorzutreten. Es ging Vigée Le Brun um ausgeprägtes Relief und um die Erweiterung des Bildraumes in den Raum des Betrachters hinein. Die in Verkürzung gegebene linke Hand mit dem Medaillon, das lebhafte Inkarnat, die vielfältigen Oberflächenreflexe und die leichte Untersicht bestätigen den illusionistischen Charakter des Bildes, den Vigée Le Brun in ihren Arbeiten anstrebte.

²⁷² Souv.II, S. 131.

²⁷³ Encyclopédie, Vol. 13, S. 153.

²⁷⁴ Encyclopédie, Vol. 13, S. 154.

Einen anderen Weg schlug Ingres mit seinem Porträt der Mme de Senonnes (**Abb. 58**) ein. Auch er arbeitete mit den illusionistischen Möglichkeiten der Farbe. Ebenso wie Vigée Le Brun interessierte er sich für die Qualitäten der verschiedenen Oberflächen, für lebhafte Farbkontraste, sorgfältig drapierte Stoffe und für Schmuck. Und trotzdem wirkt seine Darstellung merkwürdig irritierend. Ingres brach mit dem durch das Kolorit angestrebten Illusionismus des Porträts durch Komposition und Zeichnung. Mme de Senonnes wurde in Aufsicht wiedergegeben, zur Zeit der Entstehung des Porträts war das ein Bruch mit allen Darstellungskonventionen. Mme de Senonnes rechter Arm erscheint zu lang für ihren Oberkörper. Ihre linke Hand wirkt zu groß für die zierliche Gestalt. Die Proportionen ihres Körpers stimmen nicht. Sie scheint von dem Sitzmöbel zu rutschen. Es gibt offensichtlich keine ebene Fläche, die einen sicheren Sitz der Dargestellten bestätigen könnte. Zudem wirft die Porträtierte keinen Schatten auf die goldgelben Kissen. Es fehlt ihr an Substanz und Körperlichkeit, trotz der illusionistisch gestalteten Oberflächen. Diesen Eindruck verstärkte Ingres durch den Spiegel im Hintergrund, der den Bildraum nach hinten hin abschließen soll. An statt der soliden grauen Wand wie auf Vigée Le Bruns Bildnis, zeigt Ingres Bildhintergrund eine merkwürdige teils durchlässige, teils reflektierende Oberfläche, die jedoch mit den Bildgegenständen im Vordergrund - die er eigentlich spiegeln sollte - nur wenig zu tun hat. Der Spiegel reflektiert nur wenig, darunter auch einen Pilaster, der im Vordergrund nicht erscheint. Ingres Porträt irritiert die überkommenen Sehgewohnheiten des Betrachters von Porträts. Die Farbe verhüllt die Brüche in der vom Betrachter gewünschten Annäherung an die Wirklichkeit. Ingres vertritt mit diesem Porträt eine ganz andere Auffassung vom Porträt als Kunstwerk als Vigée Le Brun.²⁷⁵ Ebenso wie Vigée Le Brun mußte Ingres den vom Auftraggeber gewünschten Illusionismus und möglichst große Nähe zwischen Vorbild und Abbild als Grundvoraussetzung für die Entstehung eines Bildnisses akzeptieren. Er erfüllte diese Bedingung mustergültig. Aber wie kein anderer Porträtist vor ihm, machte er die Brüche sichtbar, die entstehen können, wenn das Porträt nicht nur als Spiegelbild oder als Abbild des Porträtierten begriffen wird, sondern als Kunstwerk, als ein Stück Malerei, das ganz anderen Regeln und Bedingungen folgt als ein Spiegelbild oder ein Schattenriß an der Wand. Die große und dunkle, beinahe leere Spiegelfläche impliziert das Nachdenken über Ähnlichkeit, Glaubwürdigkeit und das Illusionäre von Bildern ganz im Allgemeinen. Ingres bedachte die kleinen Accessoires auf seinem Porträt wie den Schmuck der Dargestellten, die Stoffe und die Zettel im Spiegelrahmen mit ebenso viel Sorgfalt wie den Mittelpunkt seiner Arbeit, das Porträt der Mme de Senonnes. Er machte keinen Unterschied zwischen vermeintlich wichtigem und dem Beiwerk. Gemalte Porträts

²⁷⁵ Näheres bei Fleckner 1995, S. 80.

sind keine Spiegelbilder, damit läßt sich die Aussage von Ingres Porträt vielleicht zusammenfassen.

Ein ganz anderer Befund liegt hingegen bei Vigée Le Brun vor. Bei ihr steht „ressemblance, „lebendige Vergegenwärtigung“ und Porträts als Werke der Kunst nebeneinander. Bei ihr gibt es solche deutlich sichtbaren Brüche zwischen den Ebenen „Abbild“ und „Kunstwerk“ nicht in dieser Form, wie sie Ingres abgebildet hat.

Die Autoren der Encyclopédie beschrieben ausschließlich Qualitäten der Bildoberfläche. Von „psychologischer Durchdringung“, Deutung des Charakters und „Tiefe“ ist hier nicht die Rede.²⁷⁶ Diese Begriffe, die noch zum Standardvokabular der jüngeren kunsthistorischen Interpretation und Bewertung von Porträts gehören, verleugnen den historischen Wandel, die wechselnden Bestimmungen und den allgemeinen Kontext dieser Kunstgattung²⁷⁷, führen zu Verallgemeinerungen und lassen sich nur unter Vorbehalt für Auftragsbildnisse aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert anwenden. Denn sie gehören nicht zwingend zum zeitgenössischen Verständnis von Porträts. Mit der Kategorie „psychologische Durchdringung“ beschreibt man nicht die tatsächlichen Möglichkeiten und die Essenz von Vigée Le Bruns Porträtkonzept sondern verallgemeinert und verfälscht den tatsächlich gegebenen Befund.

Gerne wird Vigée Le Bruns vermeintliche mangelnde Fähigkeit zur Charakterdarstellung angemerkt.²⁷⁸ Doch kannten Vigée Le Brun und ihre Kollegen/innen im Porträtfach in der Regel ihre Modelle kaum. Das bezeugen Einträge auf Vigée Le Bruns Werkliste: „*Un autre dame, dont j'ai oublié le nom*“.²⁷⁹ Der Kontakt zwischen Malerin und Modell blieb auf wenige Ateliersitzungen beschränkt. Die Bildnisse wurden relativ schnell hergestellt. Eine vorteilhafte Charakterisierung des Modells als über die Einkleidung in Phantasiekostüme oder in historische, mythologische und allegorische Rollen ersparte dem Künstler die Mühe der „Erforschung der Persönlichkeit“ des Modells. Die Zitate und modisch wechselnde Posen ermöglichten es, mit relativ einfachen Techniken das Modell in einem möglichst günstigen Licht erscheinen zu lassen. Nicht nur auf Vigée Le Bruns Porträts geht es vor allem um das äußere Erscheinungsbild des abgebildeten Menschen und physiognomische Richtigkeit. „Charakter“ kann ein Porträt nur abbilden, wenn sich auf der Oberfläche des Gesichts eines Modells die inneren

²⁷⁶ Dazu: Reynolds 1986, S. 17.

²⁷⁷ Die Diskussion um die „psychologische Tiefe“ wurde wohl erstmals zusammengefaßt bei Waetzoldt 1908 und wurde danach immer wieder übernommen. Z.B. von Ernst Buschor, Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden, München: 1960, S. 180.

²⁷⁸ Levey 1993, S. 278. Undritz 1994, S. 66. Bei Buschor 1960, S. 200 gilt diese Behauptung allgemein für die französischen Bildnisse des 18. Jahrhunderts, die er ausschließlich an einem wenig aussagekräftigen Porträt von Jean-Honoré Fragonard diskutiert.

²⁷⁹ Souv.,II. S. 351.

Charaktereigenschaften widerspiegeln, was nicht immer der Fall sein mußte oder sollte und dessen Wiedergabe auch nicht immer gewünscht wurde.²⁸⁰ Besonders bei Frauen gehörten Verschönerungen und die Angleichung an bestimmte Normen zum Handwerk von Porträtmalern/innen, wie es in den Traktaten, etwa von de Piles gefordert wurde. Porträtmaler des 18. Jahrhundert waren auch Pragmatiker.

Auf ästhetischen Möglichkeiten und Ansprüche der Gattung Porträt geht die Encyclopédie nicht ein. Vigée Le Brun weist in der Anleitung zur Porträtmalerei darauf hin, daß nicht jeder Betrachter das angefertigte Bildnis ähnlich finden würde: „*Ne vous rebutez pas si quelques personnes ne trouvent aucune ressemblance à vos portraits; il y a un grand nombre de gens qui ne savent point voir*“.²⁸¹ Für Vigée Le Brun handelte es sich also bei der Beurteilung von „ressemblance“ auf einem Porträt um ein Rezeptionsproblem. Das Betrachten von Bildnissen war für sie nicht gleichzusetzen mit dem Betrachten irgend welcher beliebiger Gegenstände oder Personen. Ihr zufolge mußte das Betrachten gelernt werden. „*They wish to be painted as Mr. and Mrs. Such-a-one, not as studies of light and shade*“²⁸², beschwerte sich auch der englische Kritiker William Hazlitt über den durchschnittlichen Auftraggeber eines Porträts, der nichts von der Betrachtung von Kunstwerken verstand.

De Condillac beschreibt diesen Vorgang in der Abhandlung über die Empfindungen. Seine Statue muß nicht das Sehen lernen - das kann sie bereits - wohl aber das Anschauen.²⁸³ Denn die Statue sieht die Dinge nur auf der Oberfläche, hat aber keine Vorstellung von ihnen. Im Unterschied zum „Sehen“ enthält der Begriff des Anschauens für Condillac eine Vorstellung von Ordnung, Methodik und von Analyse des Angeschauten.²⁸⁴ Vigée Le Brun ging es also um die alte Zweiteilung von „Sehen“ und Beobachten²⁸⁵, die Künstler aller Epochen auf ihren Selbstbildnissen immer wieder abgebildet haben. Ihre Selbstbildnisse sind da keine Ausnahme.

²⁸⁰ Die einzige mir bekannte Ausnahme: Das Bildnis des Dorian Gray. Die Geschichte dieses Porträts zeigt jedoch auch, daß ein Bildnis immer nur eine momentane Aufnahme des Selbst wiedergeben kann, und daß ein Porträt in letzter Kosequenz nur dazu in der Lage ist, das Äußere eines Menschen darzustellen.

²⁸¹ Souv.II, S. 324.

²⁸² William Hazlitt, The Complete Works Of William Hazlitt. Volume 18. Art and Dramatic Criticism, herausgegeben von P.P. Howe, London, Toronto: 1933, S. 109.

²⁸³ De Condillac 1983, S. 132.

²⁸⁴ De Condillac 1983, S. 133-4.

²⁸⁵ Der Unterschied zwischen „Sehen“ und „Beobachten“ wird immer noch am besten erklärt in: Sir Arthur Conan Doyle, „A Scandal in Bohemia“, in: The Annotated Sherlock Holmes. The Four Novels And Fifty-Six Short Stories Complete, herausgegeben von William S. Baring-Gould, New York, Avenel: 1992, S. 349.

Die illusionistischen Eigenschaften, die für das Erreichen der „ressemblance“ von Bedeutung sind, nämlich die Verteilung von Licht und Schatten, Relief, Trompe l'oeil, der Eindruck von Bewegung und der Gesichtsausdruck sind auch ästhetische Eigenschaften, die vom Kenner auch dahingehend gewürdigt wurden, wie die Lichteffekte ihres Selbstbildnisses nach Rubens, die Lebensechtheit, Wirklichkeitsnähe und der Gesichtsausdruck Paisiellos.

IV.9 Kennerschaft

Das Betrachten von Porträts mußte nach Vigée Le Brun Ansicht geübt werden, weil es sich bei ihren Porträts um Kunstwerke handelte, die sich nur dem wissenden Betrachter, dem Connaisseur erschlossen. De Condillac schrieb zum geübten Blick des Malers: *„Ein Maler und ich sehen alle Partien eines Gemäldes gleicherweise, aber während er sie rasch erkennt, entdecke ich sie mit solcher Mühe, daß ich jeden Augenblick noch nicht Gesehenes zu sehen glaube“*.²⁸⁶ Vigée Le Brun beschreibt den Kenner als idealen Betrachter ihrer Porträts, einen Kenner, der alle Facetten ihrer Kunst zu schätzen weiß und die entsprechenden Vergleiche und Beziehungen zu den Werken der alten Meister herstellen kann. Ihre Bilder sollten nicht allein mit dem Vorbild verglichen werden sondern mit anderen Kunstwerken. Prinz Paars schmeichelnde separate Hängung des Porträts der Comtesse du Bucqoi illustriert, daß man ihre Arbeiten als kostbare Schmuckstücke und Kunstwerke präsentiert hat. Die Ausstellung der Sibylle in der berühmten Gemäldegalerie in Dresden, die Aufstellung ihrer Arbeiten in der Pariser Académie, in den Sammlungen von Kunstkennern wie Comte de Vaudreuil und Lord William Hamilton, ermöglichten vielfältige Bezüge zu weiteren Gemälden der Sammlung und regte zu Vergleichen und kenntnisreichen Diskussionen über die besonderen Qualitäten von Werken und Künstlern an. Vigée le Brun berücksichtigte die Ausstellungsbedingungen bei Auswahl und Gestaltung ihrer Arbeiten.

Vigée Le Brun unterstrich in ihren Auftragsarbeiten, Selbstbildnissen und den Souvenirs neben ihrer künstlerischen Befähigung auch ihre Fähigkeiten als Kunstkennerin. Nach der landläufiger Meinung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts²⁸⁷ konnte niemand ein perfekter Connaisseur sein, der nicht auch selber Maler war, obwohl nur wenige Maler auch gute Connaisseure waren.²⁸⁸ Vigée Le Brun gehörte demnach per definitionem zu denjenigen Personen, die das nötige Rüstzeug mitbrachten, um Malerei sachkundig beurteilen zu können. In in einer Anekdote schildert sie ihre besonderen Fähigkeiten: In Bologna besichtigt sie eine Kunstsammlung. Es gelang ihr den Kustos zu beeindrucken, weil sie die richtigen - für Kenner bedeutsamen - Bilder bewunderte und die Gemälde Künstlern zuschreiben konnte: *„Mais comme il m’entendait m’extasier devant les plus beaux ouvrages en nommant le peintre, il me quitta pout aller dire à mon domestique: - Qui donc est cette dame? J’ai conduit de bien grandes princesses, mais je n’en ai jamais vu qui s’y connaisse aussi bien qu’elle.“*²⁸⁹ Vigée Le Brun bestätigt mit dieser

²⁸⁶ De Condillac 1983, S. 54.

²⁸⁷ Dazu: Pomian 1990, S. 157.

²⁸⁸ Encyclopédie, Vol.III, S. 898.

²⁸⁹ Souv.I, S. 155.

Anekdote ihren Glauben an Standards, die den Rang und die Bedeutung von Bildern bestimmen.²⁹⁰ Auf den Selbstbildnissen in Paris, London und Florenz beschreibt Vigée Le Brun sich als Kennerin der niederländischen, flämischen und der italienischen Kunst. In den Souvenirs macht sie kritische Anmerkungen zu den besichtigten Sammlungen.²⁹¹ Sie beurteilt und charakterisiert die Werke und die Maltechnik älterer Meister wie Raffael²⁹² und Van Dyck und jüngere Meister wie Reynolds und Kauffmann. Sie teilt Künstler und Gemälde in nationale Schulen ein²⁹³ und unterscheidet Werkphasen über Stil und Komposition.²⁹⁴ Sie äußert sich zu Standort und Beleuchtungsverhältnissen von Gemälden. Zu Rubens Medici-Zyklus, der im Verlauf der Revolution vom ursprünglichen Aufstellungsort im Palais du Luxembourg in das neue Musée du Louvre transportiert wurde, bemerkt sie: „*Ceux de Rubens perdent à n'être plus vus dans la place où ils ont été faits: des tableaux bien ou mal éclairés sont comme des pièces bien ou mal jouées*“.²⁹⁵ Weitere Erfahrungen mit neuartigen Möglichkeiten der Beleuchtung von Gemälden hatte sie in der Galerie ihres Mannes sammeln können. Die Galerie befand sich im oberen Stockwerk des seit 1789 gemeinsam bewohnten neuen Haus in der Rue du Gros-Chenet. Der Architekt Jean-Arnaud Raymond baute in die Decke der Galerie ein Oberlicht, ein „lanterneau vitré“ ein, durch das Tageslicht von oben auf die ausgestellten Kostbarkeiten fallen konnte, damals eine ganz neue Lösung, um Gemälde zu beleuchten. Der Architekt sammelte bei diesem Projekt Erfahrungen für die Neugestaltung des Louvre, bei der er das gleiche System verwendete.²⁹⁶ Vigée Le Brun erwähnt eine vorteilhafte Beleuchtung ihres Porträts der Comtesse de Bucquoi und die schmeichelnde isolierte Hängung, um das Bild in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken und um es im besten Licht betrachten zu können. Die Möglichkeiten einer effektvolle Hängung von Pendants beschreibt sie am Beispiel der Ruinenlandschaften Roberts: „*Ses tableaux dans ce genre peuvent être placés à côté de ceux de Jean-Paul Panini*“²⁹⁷ Sie beachtete den angemessenen

²⁹⁰ Pomian 1990, S.167.

²⁹¹ z.B.: Eine Pariser Privatsammlung: Souv.I, S. 35. Mme Du Barrys Sammlung, Souv.I, S. 124. Die Dresdner Galerie, Souv.I, S. 295.

²⁹² Souv.I, S. 236.

²⁹³ z.B. in die Schule von Bologna, Souv.I, S. 154.

²⁹⁴ Sie unterschied den Stil von Raffaels Schule von Athen und von seinem Borgobrand, Souv. I, S. 166.

²⁹⁵ Souv.I, S. 35.

²⁹⁶ Gallet 1960, S. 279.

²⁹⁷ Souv.II, S. 308.

Betrachterstandpunkt für die unterschiedlichen Bildtypen.²⁹⁸ Auch Bemerkungen zur Konservierung von Gemälden fehlen nicht.²⁹⁹

Vigée Le Bruns kunstkritische Beobachtungen in den *Souvenirs* stimmen mit den wesentlichen Merkmalen überein, die Kennerschaft im Bereich der Mal- und Zeichenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausmachten. Der geschulte Blick des Kenners zeigte sich in der sachverständigen Betrachtung der Bildoberflächen und in der Suche nach Spuren der Künstlerhand. Dazu kam ein Interesse an der Konservierung von Kunstwerken und der Beleuchtung, das heißt am Interesse an den optimalen Ausstellungsbedingungen, die die besonderen Qualitäten eines Gemäldes hervorheben.³⁰⁰

J. B. P. Le Brun publizierte 1780 in einem Verkaufskatalog seine „*Reflexions Sur La Peinture Et La Sculpture*“.³⁰¹ Darin heißt es zur Beurteilung von Bildern: „*Un beau Tableau ne peut être comparé qu'à un autre beau Tableau, & dans ce cas s'ils sont des Maîtres differens, la couleur, la composition, le dessin, le faire, concourent à conservé à chacun un mérite particulier & propre. Dans le cas même au l'on compare deux Tableaux du même Maître, la composition générale au particulière, le sujet ou le ton suffisent pour établir une différence qui laisse briller dans chaque Tableau son mérite & sa valeur*“.³⁰² Auch Vigée Le Brun arbeitete in den *Souvenirs* mit der von Le Brun beschriebenen Technik des vergleichenden Sehens. Beide Le Bruns folgten einem Prinzip der populären Kunsttheorie des späten 17. Und frühen 18. Jahrhundert nach dem Vorbild de Piles Tabellen und Einteilung in die Kategorien „Zeichnung“, „Farbe“, „Ausdruck“ etc.³⁰³, dem auch der Hängung der Sammlungen von Comte de Vaudreuil, Lord Hamilton und der meisten anderen Sammlungen der Zeit zugrunde lagen. Der Besucher sollte eine Abfolge von Bildern sehen, die zu formalen Vergleichen zwischen den Bildern anregt, etwa Tizians Kolorit im Vergleich zum maßvollen Disegno des reifen Poussins oder die Behandlung des Themas Landschaft in den Gemälden verschiedener Schulen.³⁰⁴

²⁹⁸ Souv.I, S. 152: Über Correggios Arbeiten in Parma.

²⁹⁹ Souv.I, S. 160; Raffael, Das vermeintliche Selbstbildnis Altoviti befand sich hinter Glas. Sie bemerkte eine Verdunklung der Schattenpartien. Die Fleischpartien behielten jedoch Farbe. Souv.I, S. 166: Sie beklagt den schlechten Zustand von Raffaels Fresken im Vatikan, weil den Kunststudenten das Durchpausen der Originale erlaubt war. Souv. I, S. 175: Sie beklagte den schlechten Zustand von Daniele da Volterras Kreuzabnahme. Souv.I, S. 262: Die schlechte Behandlung von Leonardos Abendmahl in Mailand unter der französischen Besatzung.

³⁰⁰ Mc Clellan 1994, S. 6.

³⁰¹ Le Brun 1780.

³⁰² Le Brun 1780, S. xiiij.

³⁰³ Allgemein: Mc Clellan 1990, S. 30-1. Vgl. auch: Liotard 1973. Bei Le Brun 1792, Vol. 2, S. 2 wieder aufgenommen.

³⁰⁴ Mc Clellan 1994, S. 6.

Vigée Le Brun unterscheidet in den Souvenirs nach Künstlerschulen. Sie zeigt am Beispiel der französischen Schule Veränderungen und Neuerungen auf und bildete künstlerische Gruppen um die Maler Vien und David. Sie vergleicht die Farben und Farbtechniken einzelner Künstler. Andrea del Sarto vergleicht sie mit Raffael.³⁰⁵ Rosalba Carrieras Pasrelle in Dresden verknüpft sie mit Correggio.³⁰⁶ Dabei war die Chronologie, die geschichtliche Abfolge nicht in allen Fällen von Belang für Vigée Le Bruns Überlegungen. Eine fortlaufende Geschichte der Künstlerbiographien, in der von Entwicklungen, Wirkungen und Veränderungen die Rede ist, hat sie nicht immer interessiert. Statt dessen vergleicht sie auch Bilder von Raffael³⁰⁷ und Giotto mit Tizians Kolorit.³⁰⁸ Ganz so wie es in einer idealen Gemäldesammlung möglich gewesen sein könnte, ohne Rücksicht auf historische Bezüge, allein nach den ästhetischen Möglichkeiten.

In den Souvenirs treffen zwei ganz unterschiedliche Möglichkeiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts Bilder zu betrachten und zu beurteilen aufeinander. Eine traditionelle Betrachtungsweise, die vor allem die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks bewunderte, in der es um Stil ging und die eine unsystematische, dekorative Ausstellungsweise bevorzugte. Die neue Ausstellungsform unterschied hingegen nach Künstlerschulen, also einem Meister und den ihm folgenden oder von ihm künstlerisch abhängigen Schülern. Diese Sammlungen wurden zunehmend chronologisch geordnet. An diesem System einer neuen visuellen Darstellungsmöglichkeit einer Geschichte der Kunst hatte J.B.P. Le Brun großen Anteil.³⁰⁹ Er gehörte zu den ersten Kennern, die nach dem neuen System hängten. In seinen Schriften wies er auf die einzigartigen Möglichkeiten der neuen Methode hin, die richtungsweisend für die Museumskonzeption des 19. Und 20. Jahrhunderts wurde.

³⁰⁵ Souv.I, S. 160.

³⁰⁶ Souv.I, S. 295.

³⁰⁷ Souv.I, S. 166

³⁰⁸ Souv. I, S. 252

³⁰⁹ Dazu auch: McClellan 1990, S. 3-4.