

Schatten. Farbe. Licht.

Die Porträts von Elisabeth Vigée Le Brun

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt

von

Stephanie Hauschild

aus Stelle

Referenten:

Prof. Dr. Andreas Prater

Prof. Dr. Oskar Bättschmann

Prof. Dr. Luca Giuliani

Sprecherin des Gemeinsamen Ausschusses

Prof. Dr. Marlies Heinz

Tag der Promotion

13. 2. 1998

Schatten. Farbe. Licht. Die Porträts von Elisabeth Vigée Le Brun

Am 6. Oktober 1789, einen Tag nach dem das Volk von Paris Versailles gestürmt hatte, verließ die erfolgreiche Porträtmalerin Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842) in Begleitung ihrer kleinen Tochter und deren Gouvernante Paris mit der Postkutsche in Richtung Italien. Die Künstlerin flüchtete als Malerin der Königin und des Hochadels vor den Auswirkungen der Revolution.

Was als Flucht auf kurze Zeit geplant war, wurde für die Malerin zu einem über zehn Jahre andauernden Exil. Während dieser Zeit feierte Vigée Le Brun als teure und begehrte Porträtistin des europäischen Adels und der bedeutenden Herrscherhäuser ihre größten Triumphe. Zwei Jahre verbrachte sie in Italien. Danach bereiste die Künstlerin Wien, Berlin, Dresden und Rußland. Erst im Jahr 1802 kehrte Vigée Le Brun nach Paris zurück. Weitere Reisen nach England und in die Schweiz folgten. 1842 starb die Malerin an den Folgen eines Schlaganfalls auf ihrem Altersruhesitz in Louveciennes bei Paris hochbetagt im Alter von 87 Jahren.

Der Ausgangspunkt einer jeden Beschäftigung mit Elisabeth Vigée Le Brun Leben und Werk sind ihre dreibändigen Memoiren, die *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun. De l'Académie Royale de Paris, de Rouen, de Saint-Luc, de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon*. Die Erinnerungen erschienen in Paris in der Zeit zwischen 1835 und 1837.¹ Denn erst im Alter von über siebenzig Jahren hatte die Künstlerin beschlossen, ihre Lebensgeschichte mit Hilfe ihrer Nichten aufzuschreiben.

Daraus ergeben sich einige Schwierigkeiten für die Verwendung der *Souvenirs* als Quelle zur Analyse ihres Werkes, die beachtet werden müssen. Vigée Le Brun hat die Erinnerungen aus einer großen zeitlichen Distanz heraus verfaßt. Einiges erscheint daher verklärt, anderes verfälscht, vieles für den heutigen Leser Interessantes wurde weggelassen. Wie in ihren Selbstbildnissen konstruierte die Künstlerin in den *Souvenirs* ein Bild von sich für die Öffentlichkeit, das nicht objektiv sein konnte und auch nicht sein sollte. Vigée Le Brun versuchte ein ganz bestimmtes und möglichst positives Bild ihrer selbst zu vermitteln. Der private Bereich blieb in ihrem Text weitgehend ausgespart. Persönliche Gefühle werden nur selten sichtbar, psychologisch motivierte Selbsterforschung hat sie nicht betrieben.

Die *Souvenirs* sind in erster Linie als eine literarische Selbstdarstellung zu sehen und auch als ein literarischer Text zu begreifen. Trotz vieler Anekdoten und trotz des

¹ Zur Geschichte der *Souvenirs*: A. Molinier, A Propos des *Souvenirs* De Mme Vigée-Lebrun, in: L'Art. Revue Illustrée, LXIV, 1905, S. 130-6 und bei Baillio, Kat. S. 129-130. Die unpublizierten Manuskripte zu den *Souvenirs* befinden sich in der Bibliothek der University of Rochester, Departement of Rare Books, Manuscripts and Archives.

Zeitkolorits sind die Souvenirs kein unmittelbarer Tatsachenbericht und schon gar kein Tagebuch, sondern ein Text, der bestimmten Konventionen und literarischen Techniken verpflichtet ist. So arbeitete Vigée Le Brun im ersten Band der Souvenirs mit der Technik des Briefromans. Der gesamte Text ist in einem lockeren und scheinbar oberflächlichen Konversationston gehalten und von vielen Anekdoten und Anspielungen durchsetzt. Nur dort, wo Vigée Le Brun echte Briefe einfügte, kommen ihre Qualitäten als scharfe Beobachterin zum Vorschein.

Als unmittelbare Quelle zum Verständnis ihrer Bildnisse sind die Souvenirs deshalb nur mit Vorbehalt zu verwenden. Nichtsdestoweniger bleiben die Souvenirs ein einmaliges Dokument zu Leben und Gesellschaft des Ancien Régime und die Darstellung einer der glanzvollsten Künstlerkarrieren des 18. Jahrhunderts.

Literaturwissenschaftliche Analysen und textkritische Aufarbeitungen der Souvenirs liegen bisher nicht vor,² obwohl der Text, der 1869 zum ersten Mal in Paris nachgedruckt wurde, immer wieder in den verschiedensten Ausgaben und Sprachen publiziert wurde. Die hier verwendete französischsprachige Ausgabe von 1984³, die auch die Grundlage für die erste vollständige englische Übersetzung darstellte⁴, basiert auf dem Text von 1869. Eine unvollständige deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1912⁵ bildete die Grundlage für eine ebenfalls gekürzte Neuauflage von 1985.⁶ Insgesamt ist festzustellen, daß die gekürzten Ausgaben der Souvenirs überwiegen⁷, und daß Übersetzungen in die englische und die deutsche Sprache häufig sehr frei mit der Vorlage umgehen und in einigen Fällen den Sachverhalt sogar verfälschen.

Die ersten Biographien zu Leben und Werk Vigée Le Bruns erschienen noch zu ihren Lebzeiten. So verfaßte ihr Mann, der Kunsthändler und Kunstexperte Jean-Baptiste-Pierre Le Brun(1748-1813) 1793 eine Kurzbiographie.⁸ 1829 veröffentlichte Justin Tripièr Le Franc, der Mann von Vigée Le Bruns Nichte Eugénie eine knappe biographische Skizze⁹, welche die Grundlage für eine nicht mehr fertiggestellte umfangreichere Biographie darstellen sollte. Alle diese Texte flossen in die später erschienenen Souvenirs mit ein.

² Einzige mir bekannte Ausnahme. Eine kurze Analyse von Gita May, *A Woman Artist's Legacy: The Autobiography of Elisabeth Vigée Le Brun*, in: Frederick M. Keener, Susan E. Lorsch (Hg.), *Eighteenth-Century Women And The Arts*, New York, Westport, London: 1985, S. 225-235.

³ Souv. I, II.

⁴ *The Memoirs of Elisabeth Vigée-Le Brun. Translated From The French By Siân Evans*, London: 1989.

⁵ *Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun*, Weimar: 1912, 2 Bände.

⁶ *Der Schönheit Malerin...Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*, herausgegeben von Lida v. Mengden, Darmstadt, Neuwied: 1985.

⁷ Z.B.: *Elisabeth Vigée Le Brun. Mémoires d'une portraitiste. 1755-1842*, Préface de Jean Chalon, Paris: 1989.

⁸ Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Précis historique de la vie de la Citoyenne Le Brun, peintre*, Paris: n.d. (1793). Le Brun schrieb dieses Buch, um sich selbst zu schützen und als Verteidigung gegen die von Seiten der revolutionären Regierung vertretenden Auffassung, Vigée Le Bruns Gründe für ihre Italienreise seien politisch motiviert gewesen und sie konspirierte im Ausland gegen Frankreich.

⁹ Justin Tripièr Le Franc, *Notice sur la vie et les ouvrages de Madame Vigée-Lebrun*, Paris: 1828.

Der erste Aufsatz, der sich nach dem Tode Vigée Le Bruns ausführlicher mit der Künstlerin beschäftigte, erschien 1872 in Paris.¹⁰ In den Jahren zwischen 1890 und 1920 folgten weitere, zum Teil sehr umfangreiche Arbeiten in französischer und in englischer Sprache.¹¹ Ein erstes fehlerhaftes Werkverzeichnis verfaßte William Henry Helm 1915.¹² Alle diese Arbeiten fußen auf den Souvenirs, intensivere Auseinandersetzungen mit ihrem malerischen Werk fehlen. Das große Interesse an Vigée Le Bruns Biographie fiel in die Zeit der ersten Frauenbewegung und ging einher mit einem gesteigerten Interesse an ihren Arbeiten im Kunsthandel.¹³

Zu Beginn der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde es in der Kunstgeschichtsschreibung stiller um Vigée Le Brun. Sie wurde von der akademischen Forschung entweder vergessen oder einfach übersehen. Erst die im Entstehen begriffene neue Frauenbewegung und eine neue feministische Kunstgeschichtsschreibung am Ende der sechziger Jahre rückte Vigée Le Bruns Person und Werk vor allem in den Vereinigten Staaten erneut in das Zentrum des Interesses. Die erste umfangreichere systematische Aufarbeitung von Biographie und Bildern Vigée Le Bruns sind den Veröffentlichungen des Amerikaners Joseph Baillio zu verdanken. Sein Katalog zur ersten monographischen Ausstellung von Vigée Le Bruns Gemälden von 1982 im Kimbell Art Museum in Fort Worth in Texas und seine in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Artikel¹⁴ bilden die Grundlage für die allermeisten nachfolgenden Untersuchungen. Er gilt zurecht als der eigentliche „kunsthistorische Wiederentdecker“ Vigée Le Bruns.

Jedoch läßt sich der Autor mit der Veröffentlichung des seit dem Ende der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts angekündigten umfangreichen Werkverzeichnisses noch Zeit. Es ist bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht erschienen. Es ist kein Zufall, daß Joseph Baillio als Director of Research für das Auktionshaus Wildenstein in New York für den amerikanischen Kunsthandel arbeitet. Vigée Le Bruns Arbeiten sind in den USA wesentlich populärer als in Deutschland. So gibt es eine von einem amerikanischen Enthusiasten verwaltete Internetseite, auf der eine stetig wachsende Zahl von Abbildungen und weiteren Informationen publiziert wird.¹⁵ Die nordamerikanischen Gemäldesammlungen haben in den letzten Jahren regelmäßig

¹⁰ Camille Selden, Une artiste femme du monde. - Madame Vigée-Le Brun, in: La Revue Politique Et Littéraire, Nr. 8, 24. August 1872, S. 182-192.

¹¹ Charles Pillet, Madame Vigée-Lebrun, Paris: 1890. Pierre de Nolhac, Madame Vigée-Le Brun, peintre de la reine Marie Antoinette, Paris: 1908, 1912. Louis Hauteceur, Madame Vigée-Lebrun; étude critique, Paris: 1917. André Blum, Madame Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIII siècle, Paris: 1919. 1925 erschien sogar ein biographischer Roman: Herm. CL. Kosel, Elisabeth Vigée-Lebrun. Künstlerroman aus den Schicksalstagen Marie Antoinettes, Berlin: 1925.

¹² William Henry Helm, Vigée-Lebrun: Her Life, Works and Friendships, London: n.d. (1915).

¹³ Eine Version ihres Porträts der Princesse de Talleyrand (vgl. Kap. III, Abb. 40) brachte 1912 über 17.000 Pfund. Vgl.: Gerald Reitlinger, The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices, London: 1961, S. 486.

¹⁴ Baillio, Kat. Dort auch weitere Literaturhinweise.

¹⁵ <http://www.batguano.com/vigee.html>. Bei der Zuweisung der Bilder an Vigée Le Brun ist jedoch Vorsicht geboten. Die Zuschreibungen erscheinen teilweise recht willkürlich. Trotzdem bietet die Seite einen sehr guten Überblick über Vigée Le Bruns Schaffen. Zumal offensichtlich die Fotosammlung der The Witt Library integriert werden konnte.

Arbeiten der Künstlerin aus mittel- und osteuropäischem Privatbesitz erworben.¹⁶ Vigée Le Bruns Bilder werden auf den internationalen Auktionen zu hohen Preisen gehandelt.¹⁷ Für den Kunsthandel waren ihre Arbeiten schon immer von größerer Bedeutung als für die akademische Kunstgeschichtsschreibung.

Deutlich zu erkennen ist die Kluft zwischen einer akademisch orientierten Geschichte der Kunst, die Vigée Brun in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend ignoriert hat, und einer Geschichte des Kunstgeschmacks, für die ihre Arbeiten im Bereich der Kenner und Liebhaber immer von Bedeutung waren.

Denn auch nach Vigée Le Bruns Tod wurden ihre Porträts von bedeutenden öffentlichen und privaten Sammlungen angekauft.¹⁸ Ihre Arbeiten wurden eifrig rezipiert. Das zeigen die zahllosen Kopien nach ihren Porträts¹⁹, aber auch an der Wiederverwertung einzelner Motive auf den Werken von Künstlern wie Franz Xaver Winterhalter²⁰ und Franz von Lenbach²¹. Motive nach ihrem Porträt der Königin Marie Antoinette mit ihren Kindern (**vgl. Kap. III, Abb. 28**) wurden in Gobelins umgesetzt.²² Modeschöpfer verarbeiteten Vigée Le Bruns Kostümdarstellungen für eigene Kreationen.²³ Besonders die französische Kaiserin Eugénie, die einen bizarren Kult um Marie Antoinette pflegte, trug Kleider nach dem Schnitt der auf Vigée Le Brun abgebildeten Kostüme.²⁴

¹⁶ Vgl. Kap. I, Abb. 15, Kap. III, Abb. 1, 2, Kap. IV, Abb. 21, Kap. V, Abb. 20, 21.

¹⁷ Vgl. Kap. IV, Abb. 1: Das Porträt der Comtesse de Bernon de Montélegier wurde 1995 in Köln für 300.000 DM angeboten. Vgl. Kap. IV, Abb. 26: Das kleinformatige Porträt der Comtesse Skavronska wurde 1996 in London für 30-40.000 Pfund angeboten. Ein Porträt der Countess Apraxina, 1796, Leinwand, 112 x 94 cm wurde 1992 in London für 330.000 Pfund angeboten.

¹⁸ Z.B.: Porträt des Schauspielers M.E. Grétry, wurde 1841 an das Museum von Versailles verkauft, vgl.: Claire Constans, Musée National Du Château De Versailles. Les Peintures, Paris: 1995, Vol. II, S. 339. Eine spanische (?) Kopie in Pastell des Porträts Marie Antoinettes mit ihren Kindern (Kap. III, Abb. 28), Papier, 76 x 65 cm, wurde im März 1994 im Wiener Dorotheum unter dem obskuren Titel „Königin Maria Luisa von Spanien mit zwei Infantinnen und dem Infanten Ferdinand“ angeboten.

¹⁹ Z.B. Auftragskopien für das Museum von Versailles von 1841 nach Vigée Le Bruns Porträts der Königin von Neapel und ihrer Kinder, die sich heute in Chantilly im Musée Condé befinden. Vgl. Constans 1995, Vol. I, S. 20, 192, 229.

²⁰ Franz Xaver Winterhalters Porträt der Kaiserin Eugénie à la Marie Antoinette, 1854, orientiert sich an Vigée Le Bruns Porträt der Königin „en robe à paniers“ (Kap. I, Abb. 49). Franz Xaver Winterhalters Porträt der Kaiserin Eugénie mit ihrem Sohn, 1857 basiert auf Vigée Le Bruns Porträt der Königin Marie Antoinette mit ihren Kindern (Kap. III, Abb. 28).

²¹ Franz von Lenbachs Porträt Frau Roubaud und Maria Lenbach, 1902, Karton, Darmstadt Landesmuseum orientiert sich an Vigée Le Bruns Porträt der Mme Rousseau mit ihrer kleinen Tochter (Kap. I, Abb. 43).

²² 1814 wurden die ersten Gobelins nach diesem Porträt gewebt. Kaiserin Eugénie besaß eine Tapisserie in ihren Räumen in Saint-Cloud. 1898 wurde erneut ein Exemplar für die russische Zarin produziert. Die österreichische Kaiserin Zita besaß ein ähnliches Exemplar. Vgl.: Marguerite Jallut, Marie-Antoinette. Archiduchesse, Dauphine Et Reine, Katalog zur Ausstellung in Versailles 1955, Paris: 1955, S. 47.

²³ Der englische Courtier Charles Frederick Worth entwarf 1888 ein Kostüm für die Comtesse Edmond nach Vigée Le Bruns Porträt der Mme Molé Raymond (Vgl. Kap. III, Abb. 20), das er im Louvre gesehen haben konnte. Vgl.: Marie Simon, Mode et Peinture. Le Second Empire et l'impressionisme, Paris: 1995, S. 100.

²⁴ Vgl.: Franz Xaver Winterhalter And The Courts of Europe 1830-70, Katalog zur Ausstellung in London 1987, London: 1987, S. 70, Kat. Nr. 52, 58.

In der Zeit des Neorokokos unter dem 2. Kaiserreich in Frankreich erlebten Vigée Le Bruns Arbeiten ihre erste große Renaissance,²⁵ die in der kunsthistorischen Literatur jedoch nur wenig Echo fand.

Die scheinbare Monopolstellung Joseph Baillios in der Vigée Le Brun-Forschung hat bisher eine intensivere Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Künstlerin verhindert.²⁶ Trotz ihres umfangreichen und sehr qualitätvollen Werks haben sich bis heute nur wenige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit Vigée Le Bruns Oeuvre auseinandergesetzt - im Unterschied zu anderen Künstlerinnen wie Angelika Kauffmann, die Vigée Le Brun in einigen Punkten recht nahe stand, und die in den letzten Jahren mit einer größeren Anzahl von Ausstellungen und Monographien gewürdigt wurde.

1996 publizierte die amerikanische Kunsthistorikerin Mary D. Sheriff eine kenntnisreiche engagierte und an feministischen Fragestellungen orientierte Analyse zu Vigée Le Bruns Werk und Biographie.²⁷ Sheriff legte jedoch ihren Schwerpunkt auf die Konstruktion von Identität und Selbst der Künstlerin. Sie wählte einen psychoanalytischen Ansatz, um sich der Persönlichkeit der Malerin anzunähern. Die Souvenirs und vor allem ihre Gemälde dienten der Autorin als Illustration und Beleg für ihre Argumentation, die vor allem um Biographie und Psyche der Künstlerin kreist. Auch bei Sheriff stehen wie bei den anderen Autoren - Baillio eingeschlossen - die Lebensgeschichte und die Souvenirs im Vordergrund. Die Bilder dienen hauptsächlich als Illustrationen für die aus dem Text gewonnenen Erkenntnisse.

Tatsächlich aber sind viele ihrer Bilder in den großen Museen und Sammlungen leicht zugänglich. Und doch fehlen systematische und detaillierte Analysen und Interpretationen einzelner Werke fast vollständig. Schmerzhaft macht sich auch das Fehlen eines guten und vollständigen Werkverzeichnisses bemerkbar. Ebenso fehlt die Einordnung in den kunsthistorischen und sozialen Kontext der Epoche und der Vergleich mit anderen männlichen und weiblichen Künstlern dieser Zeit.

Diese Lücke möchte ich mit meiner Arbeit schließen.

Nicht die Biographie sondern die Bilder Vigée Le Bruns stehen im Zentrum des Interesses meiner Abhandlung. Es geht mir um eine ausführliche und systematische Untersuchung und Interpretation ihrer Gemälde, vor allem ihrer Porträts, aber auch

²⁵ Francis Haskell erwähnt ein Gemälde aus der Zeit des 2. Kaiserreichs, das Marie Antoinette als Mäzenin Vigée Le Bruns zeigen soll. Das Bild war eine Referenz an die Kaiserin Eugénie. Vgl.: Francis Haskell, *The Old Masters In 19th-Century French Painting*, in: *The Art Quarterly*, 34, 1971, S. 68.

²⁶ So hat Hugo T. Douves Dekker seinen Werkkatalog von 1986 und eine Abhandlung „Elisabeth Vigée-Lebrun 1755-1842. Etude critique“ von 1984 in Erwartung der Forschungsergebnisse Baillios nicht publiziert. Nach seinem Tod gelangte das gesamte Material zusammen mit einem umfangreichen Abbildungsband in das RKD in Den Haag und ist dort zugänglich. Für den Hinweis danke ich Stefan Bartilla.

²⁷ Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée Le Brun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, London: 1996.

ihrer Historienbilder und Landschaften auf der Grundlage ihres Umgangs mit der Kategorie Kolorit.

Ich werde mich mit den Malmaterialien und dem Arbeitsablauf in Vigée Le Bruns Atelier beschäftigen. Das Porträt als physisches Objekt und als materieller Besitz von einem gewissen finanziellem Wert wird untersucht. Ausführliche Werkanalysen, Untersuchungen zu Ikonographie, Stil, Kontext und Rezeptionsgeschichte sollen im Mittelpunkt meines Interesses stehen. Denn während etwa für Altargemälde die Erforschung von historischem und sozialem Kontext und die Aufstellung bereits seit langem als selbstverständlich gilt, werden Porträts in der kunsthistorischen Forschung häufig immer noch außerhalb ihrer historischen und sozialen Rahmenbedingungen betrachtet.

Dementsprechend eng und eingeschränkt können die Auseinandersetzungen mit den Darstellungen ausfallen. So dienen gemalte Porträts häufig als Illustrationen für Biographien oder sozialgeschichtlich orientierte Abhandlungen. Unterschlagen wird dabei, daß auch Porträts als materielle Objekte mit Kunstcharakter und mit einer ästhetischen Bestimmung kontextbezogen produziert wurden. Jede Veränderung des Standortes oder auch nur des Rahmens kann die Bedeutung eines Porträts verschieben oder sogar verschütten.

In meiner Arbeit möchte ich daher den ästhetischen Bedingungen der Entstehung, Funktionen und dem großen Erfolg von Vigée Le Bruns Arbeiten nachspüren. Es geht um die Voraussetzungen und Gründe für die Entstehung der Malerei Vigée Le Bruns und um die Frage nach dem, was abgebildet ist. Die Gemälde sollen nach ihren Aufgaben und Verwendungszwecken untersucht und in die internationale Kunst ihrer Epoche eingebunden werden. So soll die Künstlerin aus ihrer langjährigen Isolation im Ghetto der „Frauenkunst“ herausgeholt und mit anderen männlichen und weiblichen Künstlern verglichen werden. Es ist mir wichtig, dem unreflektiertem Klischee der künstlerisch tätigen Frau als das Opfer patriarchalisch geprägter Strukturen des Kunstbetriebes eine differenziertere Lesart gegenüberzustellen. Denn Vigée Le Bruns Biographie zeigt, daß die Künstlerin mit Sicherheit kein Opfer eben dieser Bedingungen gewesen ist. Sie hatte Strategien entwickelt, um sich im Pariser- und später auch im internationalen Kunstbetrieb erfolgreich zu behaupten.

Dazu gehört auch Vigée Le Bruns Beziehung und Ehe mit dem Kunsthändler und Kunstexperten Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. So problematisch und schwierig ihre Ehe und die persönlichen Beziehungen auch gewesen sein mögen, so hat doch nicht ausschließlich Le Brun von dieser Partnerschaft profitiert. Auch wenn Vigée Le Brun diese Lesart in den Souvenirs forciert hat und besonders die älteren Biographien viel Wert darauf legen, daß Le Brun das Talent seiner Frau ausgebeutet

hat²⁸, Vigée Le Brun also ausschließlich ein Opfer dieser Beziehung gewesen ist.²⁹ Tatsächlich wußte auch sie die Ehe mit dem Kunsthändler für ihre Zwecke gewinnbringend einzusetzen. Diese Aspekte ihrer Beziehung werden in meiner Arbeit aufgrund der hinterlassenen Schriften Le Bruns erstmals näher untersucht. Mir geht es darum zu zeigen, daß Vigée Le Brun eben kein „Kuriosum“ und „Wundertier“ gewesen ist, auch wenn sie sich selbst gerne in diese Richtung hin stilisiert hat. Denn sie war bei weitem nicht die einzige international erfolgreiche Porträtmalerin ihrer Zeit. Tatsächlich hatte sie ihren Platz im Kunstschaffen dieser Epoche und kämpfte mit den gleichen Problemen wie ihre anderen Kollegen und Kolleginnen im Porträtfach. Ihre Selbstbildnisse illustrieren jedoch ihre Schwierigkeiten, sich als künstlerisch tätige Frau zu legitimieren. Die Porträts dokumentieren ihre fast zwanghaft anmutenden Versuche, sich in die Reihe der großen Künstlerpersönlichkeiten einzuordnen und persönliche Ahnenreihen zu konstruieren, um sich selbst einen Platz in der Geschichte der Kunst zuzuweisen. Denn es sollte keinesfalls vergessen werden, daß sich bei der Betrachtung des Kunstschaffens einer Frau zwangsläufig Probleme aufgrund der vorgestellten Geschlechterdifferenz ergeben. Im 18. Jahrhundert wie heute, wurden und werden Künstlerinnen als etwas anderes betrachtet als ihre männlichen Kollegen. Diese Problematik in der aktuellen Rezeption und der Rezeptionsgeschichte von Vigée Le Bruns Werk wird analysiert.

Neben vielen nur wenig oder gar nicht untersuchten Werken konnte ich drei bisher noch unbekannte Bilder ausfindig machen (**Kap. I, Abb. 37, Kap. IV, Abb. 11, Kap. V, Abb. 1**), die im Folgenden ausführlich vorgestellt werden.

Den Text habe ich 1997 als Dissertation an der philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i.Br. eingereicht. Betreut wurde die Arbeit von Professor Dr. Andreas Prater, dem ich an dieser Stelle für die Gespräche und den gewährten gedanklichen und konzeptionellen Freiraum danken möchte. Finanziert wurde die Dissertation durch ein großzügiges Stipendium der Gerda-Henkel-Stiftung. Für Unterkunft, Rat und Hilfe in England, Schottland, Frankreich und der Schweiz danke ich Eric Steedman, Markus Schlicht, Katrin Brockhaus und Dietmar Stock. Hilfe erfuhr ich auch von Dr. Gudrun Körner und vor allem von Dr. Roland Locher, der mir geduldig auf der Jagd nach neuen Bildern von Vigée Le Brun zur Seite stand und der mir half, die Fassung auf Papier termingerecht fertig zu stellen.

²⁸ Z.B. Jean Chalon im Vorwort zu Elisabeth Vigée Le Brun. *Mémoires d'une portraitiste*, S. 10.

²⁹ Interessanterweise beschreibt Tripiet Le Francs frühe biographische Notiz von 1828 noch nichts von einem ehelichen Konflikt. Der Autor beschreibt Le Brun als freundlich und zuvorkommend. Die am 11. 1. 1776 geschlossene Ehe wurde am 3.6. 1794 aus politischen Gründen geschieden, weil der in Paris verbliebene Le Brun unter den Terreur um sein Leben und seinen Besitz fürchten mußte. Vigée Le Brun hat diese Scheidung (als Katholikin) offensichtlich nicht akzeptiert, und lebte nach ihrer Rückkehr aus dem Exil noch eine Zeit lang in dem gemeinsamen Haus in der Rue de Cléry in Paris.

Für die Veröffentlichung auf CD-ROM habe ich den Text leicht gekürzt und geglättet. Neuere Literatur konnte ich aus Zeitgründen nicht mehr mit einarbeiten. Die Zahl der Abbildungen habe ich ein wenig reduziert. Jedoch habe ich die Abbildungen um zwei Rekonstruktionsvorschläge für Sir William Hamiltons Bildergalerie in Neapel ergänzt (**vgl. Kap. IV, Abb. 49, 50**), die in den vergangenen Monaten mit Hilfe des Programms 3D Studio Max entstanden.³⁰ Die Rekonstruktion entstand ebenso wie die gesamte CD-ROM als ein Projekt einer Multimedia-Fortbildung an der PNT Consult & Training GmbH in Darmstadt. Peter Schmidt danke ich für die wertvolle Hilfe in allen Fragen der Programmierung und des Designs.

³⁰ Für Details vgl. meine Website: <http://home.nexgo.de/stephaniehauschild>

I. Elisabeth Vigée Le Bruns Selbstbildnis von 1790

I.1 Die Malerin

Das Porträt (**Abb. 1**) zeigt die Malerin bei ihrer Arbeit an der Staffelei. Sie scheint ihre Tätigkeit für einen Moment unterbrochen zu haben und schaut auf den Betrachter. Ihre Lippen sind ein wenig geöffnet und deuten vielleicht ein Lächeln an. Mit der linken Hand hält sie die Palette und ein ganzes Bündel von Pinseln. Mit dem Pinsel in der rechten setzt sie zum Malen an. Das ganze Bild ist sorgfältig und detailliert gemalt. Die Künstlerin Elisabeth Vigée Le Brun hat die Texturen der unterschiedlichen Stoffe genau beobachtet und differenziert ausgestaltet: Die verschiedenen Gewandpartien, die Spitzen an Kragen und Ärmeln, der Turban, das seidig glänzende, schwer wirkende Kleid und die duftige, locker gebundene Schärpe sind in der Beschaffenheit der Oberfläche detailliert wiedergegeben.

Die Bildoberfläche erscheint vollkommen glatt, fast wie poliert. Es sind keinerlei Pinselspuren zu erkennen. Die Farbigkeit ist reduziert auf ein Graugrün für den Hintergrund, Schwarz für das Kleid und Weiß für die Spitzen und den Turban. Dadurch ergibt die Komposition ein sorgfältig aufeinander abgestimmtes Helldunkel. Die kleinen Farbtupfer auf den Pinseln, die leuchtend rote, mit Goldfäden abgesetzte Schärpe und die frische Inkarnatfarbe an Gesicht und Händen der Dargestellten bilden die einzigen größeren bunten Farbflächen. Das Bild erscheint farbig und lebensnah ohne „bunt“ zu wirken. Das hübsche Gesicht der Malerin, die kostbar schimmernden Farben und die „polierte“ Oberfläche lassen das Gemälde wie eine Lackarbeit selten und wertvoll erscheinen. Vigée Le Brun versuchte das Bild und damit auch ihr Abbild möglichst anziehend und gefällig erscheinen zu lassen.

Dieses Selbstbildnis war die erste Arbeit, die Vigée Le Brun nach ihrer Flucht aus Frankreich in Rom anfertigte. Sie malte es für die Sammlung der Selbstbildnisse der Galleria degli Uffizi: *„...on me fit l'honneur de me demander le mien pour la ville de Florence, et je promis de l'envoyer quand je servais arrivée à Rome.*¹ Aus den Briefen, die die Künstlerin an den Direktor der Sammlung und an den Großherzog von Toscana schrieb, schloß Mary D. Sheriff², daß die Künstlerin das Porträt ohne einen Auftrag malte und erst nachträglich um die Aufnahme in die Selbstbildnissammlung bat.³ Tatsächlich erklärt sich die ursprüngliche Auftragslage

¹ Souv.I, S.160.

² Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, London: 1996, S. 229-30.

³ E. Müntz, *Lettres de Mme Vigée-Le Brun relatives à son portrait de la galerie des offices (1791)*, in: *Nouvelles archives de l'art*, 1874-75, S. 450, S. 449: Briefe vom 30. 8. 1791, Vigée Le Brun an Ferdinand III, Großherzog von Toscana und an Pelli.

nicht eindeutig aus den Briefen. Im Briefwechsel zwischen Ménageot und dem Comte d'Angiviller wurde das Bildnis mehrfach als *„portrait que Mme Le Brun a fait d'elle - même pour la galerie du grand-duc à Florence“*⁴ bezeichnet. Das Porträt war von Anfang an für die Aufstellung in der Sammlung bestimmt, und die Aufnahme in die Galerie wurde an keiner Stelle angezweifelt.

Vigée Le Brun erreichte Rom Mitte November des Jahres 1789. Die Stadt war zu dieser Zeit bereits von französischen Emigranten überfüllt. Deshalb überließ ihr der Direktor der französischen Académie in Rom, Francois Guillaume Ménageot - ein guter Freund aus der Zeit in Paris - Vigée Le Brun als „Académicienne“ vorübergehend eine Wohnung in den Räumen der Académie in der Via Lata.⁵ Ménageot berichtete in einem Brief an den Comte d'Angiviller: *„Comme il est presque impossible de trouver dans ce moment icy des logements à Rome, je leur (Vigée Le Brun, Tochter, Zofe) en ai donné un dans le palais qui faisoit partie de l'appartement du Directeur et que j'occupois pendant l'hiver (...) elle y sera assez bien et pourra s'occuper tranquillement de son art...“*⁶ Später machte sie sich auf die Suche nach einer geeigneten eigenen Wohnung.⁷

Gleich nach ihrer Ankunft in Rom begann Vigée Le Brun im Dezember 1789 mit dem Selbstbildnis.⁸ *„Aussitôt après mon arrivée à Rome, je fis mon portrait pour la galerie de Florence“*⁹. Anfang März des folgenden Jahres vollendete sie das Selbstbildnis: *„Madame Le Brun vient de finir son portrait pour la galerie du grand-duc à Florence; c'est une des plus belles choses qu'elle ait faites; j'ai trouvé qu'elle avait encore beaucoup acquis depuis mon départ de Paris. Ce tableau étonne toutes les personnes qui l'on vue jusqu'à présent“*¹⁰, schrieb Ménageot begeistert, nachdem er das fertige Bild gesehen hatte. Vigée Le Brun stellte das Bildnis zunächst in ihrem römischen Atelier aus. Ihr Atelier und die darin befindlichen fertiggestellten Bilder machte sie interessierten Besuchern in regelmäßigen Abständen - in ihren „Matinées“ - zugänglich. Erst 1791 schickte sie es nach Florenz. Giuseppe Pelli, der

⁴ M. de Montaiglon, J. Guiffrey, Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, Paris: 1906, Vol. XV, S. 412, Brief d'Angiviller an Ménageot vom 4. 4. 1790.

⁵ Henry Lapauze, Histoire de l'Académie de France à Rome, Vol.I, Paris: 1924, S. 434, Anm. 1, Vigée Le Brun, ihre Tochter und eine Zofe werden in den Registern von 1790 erwähnt, auf ihrer Rückreise 1792 nahm die Künstlerin die Räumlichkeiten ein weiteres mal in Anspruch.

⁶ Montaiglon, Guiffrey 1906, Brief aus Rom vom 25. 11. 1789, Dok. 9023, S. 367.

⁷ Müntz 1874, Brief von Vigée Le Brun an Pelli, 26 .8. 1791: Sie wohnte in der „rue de la Crois, chez Madame Chmit, à Rome“.

⁸ Montaiglon, Guiffrey 1906, Dok. 9032, 9037, Ménageot in einem Brief an Comte d'Angiviller.

⁹ Souv.I, S. 171.

¹⁰ Montaiglon, Guiffrey 1906, Brief von Ménageot an d'Angiviller vom 3. 3. 1791, Dok. 9064, S. 401.

Direktor der Uffizien,¹¹ bedankte sich bei Vigée Le Brun für das erhaltene Porträt: „...*qu'on peut l'appeler à juste titre un chef d'oeuvre de l'art.*“¹²

Vigée Le Brun hatte mit der Ausstellung des Selbstbildnisses in Rom großen Erfolg. Das Werk wurde von allen Seiten gerühmt und sehr bewundert. Vigée le Brun schrieb darüber in einem Brief an ihren Freund und Kollegen Hubert Robert in Paris: „(...) *mon tableau pour Florence a les plus grand succès (...) tous les artistes sont venus, revenus. Les princesses de toutes les nations, les hommes de même, enfin c'est au point que depuis dix jours, mes matinées se comptent par 60, 80 personnes de tout rang et de tout état...*“.¹³ Sie nutzte den Erfolg, den ihr Porträt in der internationalen Gesellschaft Roms fand, als Eigenwerbung. Praktisch mittellos war sie in Rom angekommen. Ihren eigenen Angaben zufolge hatte sie die Reise mit nur 80 Francs in der Tasche angetreten, so daß Ménageot ihr vorübergehend finanziell aushelfen mußte.¹⁴ Sie stand unter dem Zwang Geld zu verdienen, um sich selbst und ihrer Tochter ein angemessenes Leben zu ermöglichen. Das einzige Kapital waren ihr Talent und ihr über die französischen Grenzen hinaus reichende Ruf als hervorragende Porträtmalerin. Es muß Vigée Le Brun sehr wichtig gewesen sein dieses Selbstporträt zu malen, da sie gleich nach ihrer Ankunft - vielleicht sogar ohne einen konkreten Auftrag - mit der Arbeit begann und daß, obwohl für die Selbstbildnisse lebender Maler keine Bezahlung erfolgte, da sie als Geschenke an die Galerie betrachtet wurden.¹⁵ Das heißt, bei der Anfertigung dieses Porträts handelte es sich um eine echte Prestigeangelegenheit. Geld war mit dieser Arbeit nicht zu verdienen, wohl aber gab ihr die Ausstellung einer hervorragenden Arbeit für eine berühmte Sammlung vor einem möglichst großen Publikum die Möglichkeit um einen neuen dringend benötigten Kundenkreis zu werben. Daraus erklärt sich das kostbare Erscheinungsbild und die sorgfältige Ausarbeitung der Malerei, die nicht unbedingt als selbstverständlich für das Äußere Vigée Le Brunscher Arbeiten angenommen werden kann. Üblicher bei vielen von Vigée Le Bruns Auftragsporträts war eine ökonomische Arbeitsweise: Gesicht und Hände malte sie sorgfältig in vielen übereinander liegenden Schichten, die Farben für Kostüm - und Hintergrundpartien wurden dagegen häufig eher flüchtig, weniger dick und in großzügiger Pinselarbeit aufgetragen. An den Porträts der Comtesse Golovin (**Abb. 2**) und der Baronne du Crussol (**Abb. 3**) ist diese Technik zu beobachten. Der Anspruch, das Selbstbildnis

¹¹ Vgl.: Müntz 1874, S. 449, Brief von Vigée Le Brun an Pelli vom 26. 8. 1791.

¹² Müntz 1874, S. 450, Brief vom 19. 9. 1791.

¹³ De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Katalog zur Ausstellung in Paris im Grand Palais vom 16. 11. 1974 - 3. 2. 1975, Paris: 1974, S. 660.

¹⁴ Souv.I, S. 163.

¹⁵ Wolfram Prinz, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang, Berlin: 1971, S. 54.

speziell für die berühmte Sammlung herzustellen, erklärt das kostbare Erscheinungsbild.

Der genaue Ort an den das Porträt in der Galerie 1791 gehängt wurde, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Im 18. Jahrhundert wechselte die Selbstbildnissammlung der Uffizien durch die zahlreichen Ankäufe kontinuierlich ihr Erscheinungsbild. Die Räumlichkeiten wurden erweitert und alte minderwertige Bildnisse wurden entfernt. Eine gliedernde Ordnung besaß die Sammlung 1791 noch nicht.¹⁶ Vigée Le Brun wird ihr Porträt nicht für einen ganz speziellen Ort, sondern für den Räume der Galerie im Allgemeinen gemalt, die Erscheinung des Bildnisses den Anforderungen der Architektur angepaßt und die bereits vorhandenen Bildnisse bei ihrer Komposition berücksichtigt haben. Vermutlich hat sie auch die besonderen Beleuchtungsverhältnisse der Sammlung berücksichtigt. Das Licht auf ihrem Porträt fällt von rechts vorne ein und beleuchtet fast das ganze Gesicht der Abgebildeten. Traditionellerweise - und damit auch auf den meisten Porträts von Vigée Le Brun - fällt das Licht auf Bildnissen jedoch von der linken Seite ein. Eine Abweichung von dieser Gewohnheit hat immer besondere Gründe.

In dem Brief an Robert schrieb Vigée Le Brun weiter: "...on m'appelle *Madame Van Dyck, Madame Rubens*".¹⁷ Der Vergleich der Künstlerin mit Rubens und Van Dyck scheint zunächst nur eine höfliche Floskel zu sein. Ein Allgemeinplatz, der der Künstlerin schmeicheln sollte. Angelika Kauffmann und mit ihr viele andere Porträtmaler wurden mit dem gleichen Kompliment bedacht.¹⁸ Van Dyck galt im 18. Jahrhundert als ein universelles Modell für die Porträtmalerei. Sein Name stand für besonders naturgetreue Ähnlichkeit in der Wiedergabe des Modells in der Darstellung von Gesicht und Händen und für die kreative Verwendung der zeitgenössischen Kostüme.¹⁹ „*Van Dyck joignait dans ses portraits la perfection de l'art aux charmes de la vérité. La ressemblance, & l'imitation des étoffes y sont*

¹⁶ Prinz 1971, S. 49-50.

¹⁷ De David à Delacroix 1974, S. 660.

¹⁸ Oscar Sandner, Hommage an Angelika Kauffmann, Katalog zur Ausstellung in der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung Vaduz, Juni-September 1992, Mailand: 1992, S. 5.

¹⁹ Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München: 1993, S. 386-7. Vgl. dazu auch: Rev. M. Pilkington, A Dictionary of Painters From The Revival Of The Arts To The Present Period. A New Edition, with considerable Additions, An Appendix, And An Index By Henry Fusely, London: 1810, S. 555. Roger de Piles, Abregé De La Vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, Paris: 1715, S. 405-6. J.B. Descamps, La Vie Des Peintres Flamands, Allemand Et Hollandois Vol. II, Paris: 1754, S. 8-28. A. Coupin (Hg.), Oeuvres Posthumes de Girodet-Trioson; Peintre D'Histoire; Suivies de sa Correspondance; Précédées D'Une Notice Historique Et Mises En Ordre, Vol. I, Paris: 1829, S. 391.

surprenante (...) délicatesse de ses teintes & la forte de ses couleurs“²⁰. So faßte Vigée Le Brun die am meisten geschätzten Eigenschaften Van Dycks am Ende des 18. Jahrhunderts zusammen. Ein Porträt in der Manier Van Dycks zu malen wurde unter Künstlern und Kennern dieser Zeit als Zeichen für die besonderen Fähigkeiten des Malers in diesem Genre gedeutet.²¹

Tatsächlich wurden auch Vigée Le Brun Bildnisse bereits vor der Entstehung ihres Selbstbildnisses für Florenz mit Van Dycks Malerei verglichen. Joshua Reynolds sah Mitte der achtziger Jahre im Haus des französischen Botschafters in London Vigée Le Bruns Porträts der Königin Marie Antoinette²² und der Duchesse de Polignac. Reynolds Biograph James Northcote berichtete: „*I said "Pray what do you think of them Sir Joshua"? 'That they are very fine', he answered. 'How fine'? I said. 'As fine as those of any painter', was his answer. 'As fine as those of any painter you say? Do you mean living or dead'? When he answered me rather briskly, 'Either living or dead'. I then, in great surprise exclaimed, 'Good G-! what, as fine as Vandyke'? He answered tartly, 'Yes and finer'*“²³. Neben der schmeichlerischen Absicht und Höflichkeit der Besucher von Vigée Le Bruns römischen Atelier sind die Vergleiche mit Van Dyck nicht nur als bloße Komplimente an die Leistung der Künstlerin zu verstehen. Die Vergleiche zielen auch auf die Darstellung der Bildelemente. Direktor Pelli schrieb über das Selbstbildnis: "*Questo Ritratto rappresenta la Brun (...) in abito nero dipinto alla Van Dyck*".²⁴ Vigée Le Brun bewunderte die Porträts Van Dycks. Auf ihrem Weg nach Rom sah sie in Turin im königlichen Museum verschiedene Arbeiten des großen Flamen: „*...non-seulement les têtes et les mains, mais les draperies, les moindres accessoires, tout est fini et tout est parfait, tant pour le coloris que pour l'exécution*“.²⁵ In den Souvenirs betonte sie, daß sie sich besonders was die Inkarnatfarbe auf ihren Porträts betreffe an Van Dycks Vorbild orientiert hätte.²⁶ Sie schätzte Van Dycks Kolorit und verglich mit ihrem anderen großen Vorbild, dem von ihr viel bewunderten und verehrten Raffael.²⁷ Doch geht die

²⁰ J.B.P Le Brun, Catalogue Raisonné Des Tableaux, Dessins, estampes (...) qui composoient le Cabinet de feu M. Poullain, Receveur Général des Domaines du Roi, Paris 1780, S. 121 und erneut in: J.B.P. Le Brun, Galerie des Peintres flamands, hollandois et allemands, Paris: 1792, Vol. I, S. 16.

²¹ Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons, Katalog zur Ausstellung in Kenwood, English Heritage, London: 1993, S. 212.

²² Nach Baillio, Kat. S. 63, eine Version des Porträts „au livre“.

²³ James Northcote, The Life of Sir Joshua Reynolds. Late President Of The Royal Academy. Comprising Original Anecdotes Of Many Distinguished Persons, His Contemporaries And A Brief Analysis Of His Discourses, London: 1819, Vol. II, S. 100.

²⁴ Müntz 1874, S. 451-2.

²⁵ Souv.I, S. 150-1.

²⁶ Souv.I, S. 36, II, S. 325.

²⁷ Souv.I, S. 35, S. 166.

Verwandtschaft zwischen ihrem Selbstbildnis und Van Dyck über die Entlehnungen in der Maltechnik und die Bemerkungen in den Souvenirs hinaus. So entspricht das von Pelli erwähnte Kleid in seinem einfachen Schnitt, dem gerüschten Kragen und der breiten um die Taille geschlungenen Schärpe, dem Typ der sogenannten "chemise à la reine" (**Abb. 4**), einem Kleidertyp, der Anfang der achtziger Jahre in Paris in Mode kam und schnell auch über die französischen Grenzen hinaus beliebt wurde. Leichte weiße Baumwollstoffe wurden als Material für diese Kleider bevorzugt, wie überhaupt in den letzten Jahren des ancien régime weiße und andere helle Farben für Kleidung von Frauen sehr beliebt waren.²⁸ Weiße oder hellfarbige Kleider dieser Art sind auf vielen Porträts der Epoche zu finden. Vigée Le Brun trägt solche Kleider nach dem Schnitt der „chemise“ auf ihren Selbstporträt in Fort Worth (**Abb. 5**). Auf dem Florentiner Selbstporträt bildete sie dagegen ein schwarzes Kleid ab, das aus einem schimmernden und schwer wirkendem Material zu bestehen scheint. Das ist in doppelter Hinsicht eine ganz ungewöhnliche Darstellung.

Dieses Kostüm entsprach nicht Vigée Le Bruns Kleidungsstil. Nach ihren Souvenirs bevorzugte sie für die Arbeit im Atelier weiße einfache Kleider aus Baumwolle oder Leinen.²⁹ Ohnehin ist ein Seidenkleid für den Maleralltag an der Staffelei zwischen den noch feuchten Farben und Malmitteln viel zu aufwendig und zu kostbar. Eher stellt die Aufmachung eine Reminiszenz an das Publikum, an die Öffentlichkeit dar, wie auch die prunkvolle Robe, die Vigée Le Bruns Pariser Kollegin, die Porträtmalerin Adélaïde Labille-Guiard³⁰ auf ihrem Selbstbildnis an der Staffelei von 1789 trägt (**Abb. 6**).

Schwarz war 1790 für die europäische Frauenmode keine außergewöhnliche Farbe mehr.³¹ Thomas Lawrences Porträt der Viscountess Cremorne von 1788 etwa, zeigt die Dargestellte in einer Robe, die der auf Vigée Le Bruns Selbstbildnis vergleichbar ist. Lawrence bildet ein einfach geschnittenes schwarzes aus glänzendem Material bestehendes Kleid ab. Weiße Spitzen an den Ärmeln und der Rüschenkragen finden sich auch auf Vigée Le Bruns Bildnis, ebenso eine verwandte Kopfbedeckung. Das Kleid der Viscountess wurde im „Quäker-Stil“ gestaltet.³² Es verdeutlicht die religiöse Überzeugung der Abgebildeten. Die Farbe Schwarz verwendete Lawrence demnach, um die Hinwendung an die Religion seines Modells hervorzuheben. Tatsächlich war

²⁸ Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth Century Europe. 1715-1789*, New York: 1984, S. 155.

²⁹ *Souv.I*, S. 48.

³⁰ *Zu Leben und Werk der Künstlerin: Anne Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard. 1749-1803. Biographie Et Catalogue Raisonné de Son Oeuvre*, Paris: 1973.

³¹ Dazu: *Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986*, herausgegeben vom Münchener Stadtmuseum, München: 1986, S. 498.

³² Thomas Lawrence, *Viscountess Cremorne*, Leinwand, 241,3 X 144,8 cm, London, Tate Gallery. Vgl. Kenneth Garlick, *Sir Thomas Lawrence. A complete Catalogue of the Oil Paintings*, Oxford: 1989, S. 174.

Schwarz die bevorzugte Farbe des geistlichen Standes in dieser Zeit. Die Bedeutung einer Farbe liegt zu einem großen Teil in ihrer Geschichte begründet, in deren Verlauf sich die Bedeutungen der Farbe immer wieder verschieben und wandeln können.³³ Das heißt, je nach den vom Künstler angestrebten Betrachterassoziationen lassen sich durch die Inszenierung ganz verschiedene Bedeutungen für das gleiche Thema konstruieren. Mit der Witwentracht, Darstellung von besonderer Religiosität oder Trauer, Bedeutungen auf die Lawrence anspielt³⁴, hat Vigée Le Bruns Kleid trotz aller verwandten Züge nicht viel zu tun. Schwarz galt damals wie heute als eine vornehme und festliche Farbe und war die Farbe des Adels. So wurde die Farbe Schwarz zur Kennzeichnung sozialer Rangunterschiede verwendet.³⁵ Der hohe Rang der Viscountess ist jedoch vor allem am Porträtformat, dem Hermelinmantel und der Krone im Bildhintergrund abzulesen. Auf Vigée Le Bruns Darstellung des Kleides scheint hingegen nichts auf den genaueren sozialen Rang der Abgebildeten hinzuweisen. Sie präsentiert sich der Öffentlichkeit in einem vornehmen, ernst und feierlich wirkenden Kostüm aus Seidenstoff, das einen ansprechenden Kontrast zur Gesichtsfarbe der Abgebildeten bietet.

In Verbindung mit dem weißen Rüschenkragen und den Spitzen an den Ärmeln erhalten die schwarzen Kleider auf Lawrences und Vigée Le Bruns Porträts jedoch noch eine andere Bedeutung. Lawrences großformatiges Porträt erinnert bereits in seiner formalen Gestaltung einer stehenden würdevollen Frau in Schwarz vor Säule, Draperien und Blick in die Landschaft an die englischen Porträts Van Dycks.

Van Dycks Porträts waren in den öffentlichen und privaten Pariser Sammlungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts gut vertreten. J.B. Descamps nannte in seinem „La Vie Des Peintres Flamands“ von 1753, 15 Van Dyck-Porträts in der Sammlung des Königs und weitere in privaten Sammlungen.³⁶ Vigée Le Brun kopierte während ihrer Ausbildung Gemälde von Rembrandt, Rubens und Van Dyck.³⁷ Auch in J.B.P Le Bruns Galerie waren Bilder von Van Dyck Meisters vorhanden³⁸, die Vigée Le Brun für ihre Studien ebenfalls zur Verfügung standen.

³³ John Harvey, *Men in Black*, London: 1995, S. 13.

³⁴ Dazu auch: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, London: 1993, S. 365-390. Hervey 1995.

³⁵ Vgl.: *Anziehungskräfte* 1986, S. 498. Hervey, 1995, S. 126.

³⁶ Descamps 1753, S. 21.

³⁷ *Souv.I*, S. 35.

³⁸ J.B.P. le Brun, *Catalogue De Tableaux des Ecoles D'italie, de Flandres, De Hollande Et de France; Gouaches, Miniatures, & autres objets, provenans de Cabinet de M. De P.xxx*, 1785, Nr. 23, „une Tête d'homme portant moustaches“; Ders. *Catalogue D'une Très-Belle Collection De Tbleaux D'Italie, De Flandre, de Hollande Et De France; Formant le Cabinet de M. le Marquis De xxx*, Paris: 1788, Nr. 77, „Le portrait d'un Archevêche de Canterbéry“, Nr. 78, „jeune homme vu de face“.

Bis zum Jahr 1784 befand sich in der Sammlung des Comte de Vaudreuil³⁹ ein Van Dyck-Porträt, das den spanischen Minister Richardot mit seinem Sohn abbildete (**Abb. 7**).⁴⁰ Vigée Le Brun war mit dem Comte befreundet und hatte ihn in Paris mehrfach porträtiert. De Vaudreuil wiederum sammelte ihre Gemälde. Es ist also anzunehmen, daß Vigée Le Brun dieses Porträt gekannt hat. Der schwarze Grundton von Richardots Kostüms, der weiße Kragen und der Spitzenbesatz am Ärmel des Ministers erscheinen ähnlich. Dazu kommt noch der rote Mantel oder die Schärpe, die der Abgebildete um sich geschlungen hat. Die Farbkombination Schwarzes Gewand, weißer Kragen, rote Schärpe ist auf Van Dycks und auf Vigée Le Bruns Porträt die gleiche.

Die stoffliche Wiedergabe von Vigée Le Bruns Kostüm und die spezielle Farbkombination spielt an auf die flämischen Porträts mit Darstellungen der zeitgenössischen Mode des 17. Jahrhunderts, die vornehmen schwarzen Gewänder und weiße Mühlsteinkragen. Die Ausrufe der Besucher von Vigée Le Bruns Atelier und Pellis Brief verweisen neben den allgemeineren Vergleichen zwischen Künstlerin und modellhaften Vorbild auch auf Farben, Gestaltung und Schnitt des dargestellten Kostüms. Konzentriert auf die Farben Schwarz, Weiß und Rot wiederholte Vigée Le Brun auf ihrem Selbstbildnis jedoch auch eine Farbkombinationen, die ebenfalls für holländische Porträts des 17. Jahrhunderts typisch gewesen ist.⁴¹

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun nahm 1778 erstmals eine Unterscheidung zwischen der holländischen und der flämischen Malschule vor⁴², die vor dieser Trennung von Kennern und Sammlern meist gemeinsam als eine Schule mit sehr ähnlichen Merkmalen und Kennzeichen diskutiert wurde. In seinen Schriften faßte Le Brun flämische und holländische Meister unter dem Begriff „Ecole Des Pays Bas“ zusammen.⁴³ Die Künstler Hollands, der Spanischen Niederlande und deutsche Maler subsumierte er unter diesem Begriff. Ein Verkaufskatalog von 1780⁴⁴ führt unter „Ecole Des Pays Bas“ Bilder von Dürer, Van Dyck, Frans Hals, de Lairese und anderen auf.

Le Bruns kunsthändlerischer Schwerpunkt lag im Bereich der holländischen Malerei. In den Kreisen der Pariser Kunstkenner der achtziger Jahre waren Werke holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts sehr populär. Zuweilen wurde diese

³⁹ Joseph Hyacinthe Francois de Paule de Rigaud, Comte de Vaudreuil (1740-1817).

⁴⁰ JoLynn Edwards, Alexandre-Joseph Paillet, Paris: 1996, S. 87, S. 114, S. 336. Das Bild wurde daraufhin für den Louvre angekauft.

⁴¹ Hervey 1995, S. 121, die Holländer übernahmen das Kostüm der spanischen Niederlande.

⁴² Krysztof Pomian, Dealers, Connoisseurs And Enthusiasts In Eighteenth-Century Paris, in: Ders.: Collectors And Curiosities. Paris and Venice 1500-1800, Oxford: 1990, S. 140.

⁴³ Le Brun 1792-1796, Vol. I, S. ix.

⁴⁴ J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux De Trois Ecoles, Paris: 1780, Nr. 26-79.

Schule sogar gegenüber den italienischen bevorzugt, weil die Zuschreibung weniger Schwierigkeiten machte, sie zahlreicher und weniger teuer waren, aber häufig von hervorragender Qualität.⁴⁵ Le Brun war maßgeblich an der wachsenden Popularität der holländischen Kunst unter französischen und ausländischen Sammlern beteiligt. Er förderte mit seinen Geschäften diesen Trend sehr zielstrebig und schrieb darüber sein bedeutendes mehrbändiges Buch.⁴⁶

Die Unterschiede und besonderen Qualitätsmerkmale der einzelnen Schulen und die Zusammenfassung unter dem Oberbegriff der „Ecole Des Pays Bas“ war auch Vigée Le Brun geläufig und sie teilte die Vorliebe ihres Mannes für die „Ecole Des Pays Bas“. 1781 begleitete sie ihren Mann auf eine Reise durch Flandern und Holland. In Amsterdam sah sie die großen Schützenstücke von Bartholomeus Van der Helst, darunter auch das Schützenbankett zur Feier des Friedens von Münster von 1648 (**Abb. 8**): *„Je ne crois pas qu’il existe en peinture rien de plus beau, rien de plus vrai: c’est la nature même. Les bourguemestres sont vêtues de noir; les têtes, les mains, les draperies, tout est d’une beauté inimitable: ces hommes vivent, on se croit avec eux. Je suis persuadée que c’est le tableau de ce genre le plus parfait: je ne pouvais le quitter, et l’impression qu’il m’a faite me le rend encore présent“*.⁴⁷ Die Begeisterung für die Porträtmalerei Van der Helsts teilte Vigée Le Brun mit vielen ihrer Zeitgenossen im In- und Ausland. So zeichnete Honoré Fragonard eine Kopie des Schützenstücks.⁴⁸ Reynolds rechnete das Bild nach seinem Besuch in Amsterdam 1782 unter die besten Porträts der Welt: Korrekte Zeichnung, gutes Kolorit, variationsreiche Handlung, lebendiger und wahrer Ausdruck waren seine Kriterien zur Beurteilung.⁴⁹ Der Schweizer Pastellmaler Jean Etienne Liotard hob das Gemälde in seinem „Traité“ von 1781 hervor: *„Les deux grands tableaux de Wander-Helst, dans la maison-de-ville d’Amsterdam, sont des chefs-d’oeuvre de peinture; le dessin en est vrai & juste, le coloris admirable & très varié; la composition, bien pensé & très-naturelle (...) dans les caracteres des têtes une variété que n’ont jamais employée les peintres en grand. Je crois que ces deux tableaux, qui sont de grandeur naturelle, sont les plus beaux & les meilleurs qui existent“*.⁵⁰ J.B.P Le Brun schließlich bildete es in seinem Werk über die flämischen, holländischen und deutschen Malschulen ab.⁵¹ Wie die Maler bereits vor ihm, lobte

⁴⁵ Pomian 1990, S. 162-8.

⁴⁶ Le Brun 1792-1796.

⁴⁷ Souv.I, S. 75.

⁴⁸ Gerald Reitlinger, The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices, London: 1961, S. 97.

⁴⁹ Edmond Malone, Joshua Reynolds. The Works, Vol. 2, London: 1797 (Reprint: Hildesheim, New York: 1971, Vol. 2, S. 75.

⁵⁰ Jean Etienne Liotard, Traité de principes et des règles de la peinture, Genf: 1781 (Reprint, Genf: 1973), S. 52-3.

⁵¹ Le Brun 1792-1796, Vol. 2, S. 38 .

er die künstlerische Ausführung. Er betrachtete das Schützenstück als ein Werk, das von keinem Künstler übertroffen wurde. Selbst Rembrandts „Nachtwache“ hielt dem Vergleich mit Van der Helst nach le Bruns Meinung nicht stand.⁵² Van der Helsts Gruppenbildnis galt unter Kennern und Porträtmalern der Zeit als ein Paradebeispiel für ein perfektes Porträt der holländischen Schule. Es vereinte alle Vorzüge der „Ecole Des Pays Bas“: Lebendigkeit und Lebensähnlichkeit im Ausdruck, perfekte Ausführung in allen Details und ein bewunderungswürdiges Kolorit.⁵³

Vigée Le Brun spielte mit der Wiedergabe des schwarzen Kleides, des weißen Kragens und der roten Schärpe auf ihrem Selbstbildnis auf die Motive und Gestaltungsprinzipien der holländischen Porträtmalerei an. Die männliche Person am linken Bildrand von Van Der Helst Gemälde trägt sehr ähnliche Kleidung: Ein schwarzes Kostüm, einen vergleichbar gestalteten weißen Kragen und eine leuchtend rote Schärpe um die Taille. Wenn Vigée Le Brun Motive zitierte, die unter Künstlern und Kunstkennern zur holländischen Bildnismalerei gerechnet wurden, übernahm sie für die Aussage ihres Florentiner Selbstbildnis neben den Vorzügen von Van Dycks Malerei - Ausdruck, Stofflichkeit und Inkarnat - auch die besonderen Leistungen der holländischen Porträtkunst, nämlich den Detailrealismus, das Kolorit, die kostbar wirkende Feinmalerei und die sehr glatte und glänzende Bildoberfläche, die ein besonderes Merkmal dieser Schule darstellten. Le Brun faßte die besonderen Merkmale der Schulen de Ecole De Pays Bas zusammen: *„Ces trois écoles, justement admirées pour la richesse de la couleur et pour le charme exquis de l'harmonie, peuvent l'être encore par cette admirable précision dans l'imitation de la nature, où le plus souvent plusieurs de leurs maîtres ont porté l'art au dernier degré de perfection“*.⁵⁴ Vigée Le Brun beanspruchte mit diesem Selbstbildnis die Qualitäten der Niederländischen Kunst für ihre eigene Malerei.

Während die Gestaltung des Kostüms und die verwendeten drei Farben allgemein auf die koloristischen und illusionistischen Vorzüge der flämischen und holländischen Kunst anspielen, kann Vigée Le Bruns Haartracht und die Kopfbedeckung mit einem bestimmten Künstler in Verbindung gebracht werden, nämlich mit Rembrandt. Rembrandts Bilder hatte Vigée Le Brun während ihrer Ausbildung kopiert, Le Brun bot Gemälde des Meisters in den Catalogues de ventes an⁵⁵ und äußerte sich in

⁵² Le Brun 1792-1796, Vol. 2, S. 38.

⁵³ Le Brun 1792-1796, Vol. 1, S. ix.

⁵⁴ J.B.P. Le Brun, Recueil De gravures Au Trait, A L'Eau Forte, Et Ombrés D'Après un Choix De Tableaux De Toutes Les Ecoles, recueillies Dans Un Voyage Fait En Espagne, Au Midi De La France Et En Italie, Dans Les Années 1807 Et 1808, Paris: 1808, Vol. II, S. 33.

⁵⁵ Le Brun Catalogue De feu M. Poullain, Paris: 1780, Nr. 38, „portrait d'une Femme vue presque de face & à mi-corps“, J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une belle Collection De Tableaux Des Ecoles D'Italie, de Flandres, De Hollande Et de France (...), & autres objets de curiosité venans du Cabinet de M. le Baron de Saint J***, Paris: 1784, Nr. 19, „Le portrait de Capenolle vu à mi-corps“.

seinen Büchern ausführlich zu Rembrandts Kunst⁵⁶. Porträts des Meisters hingen in vielen Pariser Sammlungen der Zeit. Vermutlich kannte Vigée Le Brun das späte Selbstbildnis Rembrandts aus der königlichen Sammlung (**Abb. 9**) und sein frühes Selbstbildnis aus der Sammlung des Duc d'Orleans.⁵⁷ Das Bildnis aus der Sammlung Orleans zeigt den weißen Kragen und das schwarze Gewand der Niederländer des 17. Jahrhunderts. Der wache Blick und die ein wenig geöffneten Lippen scheinen auf beiden Porträts ähnlich zu sein. Auf jeden Fall folgen beide Künstler den selben Topoi des inspirierten Künstlers. Auch die Gestaltung der Figur in Licht und Schatten, die kurzen, abstehenden, lockigen Haare erscheinen bei Rembrandt und Vigée le Brun ähnlich. Beleuchtung, Blick, Haar, das Motiv des Künstlers an der Staffelei und das Kopftuch bieten auch Parallelen zwischen Vigée Le Bruns Selbstbildnis und Rembrandts spätem Selbstporträt aus den königlichen Sammlungen. Es soll keine direkte Abhängigkeit zwischen den beiden Rembrandt-Selbstbildnissen und dem Selbstbildnis für die Uffizien konstruiert werden. Doch übernahm Vigée Le Brun seine Gestaltungsprinzipien und Inszenierung als Künstlerin vor der Staffelei, um die Gedanken und Assoziationen des Betrachters in Richtung der besonderen Qualitäten der holländischen Schule zu lenken.

Vigée Le Brun verwendete die charakteristischen drei Farben und Motive aus der „Ecole de Pays“ Bas für ihr Selbstbildnis von Florenz nicht zum ersten Mal. Ihr Porträt der Madame Perregaux von 1789 (**Abb. 10**) zeigt ein farblich vergleichbares Kostüm. Anspielungen auf das 17. Jahrhundert erscheinen hier noch deutlicher: Baillio hat als kompositionelles Vorbild für Vigée Le Bruns Arbeit Rubens Porträt der Infanta Isabella von Spanien vorgeschlagen.⁵⁸ Tatsächlich trägt die dargestellte Mme Perregaux ein Kostüm, das mit seinem Schwarz-Rot Kontrast auf die alte Tracht der spanischen Niederlande anspielt. Doch löst die Entdeckung eines solchen möglichen Vorbildes für eine Arbeit von Vigée Le Brun immer nur einen Teil der Fragestellung nach der Herkunft eines Motivs auf, da die Künstlerin bei der Entwicklung des Motivs aktuelle Modeströmungen mit verarbeitete. Das Kleid der Madame Perregaux entspricht in Schnitt und Farbgebung dem im Paris der achtziger Jahre beliebten Kostüm nach der spanischen Mode mit Bezügen zu Beaumarchais berühmten Theaterstück „Le Mariage de Figaro“. Die Farben Schwarz und Rot wurden mit der

⁵⁶ Le Brun, Galerie (wie Anm.20), Vol. I, S. viij. Le Brun 1809, S. 53-56.

⁵⁷ Rembrandt, Selbstbildnis, 1632, Holz, 63,5 X 46,3 cm, Glasgow, The Burrell Collection. Zur Sammlung des Duc d'Orleans: Denys Sutton, The Orleans Collection, in: Apollo 119, Nr. 267, Mai 1984, S. 357-372. Jordana Pomercy, The Orleans Collection. Its Impact on the British Art World, in: Apollo, CXLV, Nr. 420, Februar 1997, S. 26-31.

⁵⁸ Joseph Baillio, Vigée Le Brun and the Classical Practice of Imitation, in: George Mauner u.a. (Hg.), Paris. Center of Artistic Enlightenment. Papers in Art History from the Pennsylvania State University Vol.V, Pennsylvania State University: 1988, S. 102.

traditionellen spanischen Tracht assoziiert.⁵⁹ Das Kostüm der Madame Perregaux findet sich auf einem Modekupfer von 1785 (**Abb. 11**). Das Modell dort trägt ein Kostüm „à la Figaro“. Vigée Le Bruns Porträt der Comtesse de Grammont-Caderousse von 1784 (**Abb. 12**) zeigt ein in Farbigkeit und Anspielung auf die spanische Mode vergleichbares Kostüm.⁶⁰ Auch diese Assoziation mit der spanischen Tracht und die Vertrautheit von Modell und Künstlerin mit den aktuellen Modetrends bilden Vigée Le Bruns Porträts demnach ab.

Vigée Le Brun bevorzugte die Farbkombination Schwarz-Weiß-Rot für Porträts während ihrer ganzen künstlerischen Karriere für Frauen und für Männerbildnisse. Auf einigen dieser Arbeiten zitierte sie das niederländische Vorbild dieser Farbkombination recht deutlich. So auf dem Porträt eines jungen Mannes (**Abb. 13**), das wahrscheinlich in Wien entstand.⁶¹ Die Gestaltung des Hintergrundes, die Anlage der Figur mit Blick über die Schulter und die Behandlung des Haars weisen einige Parallelen zu einer Version eines frühen Selbstbildnisses von Rembrandt (**Abb. 14**) auf. Weitere Arbeiten mit der Farbkombination Schwarz - Weiß - Rot bieten die Porträts der Hyacinthe Roland (**Abb. 15**), des Grafen Tschernitshev (**Abb. 16**) und des Comte Bistri (**Abb. 17**).

Verkleidungen, historisierende Kostüme, Inszenierungen und Farbengebung mit Anspielungen auf die Werke alter Meister, stellen charakteristische Merkmale von Vigée Le Bruns Porträtmalerei dar. Sie schrieb: *„Comme j'avais horreur du costume que les femmes portaient alors, je faisais tous mes efforts pour le rendre un peu plus pittoresque; (...) je tâchais d'imiter le beau style de draperies de Raphael et de Dominiquin...“*.⁶² Als Grund für die Kostümierungen gibt sie die Unzufriedenheit mit der aktuellen Mode an. Sie versuchte ihre Modelle ein wenig „malerischer“ zu inszenieren, die Porträts dekorativer und effektvoller zu gestalten. Auf weitere Gründe für ihre vielfältigen und einander kunstvoll überlagernden Zitate geht sie nicht weiter ein.

Vigée Le Brun verwendete Requisiten aus ihrem Atelierfundus gerne mehrmals, etwa die rote Schärpe auf dem Florentiner Selbstbildnis. Ebenso verarbeitete sie einmal erfolgreiche Bildlösungen auf anderen Porträts weiter.

⁵⁹ Aileen Ribeiro, *The Art of Dress. Fashion In England And France 1750 to 1820*, New Haven, London: 1995, S. 163-4.

⁶⁰ Ribeiro 1995, S. 165.

⁶¹ Da Bildnis stammt aus dem Kunsthandel. Daten sind nicht überliefert. In den Souvenirs wird es nicht erwähnt. Ähnlichkeiten zum Bildnis des Grafen Tschernitshevs lassen eine Datierung auf Vigée Le Bruns Aufenthalt in Wien zu.

⁶² *Souv.I*, S. 56.

I.2 Erster Exkurs: Raffael als Vorbild

Ein anderes Beispiel für Vigée Le Bruns Vorliebe für Selbstporträts in historisierendem Kostüm sind die beiden Selbstbildnisse mit Tochter, die sich heute im Louvre befinden. Das Selbstporträt von 1789 (**Abb. 18**) zeigt die Malerin in einem weißen Gewand, das die rechte Schulter frei läßt. Sie malte sich in einem griechischen Kostüm. Vergleichbare Kleider wurden zwar bestimmend für die Frauenmode um 1800, doch hat Vigée Le Bruns Kostüm nichts mit der getragenen Mode von 1789 zu tun. Es handelt sich um eine echte Verkleidung, die der herrschenden Begeisterung im Paris der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhundert für die griechische und römische Antike Ausdruck gibt.

1788 veranstaltete Vigée Le Brun ein berühmt gewordenes „Souper grec“, bei dem sich ihre Gäste und sie selbst und ihre Tochter in antikisierenden Gewänder als Griechen verkleideten.⁶³ Vigée Le Brun orientierte sich bei der Dekoration der Räume an den Gemälden Poussins, vor allem an den „Sieben Sakramenten“ aus der Sammlung des Duc d’Orleans. Von Poussin übernahm sie die Gestaltung der Rückwand mit großen Stoffbahnen und die Beleuchtung mit einer einzigen von der Decke herabhängenden Lampe. Sie ließ sich von einem Freund antike „etruskische“ Vasen, aus denen der Wein serviert wurde. Die Rezepte für das Essen und andere Einzelheiten zur Alltagskultur der antiken Griechen entnahm man Jean-Jaques Barthélmys „Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce.“⁶⁴ Der auf dem Fest anwesende Dichter las dem begeisterten Publikum aus seinem neu erschienenen Werk vor. Ein Lorbeerkranz und verschiedene Textilien aus ihrem Atelier dienten als Kostüme für die Gäste, ihre Tochter und sie selbst. Eine Gitarre wurde in eine goldene Leier verwandelt. Gesungen wurden Lieder aus Glucks Oper „Echo und Narziß“.⁶⁵ Vigée Le Brun gestaltete ihr Fest nach ihrer persönlichen Vorstellung von einer idealen antiken Vergangenheit. Die Inszenierung ihres „Souper grec“ verwischte die Unterschiede zwischen archäologischen Überbleibseln, philologischen Forschungen, der künstlerischen Interpretation Poussins, zeitgenössischem Theater, dem *tableau vivant* und Kostümfesten. Als Verkleidungen für Maskeraden und Porträts hatten sich solche antikisierenden Gewänder, wie sie Vigée Le Brun in den *Souvenirs* beschreibt und auf ihren Selbstbildnis trägt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits etabliert.⁶⁶ Vigée Le Bruns Selbstbildnis im „costumée à la greque“⁶⁷ kann daher als ein Reflex ihres *Souper grec* betrachtet werden.

⁶³ *Souv.I*, S. 85-8.

⁶⁴ Jean-Jaques Barthélmy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris: 1788, 4 Vols.

⁶⁵ Ausführlich auch: Justin Tripiet Le Franc, *Notice sur la vie et les ouvrages de Mme Lebrun*, Paris: 1828.

⁶⁶ Ribeiro 1984, S. 180.

⁶⁷ *Souv.I*, S. 93.

Auf Vigée Le Bruns Selbstbildnis mit Tochter von 1786 (**Abb. 19**) erinnern der in das Haar gewundene Schal und die Gestaltung der Ärmel ihres Kostüms, den Bändern und den mehrfach abgesetzten Stoffen an Kostüme der italienischen Renaissance. Vigée Le Bruns Selbstbildnis zitiert eines der berühmtesten Bilder im 18. Jahrhundert überhaupt, nämlich Raffaels „Madonna della Sedia“ (**Abb. 20**): *Il tient beaucoup pour la composition de la fameuse Madonna de la Sedia*⁶⁸, kommentierte Graf Stanislas Potocki das Selbstbildnis im Salon von 1787. Das in Dreiviertel-Ansicht angelegte Porträt der Tochter Julie, die Art und Weise, wie Julie auf dem Schoß ihrer Mutter sitzt, der Blick und die Kopfneigung ihrer Mutter wiederholen Raffaels Vorbild. Das Gemälde war in zahlreichen Stichen und Kopien überliefert.⁶⁹ Viele Künstler verwendeten es als Vorwurf für eigene Interpretationen, etwa Benjamin West, der ein Porträt von seiner Frau und seinem Sohn Raphael nach diesem Modell malte und Angelika Kauffmanns Selbstbildnis als „Hoffnung“ für die Accademia di San Luca in Rom. Kauffmann gestaltete ihren eigenen Kopf nach Raffaels Madonna.⁷⁰ Angela Rosenthal vermutet, daß Vigée Le Brun bei der Gestaltung ihres Porträts an Kauffmanns Arbeit orientiert haben könnte.⁷¹ Die Beziehung zwischen beiden Bildern bleibt jedoch sehr unbestimmt und zeigt vor allem die gemeinsame Abhängigkeit vom italienischen Vorbild.

Ein weiteres Vorbild von Raffael für Vigée Le Bruns Selbstporträt diskutiert Paula Rea Radisich⁷²: Radisich bezieht das Bildnis der „Fornarina“ (**Abb. 21**) in ihre Argumentation mit ein. Die Zuschreibung an Raffael oder den Raffaelschüler Giulio Romano scheint noch nicht geklärt zu sein.⁷³ Im 18. Jahrhundert wurde das Porträt der „Fornarina“ jedoch Raffael zugeschrieben. Die übereinandergelegten Arme, die Position des rechten Arms, die Haltung und Anordnung der Finger beider Hände erscheint auf beiden Porträts sehr ähnlich und ist wohl nicht als zufällige Übereinstimmungen zu bewerten. Angelika Kauffmann übernahm das Motiv von Arm, Hand und Fingerhaltung nach dem Modell der „Fornarina“ ebenfalls für ihr Gemälde „Alexander überläßt Apelles seine Geliebte Kampaspe“ von 1783.⁷⁴ Das Format und

⁶⁸ Aus: Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787, Paris: 1787, zitiert nach: Hommage à Raphael. Raphael et l'art français, Katalog zur Ausstellung in Paris im Grand Palais, vom 15. 11. 1983-13.2. 1984, Paris: 1983, S. 178. Vgl. auch: Baillio 1988, S. 98.

⁶⁹ Angelika Kauffmann kopierte es für den Duke of Richmond in Florenz, vgl.: Angela Rosenthal, Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert, Berlin: 1996, S.338. F.X. Fabre kopierte das Gemälde 1798, ausführlich: Raffael 1984, Bd. 1.

⁷⁰ Benjamin West, Mrs. West und ihr Sohn Raphael, 1770, Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Angelika Kauffmann, Selbstbildnis als Hoffnung, 1765. Rosenthal 1996, S. 338.

⁷¹ Rosenthal 1996, S. 339.

⁷² Paula Rea Radisich, Que peut définir des femmes? Vigée Le Brun's Portraits of an Artist, in: Eighteenth-Century Studies 25, 1991-1992, S. 441-467, ich folge teilweise ihrer Argumentation.

⁷³ A. Rosenthal 1996 schreibt das Bildnis Raffael zu.

⁷⁴ Rosenthal 1996, S.206.

der Bildausschnitt verbinden „Fornarina“ und Vigée Le Brun eher miteinander als die „Madonna della Sedia“, deren Tondo Format Kauffmann und West aufgriffen. Vigée Le Bruns Zitate erscheinen weniger eindeutig auf ein Vorbild festgelegt, freier und weniger faßbar in der Darstellung als die Arbeiten der Kollegen West und Kauffmann.

im 18. Jahrhundert galt die „Fornarina“, die schöne Bäckerin, als Raffaels große und einzige Liebe und man glaubte auch, sie wäre das Modell für die „Madonna della Sedia“ gewesen. Wenn Vigée Le Brun Raffaels Motive der Madonna und der Fornarina auf ihr Selbstbildnis übertrug, verband sie auf ihrem Selbstbildnis ihre Identität mit der Frau, die von Raffael geliebt wurde⁷⁵ oder vielleicht besser, sie identifizierte sich auch mit derjenigen Frau, die den Künstler Raffael über alles liebte. Sie zeigte sich als liebende Frau. Mit dieser Darstellung reservierte Vigée Le Brun sich eine künstlerische Nische, in der sie ihre weiblichen Qualitäten und ihre Rolle als Mutter und Liebende betonen konnte, ohne daß die Darstellung ihrer künstlerischen Fähigkeiten darunter gelitten hätte.

Das Selbstbildnis eröffnet eine komplexe Beziehung zwischen den Positionen von Maler und Modell. Als Malerin des Selbstbildnisses nahm Vigée Le Brun die Rolle des Künstlers ein: *„Je ne me laisse jamais de voir des tableaux comme celui-ci où elle se montre à la fois Peintre habile & charmant modèle“*,⁷⁶ beobachtete auch der Autor eines der vielen Salontraktate von 1787. In der Rolle als Malerin des Porträts nutzte Vigée Le Brun das berühmte Vorbild der „Madonna della Sedia“ und interpretierte es neu. Sie verband ihre eigene Arbeit mit dem Werk des vorbildhaften Meisters und nutzte die Möglichkeit, sich mit den künstlerischen Eigenschaften Raffaels zu identifizieren. Außerdem nahm sie als das Modell ihres Selbstporträts auch noch die Rolle des Objektes ein, buchstäblich die Rolle des „Objektes der Begierde“ Raffaels, nämlich die Rolle der Künstlergeliebten.

Auf die große Liebe Raffaels zu seiner Fornarina wies Vigée Le Brun in den Souvenirs hin: *„Nous savons tous que Raphael était amoureux, éperduement amoureux de cette belle boulangère sans laquelle il ne pouvait vivre, à qui il resta fidèle au point de refuser pour elle les honneurs, les richesses et la main de la nièce du cardinal Bibiéna“*.⁷⁷ Aus den Souvenirs geht gleichfalls hervor, daß Vigée Le Brun Raffael als Künstlerpersönlichkeit sehr verehrte und sein Werk bewunderte. *„Je dirai seulement que là comme partout on reconnaît combien Raffael s'élève au-dessus de tous les autres maîtres“*.⁷⁸

⁷⁵ So Radisich 1991 in ihrer Argumentation.

⁷⁶ Col.Del.T.15, Encore Un Coup De Patte Ou Dialogue Sur Le Salon De 1787, Paris: 1787, S. 30.

⁷⁷ Souv.I, S. 165.

⁷⁸ Souv.I, S. 294.

Raffaels Gemälde studierte sie auf ihren Reisen durch ganz Europa. In Rom fertigte sie Skizzen nach der „Transfiguration“ an.⁷⁹ In Florenz kopierte sie ein Porträt im Palazzo Altoviti, das damals noch als Raffaels Selbstbildnis angesehen wurde, heute aber als Bildnis Bindo Altovitis gilt.⁸⁰ *„On sent bien que je ne pouvais quitter Florence sans aller au palais Altoviti pour voir le beau portrait que Raphael a fait de lui-même (...) les clairs de la chair sont restés purs et d'une belle couleur. Les traits du visage sont régulièrement beaux, les yeux sont charmants, et le regard est bien celui d'un observateur“*.⁸¹ *„J'entrepris aussitôt une copie du portrait de Raphael, que je fis 'avec amour', comme disent les Italiens, et qui, depuis, n'a jamais quitté mon Atelier“*.⁸²

Ihre Bewunderung für Raffaels Wiedergabe des Inkarnats, das Kolorit und die Gestaltung des Helldunkels erscheint außergewöhnlich zu sein: *„La dégradation des lumières sur les parties saillantes d'une tête, dégradation que j'ai tant admirée dans les têtes de Raphael, qui réunissent, il est vrai, toutes les perfections“*.⁸³ *„J'ai même remarqué que, dans la plus grande partie de ces belles pages (Raffaels im Vatikan verwahrte Arbeiten), la couleur avait la vérité du Titien“*.⁸⁴ Über die Gewänder der „sixtinischen Madonna“, die sie in Dresden sah, bemerkte sie: *„Les draperies sont (...) d'une belle couleur“*.⁸⁵ Weitaus üblicher war im ganzen 18. Jahrhundert die akademische Lesart, die Raffaels Werk vor allem mit den Qualitäten, Komposition, Zeichnung und Linie in Verbindung brachte. Es wurden Genealogien entworfen, in denen Raffael den Rang des „neuen Apelles“ einnahm. In seiner Funktion als Meister der perfekten Linienführung wurde er als direkter Nachfahre und Erbe der verlorenen antiken Kunst und als Vertreter des „Disegno-Prinzips“, des Primats der Zeichnung, betrachtet. Für die anderen Teile der Malerei, Hell-Dunkel und Kolorit waren nach Auffassung der Académie andere Künstler - in der Pariser Académie vornehmlich Tizian und Rubens - zuständig. Jedoch gab es Gegenmeinungen aus dem internationalen Kreis der Kenner und Privatgelehrten. Jonathan Richardson⁸⁶ lobte in seinem „Traité de la peinture“, der 1728 in französischer Sprache erschien, Kolorit und Hell-Dunkel der „Madonna della Sedia“ und beschrieb Raffael als großen

⁷⁹ Vgl.: Raffael 1983, Vol. 1, S. 178, die Zeichnungen werden Vigée Le Brun zugeschrieben.

⁸⁰ Raffael, Porträt des Bindo Altoviti, ca. 1650, Holz, 65 X 45 cm, Washington, National Gallery of Art. Fern Rusk Shapley, Paintings From The Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. XV-XVI Century, London: 1968, S. 105: Bis ca. 1790 im Palazzo Altoviti in Rom befindlich, dann im Palazzo Altoviti in Florenz verwahrt, 1808 wurde es verkauft.

⁸¹ Souv.I, S. 160.

⁸² Souv.I, S. 237.

⁸³ Souv.I, S. 36.

⁸⁴ Souv.I, S. 166.

⁸⁵ Souv.I, S. 294.

⁸⁶ Jonathan Richardson, Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam: 1728, nach Martin Rosenberg, Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol, University Park, Pennsylvania: 1995, S. 83.

Porträtisten. Abbé Dubos pries 1719 Raffaels koloristischen Fähigkeiten bei der Darstellung der „Messe von Bolsena“. Seiner Meinung nach war Raffaels Kolorit dem anderer Meister weit überlegen, selbst Tizian hätte das Inkarnat nicht besser malen können. Hätte Raffael viele Werke von solch reicher und wahrer Farbigkeit produziert hätte, würde er unter die großen Koloristen gerechnet werden.⁸⁷ Als Privatmann war Dubos nicht gezwungen die Raffael - Tizian/Rubens Dichotomie der akademischen Lehrmeinung zu übernehmen.

Vigée Le Bruns Bemerkungen zu Raffaels Kolorit und die Gleichsetzung mit Tizians Farbigkeit gehörten einer Mindermeinung an, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts in den Akademien nur wenige Anhänger fand.⁸⁸ Generell galt die Auffassung, nach der venezianische und flämische Künstler die begabteren Koloristen stellten, den übrigen italienischen Schulen jedoch unterlegen waren.⁸⁹ Perfekte Kunst resultierte nach dieser Meinung aus der Kombination der Tugenden Raffaels und denen der Koloristen.⁹⁰

Vigée Le Bruns Wertschätzung von Raffaels Kolorit ist daher in mehrfacher Hinsicht interessant. Als Mitglied der französischen Académie zeigt sie sich von der herrschenden akademischen Doktrin vollkommen unbeeindruckt. Sie verfolgte unabhängig davon ihre eigenen Anschauungen. Modelle aus denen sie ihre kunsttheoretischen und kunstkritischen Überlegungen schöpfte, scheinen demnach mehr aus dem Bereich des privaten Kennertums und des Kunsthandels zu stammen. Der Beruf und das Geschäft ihres Mannes unterstützten sie vermutlich bei ihrer Meinungsbildung ebenso wie der Freundes- und Bekanntenkreis, mit dem sie sich umgab, und der sich nur zu einem kleinen Teil aus Akademikern zusammensetzte und dafür um so mehr aus Connoisseurs und Amateuren bestand. Vigée Le Brun präsentiert sich in den Souvenirs nicht so sehr als Akademikerin. Statt dessen betonte sie ihre Fähigkeiten als Kennerin.

Vigée Le Bruns Loblied auf Raffaels Kolorit offenbart ihren eigenen künstlerischen Schwerpunkt: Das Kolorit war für sie das Kernthema und die Essenz der Kunst. Nach ihrer Auffassung stellte die Farbe den eigentlichen Rohstoff der Malerei.⁹¹ Der amerikanische Maler Colonel John Trumbull⁹² hatte 1786 die Gelegenheit Vigée Le Bruns noch nicht ganz fertig gestelltes Porträt im Atelier der Künstlerin zu

⁸⁷ M. Rosenberg 1995, S. 90.

⁸⁸ Bsp.: Pilkington 1810, S. 480, lobt Kolorit der Porträts Raffaels.

⁸⁹ Dazu auch Joshua Reynolds im 11. Discourse .

⁹⁰ Vgl. M. Rosenberg 1995, S. 141.

⁹¹ Dazu: Max Raphael, Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Mit einem Nachwort von Bernd Growe, Frankfurt a.M, Paris: 1984, Bernd Growes Nachwort, S. 153.

⁹² Zu Trumbull: Theodore Sizer, The John Trumbulls and Mme Vigée Le Brun, in: Art Quarterly, 15, Sommer 1952, S. 170-178; Ders., The Works of Colonel John Trumbull. Artist of The American Revolution, New Haven, London: 1967.

besichtigen: „*Her pictures have great merit, particularly a portrait of herself and her daughter, which is not yet finished; in the composition of this picture there is a simplicity and sweetness worthy of any artist and a brilliancy of coloring quite charming*“.⁹³

Trumbull hob das Kolorit der Arbeit hervor. Vigée Le Brun's Umsetzung des „Madonna della Sedia“ Motivs in ihrem Selbstbildnis kann über Richardsons Bemerkung zum außergewöhnlichen Kolorit dieses Bildes auch als eigenständige Farbübersetzung in eine persönliche künstlerische Sprache verstanden werden. Vigée Le Brun verwendete für ihr Bildnis überwiegend sorgfältig abgestufte Farben der halbbunten und unbunten Palette: Grau, Graugrün, Weiß, Ocker. Sie verweist damit auf die Ton-in-Ton Malerei von Raffaels Porträts der „Donna Velata“ in Florenz und des „Castiglione“ aus den königlichen Sammlungen. Beide Bildnisse Raffaels kommen mit einer auf sehr wenige Farben reduzierten Palette aus. Raffael verarbeitete auf sehr subtile Weise den Kontrast zwischen den halbbunten und unbunten Gewandpartien und dem aus roten, gelben und grauen Tönen gestalteten farbigen Inkarnat.⁹⁴ In einigen Traktaten des 18. Jahrhunderts galt die kunstvolle Verwendung solcher gebrochenen Farben und Zwischentöne als Kennzeichen einer echten Begabung für das Kolorit: „*Ces couleurs voyantes donnent aux Tableaux un ton de palette, qui ne séduit gueres que le peuple & les demi - connoisseurs. C'est par l'artifice des couleurs rompues, que tous les grands Coloristes ont porté au degré les plus séduisant les charmes de la Peinture*“.⁹⁵ Die verschiedenartigen Oberflächen von Pelz, Stoffen, Haut sind genau beobachtet und detailliert wiedergegeben. Diese Genauigkeit in der farbigen Gestaltung der Details bewunderte Vigée Le Brun an Raffael besonders: „*Sur ce point, j'ai pour autorité Raphael, qui n'a jamais rien négligé dans ce genre, qui voulait que tout fût expliqué, rendu*“.⁹⁶ Der auffällige - und

⁹³ Theodore Sizer, *The Autobiography of Colonel John Trumbull. Patriot-Artist, 1756-1843*, New Haven, London: 1952, S. 110-111.

⁹⁴ Vgl. Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio*, Stuttgart: 1992, S. 154, die farbige Herleitung des Porträts aus Inkarnatfarben ist Erfindung der Hochrenaissance. Sie wurde auch im 18. Jahrhundert gefordert, vgl.: Roger de Piles, *Cours De Peinture Par Principes* Paris: 1708, Paris: 1990, S. 130. Vgl. auch: J.-B. Oudry, *Réflexion Sur La Manière D'étudier La Couleur En Comparant Les Objets Les Uns Avec Les Autres. Mémoire Lu A Académie De Peinture Et De Sculpture, Dans La Séance Du 7. Juin 1749*, in: *Le Cabinet De L'Amateur Et De L'Antiquaire*, Vol. III, Paris: 1844, S. 33-51. Pierre Louis Bouvier, *Manuel des Jeunes Artistes Et Amateurs en Peinture*, Paris: 1832. Obwohl Bouviers Traktat aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt, stellt es ein sehr ausführliches Handbuch mit großer Praxisnähe für die Zeit zwischen 1780 und 1820 dar. Es enthält eine Sammlung von praktischen Erfahrungen elementarster Art, die jedem Maler der Zeit zu eigen gewesen ist; ausführlich diskutiert bei: Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.L. Davids*, Bochum: 1982, S. 58-67.

⁹⁵ M.F. Dandré-Bardon, *Traité De Peinture. Suivi D'Un Essay Sur La Sculpture*, Paris: 1765 (Reprint, Genf: 1972), Vol. I, S. 200.

⁹⁶ *Souv.* II, S. 134.

für Vigée Le Bruns Arbeiten sehr ungewöhnliche Grün-Orange Kontrast findet sich ebenfalls auf dem Madonnenbildnis und in Kombination mit der Farbe Weiß auf einem Porträt, das sich im 19. Jahrhundert in einer englischen Privatsammlung befand und das als eine Darstellung der „Fornarina“ galt (**Abb. 22**).⁹⁷ In der Sammlung von Vigée le Bruns Ehemann fanden sich gelegentlich Raffael zugeschriebene Bilder und Kopien.⁹⁸ Le Brun besaß auch eine Sammlung von Zeichnungen und Stichen nach Raffael⁹⁹ und unterhielt Kontakte zu englischen Kunsthändlern und Sammlern. Es ist nicht auszuschließen, daß Vigée Le Brun auch diese „Fornarina“ oder weitere farblich vergleichbare Werke aus dem Raffael-Umkreis kannte und das Kolorit auf ihrem Porträt mit verarbeitet hat.

Vigée Le Bruns Verarbeitung von Motiven nach Raffael für ein Selbstbildnis war kein Einzelfall, auch nicht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bekannter sind jedoch Jean Auguste Dominique Ingres' Ehrenbezeugungen geworden. Ingres drückte seine Verehrung für Raffael in großen Historienbildern aus. Auf seiner „Apotheose Homers“ erhielt Raffael im Pantheon der alten und neuen Künstler den Rang des neuen Apelles. Ingres malte eine Anzahl von Szenen, die sich mit der Liebesgeschichte um Raffael und die Fornarina auseinandersetzten und er verwendete das Altoviti-Porträt als Modell für sein Selbstbildnis in Chantilly, um seine Identifikation mit den künstlerischen Eigenschaften des Meisters zu illustrieren. Ebenso wie Vigée Le Brun kopierte er ein Selbstbildnis von Raffael. Die Kopie nach dem Selbstbildnis in den Uffizien bewahrte er - mit einem Lorbeerkranz umgeben - in seinem Atelier auf.¹⁰⁰

Vigée Le Bruns Identifikation mit Raffaels Malerei und seinen Motiven verarbeitete die aktuelle Raffael-Schwärmerei der Zeit.¹⁰¹ Nicht mehr eindeutig auseinander zu halten sind die nachträglich in den Souvenirs übernommenen Meinungen zu Raffaels Kunst aus der Raffael Rezeption des 19. Jahrhunderts¹⁰² und Vigée Le Bruns

⁹⁷ Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg, Strasbourg: 1903, S. 74. Raffael 1983, Bd. 2, S. 111.

⁹⁸ J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Objets Rares Et Curieux, Du Plus Beau Choix, Provenant Du Cabinet De M. Le Brun, Paris: 1791, „La Défaite de Maxence par Constantin, d'après Raphael, copiée par Nicolas Poussin“.

⁹⁹ Miette de Villars, Mémoires De David. Peintre Et Député A La Convent, Paris: 1850, S. 87; Papiers Tripié - Le Franc, MFB XXXIII, Nachlaß Le Bruns: Blatt 27398, 27399, verzeichnen Raffael-Zeichnungen hinter Glas.

¹⁰⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres, Selbstbildnis im Alter von 24 Jahren, 1804, 77 X 61 cm, Chantilly, Musée Condé. Amaury-Duval, L'Atelier d'Ingres. Edition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878, herausgegeben von Daniel Ternois, Paris: 1993, S. 99. Ausführlich zu Ingres Raffaolverehrung: Raffael 1983, Vol. I.

¹⁰¹ Dazu: Francis Haskell, The Old Masters In 19th-Century French Painting, in: The Art Quarterly, 34, 197, S. 55-84.

¹⁰² Z.B.: Quatremère de Quincey, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris: 1824.

Anschauungen aus der Zeit, in der ihre Selbstbildnisse entstanden und sie das erste Mal die Gelegenheit hatte, Raffaels Werke außerhalb von Paris zu sehen. Die Betonung des Raffaelschen Kolorits in den Souvenirs lässt sich auch als Reaktion auf den im Paris des 19. Jahrhundert neu entfachten Streit um den Aspekt des „Disegno“ begreifen. Ingres und seine Interpretationen von Raffaels Werk wurden von der akademischen Kunsttheorie auf das Prinzip der Zeichnung festgelegt, das Kolorit wurde anderen Künstlern überlassen.¹⁰³

Unter Bonapartes Expansionsbestrebungen wurden viele Werke Raffaels aus italienischem Besitz nach Paris gebracht,¹⁰⁴ die Vigée Le Brun zuvor auf ihren Reisen gesehen hatte. Die erneute Besichtigung gab ihr die Möglichkeit ihren Eindrücke aufzufrischen. Bei den Beschreibungen hat sie sich vor allem an denjenigen Bildern orientiert, die sie in Paris erneut sehen konnte. *„Aussi est-ce à Rome seulement, et sous le beau ciel de l'Italie, qu'on peut tout à fait juger Raphael. Lorsque plus tard j'ai pu voir ceux de ses chefs-d'oeuvres qui n'ont point quitté leur patrie, j'ai trouvé Raphael au-dessus de son immense renommée“*.¹⁰⁵ Im Vordergrund dieser und ähnlicher Aussagen stehen vornehmlich Vigée Le Brun's napoleonfeindliche Haltung und Kritik an Bonapartes Umgang mit der „Beutekunst“. Doch fiel das Erscheinen des ersten Bandes der Souvenirs 1837 bereits in die Spätphase der Raffaelverehrung. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde Raffael als künstlerisches Modell zunehmend unwichtiger.¹⁰⁶ Der breite Raum, den ihre Beschreibungen von Raffaels Werk einnehmen, weisen auf einen zu dieser Zeit bereits mehr und mehr veraltenden Ideal hin, an dem Vigée Le Brun als Überlebende des Ancien Régime weiterhin festhielt. Ihr Selbstbildnis von 1786 ist jedoch ein echter Beleg für die Raffaelbegeisterung im 18. Jahrhundert.

Auf ihrem Selbstbildnis mit Tochter nach Raffael vermischte Vigée Le Brun profane und sakrale Elemente aus Raffaels Werk mit ihrer eigenen Situation als bedeutende Künstlerin und Malerin von Porträts. Sie verband das berühmte Madonnenbildnis und das ebenso berühmte Porträt einer Künstlergeliebten mit ihrem eigenen Bildnis. Ihr Porträt und das ihrer Tochter changiert zwischen religiösen Anspielungen,¹⁰⁷ kunsthistorischen Assoziationen, künstlerischem Manifest und Abbildung einer innigen Beziehung zwischen Mutter und Tochter, zwischen Künstlerin und verehrtem

¹⁰³ Vgl.: Uwe Fleckner, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Mainz: 1995, Fleckner untersucht Ingres ausschließlich in seiner Eigenschaft als Zeichner. Das die vermeintlichen Antipoden Ingres (Zeichnung) - Delacroix (Kolorit) mehr den theoretischen Kategorien als in Praxis zugehörig waren diskutiert M. Rosenberg 1995, S. 166.

¹⁰⁴ Dazu: Marie-Louise Blumer, *Catalogue Des Peintures Transportées D'Italie En France De 1796 A 1814*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1936, S. 244-348. Cecil Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London: 1965.

¹⁰⁵ *Souv.*I, S. 36.

¹⁰⁶ M. Rosenberg 1995, S. 185.

¹⁰⁷ Sheriff 1996, S. 68, versucht sogar einen Bezug zur Lukas-Madonna herzustellen.

Vorbild, zwischen der Künstlergeliebten und dem Maler. In dieser komplexen Form hat sich danach - auch Ingres nicht - niemand mehr mit Raffael auseinandergesetzt.

Doch bildet das Porträt nicht allein Vigée Le Bruns Ehrgeiz ab, sich mit dem großen Vorbild zu messen. Das Selbstbildnis reflektiert ebenso die Probleme und Schwierigkeiten, die Vigée Le Brun als professionell arbeitende Künstlerin in Paris hatte. Um ihre Reputation als Porträtmalerin zu erhalten und neue Auftraggeber zu gewinnen, mußte sie für die Öffentlichkeit sichtbar sein und ständig im Gespräch bleiben. Das erreichte sie indem sie ihre gut besuchten Gesellschaften gab und ihre Porträts erfolgreich im Salon der Académie ausstellte. Doch der Wirkungsraum für Frauen, zumindest für bürgerliche Frauen, wurde im 18. Jahrhundert zunehmend im privaten Bereich, in der häuslichen Sphäre angesiedelt. So, wie es unter anderem in den Schriften Jean Jaques Rousseaus - etwa im „Emile“ gefordert wurde.¹⁰⁸ Vigée Le Brun kreierte mit ihrem Selbstbildnis eine Darstellung im Bannkreis der Rousseauschen Ideale als liebevolle Mutter. An statt vor der Staffelei, mit Pinsel und Palette in den Händen, hält sie ihre Tochter. Zu ihrer Selbstdefinition als hochrangige Künstlerin, die sich mit Raffael messen kann, behauptete sie auch ihren Wert als Mutter, einer echt weiblichen Tugend, die durch Pinsel und Palette nicht zu ersetzen ist. Vigée Le Brun hob ihre Mutterrolle auch hervor, um den zunehmenden Nachreden und Verleumdungen entgegen, die ihr das Leben in Paris schwer machten und denen sie seit ihrer Aufnahme in die Académie 1783 verstärkt ausgesetzt war. Ihre glanzvolle Karriere löste Neid und Mißgunst aus, ebenso die illustre Gesellschaft aus den Kreisen des Adels, der Kunst und der Wissenschaft, die sich regelmäßig in ihrem Salon traf. Vigée Le Bruns Tätigkeit als Malerin der Königin von Frankreich und der zunehmende öffentliche Abneigung gegen die Königin fiel auch auf Vigée Le Brun zurück. Ihr Name erschien in Schmähschriften und Pamphleten. Wechselnde Affären mit Männern, wie Ménageot oder dem Finanzminister Calonne wurden ihr nachgesagt und eine lesbische Beziehung zu Marie Antoinette. Der Ärger und die Hilflosigkeit gegenüber übler Nachrede und Verleumdungen durchziehen die Souvenirs. Ihr Selbstbildnis als Mutter mit ihrer Tochter konnte Vigée Le Brun nutzen, um den negativen öffentlichen Eindruck zu korrigieren und auf die Vorwürfe zu reagieren, als sie es im Salon von 1787 einem großen Publikum zur Schau stellte. Sie konstruierte von sich ein Bild für die Öffentlichkeit, auf dem sie sich vor allem als „Frau und Mutter“ beweist. Damit wirkte sie Verleumdungen und Anfeindungen entgegen.

Die Salonkritiker des Jahres 1787 waren von ihrem Selbstbildnis begeistert. „*Madame le Brun, en se peignant elle-même, tenant dans ses bras son enfant, y*

¹⁰⁸ Dazu ausführlich: Carol Duncan, Happy Mothers and other New Ideas in Eighteenth-Century French Art, in: Norma Braude, Mary D. Garrard, Feminism and Art History, New York: 1982, S. 201-219.

montre aussi combien la beauté & les talents acquierent d'attraits, lorsqu'ils s'unissent à la plus tendre, & la plus délicieuse des affections“.¹⁰⁹ „La tendresse maternelle l'animoit (das Gesicht der Dargestellten); mais l'amour respiroit dans ses yeux. Mon ame doucement émue, fit expirer sur mes lèvres un sourire d'admiration & de plaisir. Jamais sentiment plus délicieux ne m'avoit agité“.¹¹⁰ Das Selbstporträt wurde ausschließlich unter dem Aspekt des dargestellten Affekts der Mutterliebe besprochen, die kunstgeschichtlichen Anspielungen und das Kolorit wurden nicht diskutiert.

Dieses Selbstporträt und die zwei Jahre später entstandene Variation des Themas prägen die Rezeption von Vigée Le Bruns Werk bis heute, obwohl Mutter-Kind-Darstellungen nur einen sehr kleinen Teil im Gesamtwerk beanspruchen. Angelika Kauffmann übernahm die Komposition von Vigée Le Bruns Selbstbildnis von 1786 für ihr Porträt der Marquise von Bristol von 1788 (**Abb. 23**). Kauffmann konnte sich an einem Stich nach dem Selbstbildnis orientieren. Tatsächlich verhalten sich Kauffmanns und Vigée Le Bruns Bilder spiegelbildlich zueinander. An statt in einen Innenraum setzte Kauffmann ihr Modell in eine Landschaft. Sitzmotiv, Gestik, bis hin zur Anordnung der Finger hat Kauffmann hingegen detailgetreu kopiert.¹¹¹ Für die deutschen Malerei um 1800 schaffte Vigée Le Brun mit ihren beiden Selbstbildnissen einen sentimental Topos, der rege Annahme erfuhr¹¹², etwa in Johann Friedrich August Tischbeins Porträt der Pauline Dufour-Ferouche mit ihrem Sohn (**Abb. 24**).

Für die anhaltende Popularität der beiden Bildnisse gibt es einen naheliegenden Grund: Im Unterschied zu dem überwältigenden Rest von Vigée Le Bruns Schaffen, waren die Bilder für das Publikum im Louvre praktisch ununterbrochen seit mehr als 100 Jahren zugänglich. Beide Werke wurden immer wieder kopiert. Es gibt eine große Anzahl von Reproduktionsstichen nach den Porträts. Postkarten und Poster nach ihrem Selbstbildnis im griechischen Kostüm gehören zu den am besten verkauften Andenken im Louvre.

Zudem galt und gilt die Darstellung einer Frau und Mutter mit einem kleinen Kind auf dem Arm als angemessenes Thema für eine Künstlerin.¹¹³ Simone de Beauvoir ärgerte sich 1949 über das Klischee der Künstlerin als glückliche Mutter und warf Vigée Le Brun mangelnden künstlerischen Ehrgeiz und Narzismus vor. Sie schrieb:

¹⁰⁹ Col.Del, T.15, „L'Ami Des Artistes Au Salon“, Paris: 1787, S. 35.

¹¹⁰ Col.Del.T.15, „Promenades D'un Observateur Au salon De L'Année 1787. Premiere Promenade“, Paris: 1787, S. 28.

¹¹¹ H.T. Douves Dekker, Angelika Kauffmann. Imitatrice de Madame Vigée Le Brun? In: G.d.b.a., 126, 2, 1984.

¹¹² Angelika Lorenz, Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt: 1985, S. 67.

¹¹³ Vgl. Rezeption von Künstlerinnen wie Paula Modersohn Becker, Mary Cassat oder Käthe Kollwitz.

„Elisabeth Vigée-Lebrun wird nicht müde, ihre glückselige Mutterschaft in Bildern festzuhalten.“¹¹⁴

Auch in der jüngeren Rezeption dieser Bilder ruht die Betonung allein auf dem mütterlichen Aspekt der Darstellung. Richard Franklin ließ 1983 den geistig verwirrten Helden Norman Bates in dem Film „Psycho II“¹¹⁵ - einer Art Hommage und Fortsetzung von Alfred Hitchcocks „Psycho“ - vor falschen, wahnsinnigen und mordenden Müttern in einem Raum Zuflucht suchen, der von einem Foto nach Vigée Le Bruns Selbstbildnis mit Tochter von 1786 beherrscht wird (**Abb. 25**). Vigée Le Bruns Selbstbildnis spiegelt in diesem Film Norman Bates sehnsüchtigem Wunsch nach der idealen, tiefen und liebevollen Beziehung zu seiner Mutter, die er nie ausleben konnte.

Vigée Le Bruns Selbstbildnis mit Tochter von 1789 wiederholt Raffaels Bildvorwurf noch ein weiteres Mal. Der Blick und die Kopfhaltung Julies und die serpentinartig übereinandergelegten Arme folgen dem Madonnenbildnis. Die strenge Dreieckskomposition ist von Raffaels Kompositionsprinzipien für Madonnenbilder übernommen, ebenso die Farbigkeit der sorgfältig drapierten Stoffe, die ein eigenständiges und kunstvoll angelegtes Stilleben präsentieren. Die Farben Rot-Blau-Grün wiederholen etwa die „Belle Jardinière“ oder die Madonna auf der „Heiligen Familie mit der Palme“, die Vigée Le Brun aus den königlichen Sammlungen und aus der Sammlung des Duc d'Orleans kannte. Das Kleid im griechischen Stil mit seinen Assoziationen an natürliche Einfachheit und antike Tugend erinnert einmal mehr an die Überlegungen Rousseaus und die Vorbildhaftigkeit der griechischen Mütter, die er in seinem Roman „Emile“ geschildert hatte.¹¹⁶ In Verbindung mit dem Raffael-Motiv verweist es ebenfalls auf Vigée Le Bruns großes künstlerisches Vorbild und die von den Vitenschreibern eifrig betriebene Rückführung und Gleichsetzung der Werke des Meisters mit der Kunst der antiken griechischen Malerei bis hin zur Benennung Raffaels als den „neuen Apelles“. Vigée Le Bruns Selbstbildnis kann als Wiedergabe einer fiktiven künstlerischen Ahnenreihe gesehen werden. Sie bringt sich in die Linie der großen Meister vom Beginn der Malkunst in der klassischen Antike, ihrer Wiederbelebung durch Raffael und die in ihrer eigenen Zeit von Malern wie Vien, David und Drouais aufgenommen wurde.¹¹⁷ Als Nachfolgerin und Erbin dieser Tradition der klassischen Kunst beschreibt sie sich in ihrem Selbstbildnis.

¹¹⁴ Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg: 1992, S. 872.

¹¹⁵ Psycho II, USA 1983, Universal Pictures, Regie: Richard Franklin, Drehbuch.: Tom Holland.

¹¹⁶ Anziehungskräfte 1986, S. 31-2.

¹¹⁷ Thomas Crow, Emulation. Making Artists For Revolutionary France, New Haven, London: 1995, S. 27.

Vigée Le Bruns Selbstbildnis aus den Uffizien hingegen zeigt ein anderes Selbstbild. Vorerst brauchte die Künstlerin sich weder um Verleumdungen zu kümmern noch ihre Tätigkeit als Malerin zu rechtfertigen. Statt dessen mußte sie in Rom vor allem ihrem Ruhm als hervorragende - und schöne - Porträtkünstlerin gerecht werden. Sie malte sich auf diesem Bildnis nicht als die Geliebte oder das Modell eines großen Malers, sondern nimmt als Handwerkerin den Pinsel in die Hand. Vigée Le Brun betonte wohl ihre attraktive äußere Erscheinung und hob weibliche Körpermerkmale hervor - ihr hübsches Gesicht, die frische Haut, große Augen, feucht glänzende Lippen und die reichen Locken. Sie wirken jedoch im Vergleich zu den beiden Selbstbildnissen mit ihrer Tochter zurückhaltender. Das Kleid auf dem Florentiner Selbstbildnis ist hoch geschlossen. Sie zeigt weniger Haut, inszenierte sich in nüchternem und feierlichen Schwarz, nicht im schmeichelndem, femininem und klassischem Weiß, und sie verzichtete auf die Darstellung ihrer Tochter. Sie erscheint auf diesem Bild nicht mit ihren Mutterpflichten beschäftigt - mit ihrer Rolle als glückliche Mutter - sondern mit ihrer täglichen Arbeit, die sie auch im Exil ernähren sollte.

Ihr Blick ist konzentriert auf einen Gegenstand außerhalb der Bildfläche gerichtet. Im Gegensatz zu den Selbstbildnis von 1786, auf dem sie den Betrachter von unten her beinahe unterwürfig anzublicken scheint, in dem ein Kritiker „Liebe“ ausgedrückt sah, und der unter allen Umständen dem Betrachter zu gefallen sucht. Vigée Le Brun zitierte für das Florentiner Selbstbildnis keine konkreten Gemälde aus der Kunstgeschichte, wie sie es auf den beiden Pariser Arbeiten getan hatte. Statt dessen nutzte sie Bildformeln der Kunst der „Ecole des Pays Bas“ und des „Künstlers an der Staffelei“, um sich einen ganz speziellen Platz in die Reihe der Selbstbildnisse in der Galerie der Uffizien zu sichern.

I.3 Zweiter Exkurs: Rubens und der „Chapeau de Paille“

Vigée Le Bruns Selbstporträt für die Uffizien bildet die Künstlerin in einem von der holländischen oder flämischen Tracht des 17. Jahrhunderts inspirierten Kleid bei der Arbeit an der Staffelei ab. In der Reihe ihrer Selbstbildnisse erscheint das alte Thema, „Künstler an der Staffelei“ mit diesem Werk zum ersten Mal. Es existiert jedoch noch ein weiteres Bildnis, das sie bereits vor 1790 mit Pinseln und Palette in den Händen zeigt, nämlich ihr „Selbstbildnis mit Strohhut und Palette“ (**Abb. 26**) von 1782. Angeregt zu diesem Selbstbildnis wurde Vigée Le Brun nach eigenen Angaben von Peter Paul Rubens Porträt einer unbekannten jungen Frau, dem sogenannten „Chapeau de Paille“ (**Abb. 27**). Das Bildnis hatte sie auf ihrer Reise durch Flandern und Holland in der Sammlung der Familie Van Havre gesehen. Sie schrieb: „A Anvers, je trouvai chez un particulier le fameux chapeau de paille (...) Cet admirable tableau représente une des femmes de Rubens; son grand effet réside dans les

*deux differentes lumières que donnent le simple jour et la lueur du soleil, aisi les clairs sont au soleil; et qu'il me faut appeller les ombres, faute d'un autre mot, est le jour (...)Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet".*¹¹⁸ Vigée Le Brun war von der Art und Weise fasziniert, mit der Rubens die kontrastiven Wirkungen von Licht und Schatten, von Tageslicht und Sonnenschein auf der Haut seines Modells hervorbrachte. Sie nutzte das Bildnis als Anlaß, um sich selbst in dieser Malerei zu versuchen, die sie als Künstlerin sehr bewunderte. *„Peut-être faut-il être peintre pour juger tout le mérite d'exécution qu'a déployé Rubens“.*¹¹⁹

Der Vergleich zwischen Rubens Porträt und Vigée Le Bruns Selbstbildnis verdeutlicht, daß vor allem in dem plein-air-Effekt das Verbindende zwischen den beiden Bildern liegt, daß sie die übrigen Bildelemente jedoch unabhängig von Rubens „Chapeau de Paille“ gestaltet hat. *„Lui fut inspirée par un tableau de Rubens (...) elle suivit ce maître sans cependant l'imiter“*,¹²⁰ bemerkte bereits 1828 Vigée Le Bruns früher Biograph Justin Tripiet Le Franc. Wie auf ihren beiden Selbstbildnissen mit Tochter, schrieb Vigée Le Brun sich auch auf diesem Selbstporträt in die Rolle einer Künstlergeliebten, in die Rolle der Ehefrau des Malers ein. Denn als solches interpretierte Vigée Le Brun das Rubens-Porträt nach Lesart des 18. Jahrhunderts, die in dem Porträt der unbekannten jungen Frau Rubens zweite Ehefrau Helene Fourment sah oder zumindest eine amouröse Beziehung zwischen Maler und Modell vermutete.¹²¹

Roger de Piles äußerte sich über die Person der Helene Fourment: *„Rubens épousa en seconde nœces Helene Forman, qui était une Helene en beauté, & qui luy fut d'un grand secours dans les figures de femmes qu'il avait à peindre“.*¹²² Descamps schrieb 1753: *„Elle était d'une rare beauté, & lui servit souvent de modele pour les têtes de femmes“.*¹²³ Demnach präsentierte Vigée Le Brun sich in der Rolle von Rubens Lieblingsmodells und damit als das schönste und liebste Modell des Malers. Im Unterschied zu Rubens, malte Vigée Le Brun sich selbst jedoch mit erhobenen Kopf en face anstelle des gesenkten Blicks im Dreiviertel-Profil der Helene Fourment. Vigée Le Bruns Blick ist direkt auf den Betrachter gerichtet. Sie lächelt nicht, und Sie macht keine Zugeständnisse an die Erwartungen des Betrachters wie Rubens‘

¹¹⁸ Souv.I, S. 75.

¹¹⁹ Souv.I, S. 75.

¹²⁰ J. Tripiet Le Franc, 1828, S. 183.

¹²¹ Hans Vlieghe, Rubens Portraits of Identified Sitters painted in Antwerp, New York: 1987, S. 107-109. Argumentation vgl.: Angela Rosenthal, Double-Writing in Painting. Strategien der Selbstdarstellung von Künstlerinnen im 18. Jahrhundert, in: Kritische Berichte, 3, 1993, S. 21-36. Erneut in: Dies. 1996, S. 312-314. Sheriff 1996, S. 208-15.

¹²² Roger de Piles 1715, S. 385.

¹²³ Descamps 1753, Vol. I, S. 308.

Modell mit seinem fast ängstlich und unterwürfig wirkendem, nach Gefallen strebenden Gesichtsausdruck. Vigée Le Brun intensiver und direkter Blick aus dem Bild demonstriert Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein. Das Sehen selbst als notwendigen Bestandteil ihrer Kunst hat sie mit ihrer Darstellung thematisiert. Ihre Lippen sind wie zum Sprechen ein wenig geöffnet. Die Hände hat sie nicht wie ihr Vorbild passiv vor der Brust gekreuzt. Sie hat ihre Haltung statt dessen dem antiken Rhetorgestus entlehnt.¹²⁴ Anders als Helene Fourment auf Rubens Porträt drückt Vigée Le Brun Bildnis in Blick, Gestik und der Darstellung der Arbeitswerkzeuge Pinsel und Palette Aktivität und künstlerische Kompetenz aus.

Eine ähnlichere Kopfhaltung, Körperwendung, Gestik und Handhaltung im Vergleich zu Vigée Le Brun Selbstbildnis findet sich in Rubens Porträt der „Helene Fourment, einen Handschuh anziehend“ (**Abb. 28**). Die Verwendung der Farbe Schwarz für den über die Arme gelegten Schal, der weiße Kragen, die flauschige Feder am Hut, das über die Schultern fallende helle gelockte Haar, die Farbe des Mundes, die großen Augen und die Form der Augenbrauen, all diese Merkmale von Vigée Le Brun Darstellung scheinen mehr mit diesem Porträt aus München zu tun zu haben als mit dem erklärten Vorbild aus London. Vigée Le Brun hat sich wohl auch bei diesem Selbstporträt nicht ausschließlich an einem Vorbild orientiert, auch wenn sie dieses Bild als einzige Inspirationsquelle angegeben hat und ihr Biograph darauf besteht, daß sie Rubens Vorbild folgt, ohne ihn jedoch sklavisch zu imitieren. Von dem Londoner Porträt übernahm Vigée Le Brun den Licht- und Schatteneffekt, die Behandlung des Hintergrundes, die ein Kritiker des Salons als rauh und unfertig bezeichnete¹²⁵ und die der Gestaltung auf dem Rubens-Vorbild sehr ähnlich ist.

Von dem Münchener Rubens-Porträt konnte Vigée Le Brun die Positionierung der Figur, die Haltung von Kopf und Armen und die schwarzen Stoffpartien übernehmen. Das Bildnis soll ebenfalls Rubens zweite Ehefrau abbilden, was die These von der Einschreibung in die Rolle der Künstlergeliebten zusätzlich stützt. Nicht interessiert hat Vigée Le Brun jedoch die exakte Wiedergabe der Farbkombinationen, weder auf dem einen noch auf dem anderen Vorbild. Allerdings tauchen die Farben Schwarz-Weiß-Rot auf ihren anderen Selbstbildnissen in Fort Worth und in Florenz auf. Dieses Rubens-Porträt befand sich bereits seit dem 17. Jahrhundert in München.¹²⁶ Für sehr wahrscheinlich halte ich die Kenntnis von Kopien, Varianten oder Drucken nach diesem Bild, die Vigée Le Brun auf ihrer Reise durch die Niederlande gesehen haben könnte oder in der Sammlung ihres Mannes in Paris. Möglicherweise von dieser Reise mitgebracht hatte Le Brun ein Porträt von Rubens, das er am 3.12. 1782 in Paris zum Verkauf anbot:

¹²⁴ Rosenthal 1996, S. 314.

¹²⁵ „Un ciel très crud“, Col. Del., T. 13, Messieurs. Ami de Tout Le Monde, Paris: 1783, S. 23.

¹²⁶ Zum Bildnis: Vlieghe 1987, S. 87, Rüdiger an der Heiden, Peter Paul Rubens und die Bildnisse seiner Familie in der alten Pinakothek, München: 1982, S. 24.

*„Une tête de femme, vue de trois quarts, coiffée d'un chapeau noir garni de plumes; elle est vêtue de noir, & a la gorge couverte d'une gaze, tenant de la main droite une grande plume“.*¹²⁷

Als sich Vigée Le Brun nach Rubens Vorbild und in Rubens Manier malte, identifizierte sie sich mit Rubens künstlerischen Eigenschaften, mit dem Kolorit seiner Arbeiten und seiner sinnlichen Darstellungsweise. Das deutete sie in den Souvenirs an. Vigée Le Brun übernahm diese Werte für ihre eigene Malerei. Damit trat sie in den Wettbewerb mit ihrem großen Vorbild Rubens ein und machte sich zugleich zu seinem geliebten Modell. Wie in ihren späteren Selbstbildnissen mit Tochter, diente ein berühmtes künstlerisches Vorbild als ein Mittel zur Befreiung aus dem künstlerischen Prototyp „passives Modell“. Vigée Le Brun konstruierte durch ihr Rollenspiel als dargestellte Schönheit und als produktive Künstlerin auf den Selbstbildnissen neue Aussagen für vorgefertigte und etablierte Bildlösungen. Sie paßte sich der männlich konstruierten weiblichen Ikone an und scheint ihr zu gleichen. Doch überwindet sie diese konventionelle Darstellungsweise, indem sie sich in ihren Eigenschaften als Künstlerin und Malerin des Porträts kenntlich macht. Die Selbstdarstellung als ein Modell, das von Rubens und Raffael geliebt wurde, weist auf die Liebe, die der Künstler dem Modell entgegenbrachte, also auf den Malvorgang als einen Akt der Liebe: *„On a dit que l'amour conduisit alors le Pinceau de Rubens & qu'il avoit voulu épouser cette aimable personne“*.¹²⁸ Das Porträt verweist außerdem auf die Liebe und Verehrung, die das Modell dem Künstler, die Malerin den verehrten Vorbildern schenkte. Vigée Le Brun's Selbstdarstellungen sollen an mythische Liebesgeschichten erinnern, die Modell und Maler miteinander verbanden. Ihre Selbstbildnisse als die Modelle berühmter Künstler sind auch als Liebeserklärungen und die vorbildhaften Maler zu interpretieren.

Baillios These hingegen, Vigée Le Brun antworte in ihrem Selbstbildnis allein auf die physischen Reize von Rubens Modell, erklärt Vigée Le Brun's Selbstbildnis mit Strohhut und Palette nur unvollständig.¹²⁹

Vigée Le Brun stellte ihr Selbstbildnis mit Strohhut und Palette im Salon der Académie von 1783 aus. Einige Kritiken lobten das Bild: *„Ce Portrait est encore une des plus agréables choses du Salon“*.¹³⁰ *„Mais voici le triomphe de l'artiste: c'est son portrait“*.¹³¹ Die Kritiker machten aber keinerlei Anspielungen auf das Vorbild von Rubens. Über die fehlenden Verweise auf Rubens in den zeitgenössischen Kritiken

¹²⁷ J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles D'Italie, De Flandre, De Hollande Et De France, Paris: 1782, Nr. 17.

¹²⁸ Descamps 1753, Vol. I, S. 324.

¹²⁹ Baillio, 1988, S. 97.

¹³⁰ „Col.Del.T.13, „Lotterie pittoresque pour le salon de 1783, Paris: 1783, S. 23.

¹³¹ Col.Del.,T.13, „Messieurs. Ami De Tout Le Monde! Paris: 1783, S. 23.

könnte man die kunsthistorische Tradition fast vergessen, in die sich Vigée Le Bruns Bildnis nach Rubens „Chapeau de Paille“ einfügt. Denn das Porträt war im 18. und 19. Jahrhundert bekannt und wurde eifrig rezipiert. Dabei lassen sich mehrere Stränge verfolgen, die sich nicht immer klar von einander trennen lassen. Es gibt zahlreiche Beispiele für die Rezeption des „Chapeau de Paille“ im Besonderen und der Porträts der Helene Fourment im Allgemeinen in der Bildniskunst Englands und Frankreichs des 18. Jahrhunderts. Der irreführende Begriff „Chapeau de Paille“, also „Strohhut“ lässt sich auf die alte flämische Bezeichnung „Het Spaanisch Hoedje“ für das Bildnis zurückführen, das den spanischen Hut aus Biberfell bezeichnet, den die Dargestellte trägt. Im 18. Jahrhundert wurde dieser Titel irrtümlich mit dem Begriff „Strohhut“ übersetzt.¹³² Außerdem existiert ein weiteres Bildnis mit ganz ähnlichen Lichteffekten, das sich ursprünglich in der selben Sammlung in Antwerpen befand wie das Bildnis in London, auf dem die Dargestellte einen echten Strohhut trägt (**Abb. 29**). Auch dieses Bild, das sich heute in einer Brüsseler Privatsammlung befindet, galt als Bildnis der Helene Fourment.¹³³ Die Bezeichnung „Chapeau de Paille“ wurde vermutlich von diesem Bildnis auf dasjenige in London übertragen.¹³⁴ Zwischen beiden Bildnissen wurde nicht sauber unterschieden. So beschrieb J.F.M. Michel 1771 eines der beiden Bildnisse ohne dabei genau zwischen den beiden Darstellungen zu trennen: *„... elle y est représentée le chapeau de paille plumé en tête, qui met le visage dans un clair ombrage, & le grand jour donnant tout son éclat sur la belle poitrine découverte, & sur le reste du corps, produit l'effet le plus enchanteant“*.¹³⁵ Indem Vigée Le Brun sich selbst mit einem Strohhut abbildete, übernahm sie explizit den Titel des in doppelter Weise vorbildhaften Porträts für ihre eigene Arbeit, ohne das Kostüm und die Gestik im einzelnen kopieren zu müssen und sich damit zu sehr auf ein einzelnes Vorbild festzulegen.

Der Titel „Chapeau de Paille“ wurde im 18. Jahrhundert also auf zwei Porträts von Rubens mit ähnlichen Eigenschaften angewendet. Darüber hinaus gab es in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen überaus erfolgreichen Modetrend, der sich an einem anderen berühmten Porträt der Helene Fourment orientierte, das in dieser Zeit noch Van Dyck zugeschrieben wurde¹³⁶ und sich in der Sammlung Horace Walpoles befand. Dieses Bild zeigt einige Ähnlichkeiten zum Londoner „Chapeau de Paille“. Es war in England sehr populär und diente als Vorlage für

¹³² G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin: 1837, Vol. 1, S. 278.

¹³³ Vlieghe 1987, S. 105.

¹³⁴ Vlieghe 1987, S. 107, Anm. 1.

¹³⁵ J.F.M. Michel, *Histoire de la vie de P.P. Rubens*, Brüssel: 1771, S. 339.

¹³⁶ Peter Paul Rubens, *Helene Fourment*, Holz, 186 X 85 cm, Lissabon, Fondation Calouste Gulbenkian. Aileen Ribeiro, *Some Evidence of the Influence of the Dress of the Seventeenth-Century on Costume in Eighteenth-Century Female Portraiture*. In: *The Burlington Magazine*, 119, 1977, S. 834.

ungezählte Porträtdarstellungen im sogenannten „Van Dyck Dress“, das sich aus einem schwarzen Mieder und einem schwarzen Überkleid zusammensetzte.¹³⁷ Vigée Le Brun's schwarzes Kleid auf dem Florentiner Selbstbildnis bezieht seine Assoziationen auf Van Dyck auch über dieses Bildnis. Der besondere Lichteffekt bleibt bei diesen Interpretationen allerdings ohne größere Bedeutung. Das Interesse an Rubens und den Porträts der Helene Fourment als Ideenlieferanten für Kostümentwürfe, Maskeraden und für die aktuelle Mode hielt sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. James Tissot's Zeichnung „Le Chapeau Rubens“ ist nur ein Beispiel unter vielen.¹³⁸

Der besondere Lichteffekt der Porträts aus Antwerpen war unter französischen Malern des 18. Jahrhunderts bekannt. Descamps vermerkte die besondere Wirkung des Sonnenlichtes in seinem „La Vie Des Peintres Flamands“: *„Un autre beau Tableau est le Portrait d'une Demoiselle Lundens: La tête est couverte d'un chapeau qui y porte l'ombre, enforte que cette tête n'est éclairée que par la réflexion des lumieres qui l'entourent.“*¹³⁹ In der ersten Hälfte des Jahrhunderts malte etwa Antoine Pesne ein „Mädchen mit Tauben“ (**Abb. 30**), deren Gesicht von ihrem Strohhut halb verschattet ist. Quentin de la Tour's Pastellporträt der Madame Pompadour¹⁴⁰ zeigt vergleichbare Merkmale, die auf Rubens' Arbeit zurückzuführen sind: Der schief getragene Hut, der Blick unter der Hutkrempe und das Spiel von Licht und Schatten auf der Haut. Das gilt auch für La Tour's nur als Entwurf erhaltenes Selbstbildnis.¹⁴¹

Sir Joshua Reynolds übernahm die Effekte, die charakteristisch waren für die Zeit des französischen Rokoko von der Gruppe der französischen Rubenisten, für die englische Porträtmalerei. Sein Porträt der Catherine Moore von 1752 reflektiert in Kostüm, dem weichen Schatten über den Augen, der Beschaffenheit des Hintergrundes, in der generellen Farbigkeit und im Auftrag der Farben die französischen Bildnisse und damit auch Rubens' Porträt.¹⁴² 1781 reiste Joshua Reynolds nach Flandern. Wie Vigée Le Brun hatte er dort die Möglichkeit Rubens

¹³⁷ Dazu: Ribeiro 1977. Dies. erneut: 1995, S. 192-8. Etwa: Thomas Hudson, Duchess of Montrose, ca.1742-4, The Marquis of Graham, Thomas Hudson, Duchess of Ancaster, 1757, Grimsthorpe and Drummond Castle Trust, Allan Ramsay, „Lady in Van Dyck Dress“, 1749, Privatslg., Joseph Wright of Derby, Porträt Susannah Hope, 1760-1, Kunsthandel.

¹³⁸ James Tissot, Le Chapeau Rubens, 1875, Zeichnung, Paris, Bibliothèque nationale. Marie Simon, Mode et peinture. Le Second Empire et l'Impressionisme, Paris: 1995, S. 91, S. 959.

¹³⁹ Descamps 1753, Vol. I, S. 324.

¹⁴⁰ Quentin de La Tour, Madame Pompadour, Pastell, Sammlung Marquise de Ganay.

¹⁴¹ Quentin de La Tour, „Selbstbildnis mit Schlapphut, 38 x 30 cm, Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin.

¹⁴² Sir Joshua Reynolds, Catherine Moore, 1752, Leinwand, 69,8 X 57,1 cm, Kenwood, The Iveagh Bequest. Nicholas Penny (Hg.), Reynolds, Katalog zur Ausstellung in London in der Royal Academy of Arts vom 16. 1.-31. 3. 1986, London: 1986, S. 178.

„Chapeau de Paille“ im Kabinett Van Havres zu betrachten. Er schrieb: *M. Van Haveren has a admirable portrait by Rubens, known by the name of the Chapeau de Paille, from her having on her head a hat and feather, airily put on; It has a wonderful transparency of colour, as if seen in the open air. It is upon the whole a very striking portrait...*¹⁴³ 1785 versuchte Reynolds das Porträt aus Brüssel zu erwerben, wahr jedoch nicht bereit die geforderte hohe Summe zu bezahlen.¹⁴⁴ Wie Vigée Le Brun bewunderte Reynolds die Behandlung von reflektiertem Licht und Schatten. Wie Vigée Le Brun inspirierte ihn das Bildnis zu eigenen Arbeiten, etwal zu dem Bildnis der Ann Bingham (**Abb. 31**). Eine Briefnotiz verbindet Reynolds Arbeit mit dem Rubens Vorbild: *„Sir Joshua is about an exceptional pretty portrait of Nanette (Ann Bingham) in a straw hat, and as Rubens painted one which was called the Chapeau de Paille this is to be called Sir Joshua's“*. Neben Reynolds verarbeiteten auch andere englische Künstler das berühmte Vorbild. Thomas Gainsborough verwendete den Vorwurf für ein Porträt seiner Tochter Mary, John Hoppner porträtierte die jüngste Tochter des englischen Königspaares, Princess Mary.¹⁴⁵ 1817 wurde Rubens „chapeau de paille“ für 60.000 F verkauft¹⁴⁶, weiterverkauft und gelangte 1823 in die Sammlung des Engländers Robert Peel.¹⁴⁷ Vigée Le Brun berichtet: *„Qui vient d'être vendu dernièrement à un Anglais pour une somme considérable“*.¹⁴⁸ Peel beauftragte 1824 den Maler Thomas Lawrence mit der Anfertigung eines Porträts von Lady Julia Peel (**Abb. 32**), das als Pendant zum berühmten Rubens-Porträt gedacht war.¹⁴⁹ Von diesem Bildnis existieren zwei Varianten, die sich ursprünglich beide im Besitz der Familie befanden.¹⁵⁰ Die Verbindungen zwischen Rubens und Lawrences' Bildnissen erscheinen jedoch recht allgemein: Holz als Bildträger für die eine Version, die Halbfigur vor blauem Hintergrund, der schwarze Hut und das Inkarnat bieten noch die größten Übereinstimmungen. Auch in ihren Formaten gibt es wenig gemeinsames. Beide Versionen des Lawrence-Porträts sind größer als das Vorbild.¹⁵¹

¹⁴³ Malone 1797, S. Q.

¹⁴⁴ Vlieghe, S. 106.

¹⁴⁵ Thomas Gainsborough, Mary, die Tochter des Künstlers, Leinwand, 77,5 x 64,8 cm, London, Tate Gallery. John Hoppner, Princess Mary, 1785, Leinwand, Windsor Castle, Royal Collection.

¹⁴⁶ Auch Kaiserin Joséphine von Frankreich interessierte sich für das Bildnis, vgl.: Seymour de Ricci, Josephine As A Rubens Buyer, in: The Burlington Magazine, XX, 1912-1913, S. 170.

¹⁴⁷ Waagen 1837, S. 279.

¹⁴⁸ Souv.I, S. 75.

¹⁴⁹ Garlick 1989, S. 251.

¹⁵⁰ Garlick 1989, S. 251. Die Bildnisse wurden 1898 und 1917 von den Nachkommen des Auftraggebers verkauft.

¹⁵¹ Auf Holz: 142,2 x 106,7 cm und auf Leinwand: 91,4 X 71,1 cm.

Gustav F. Waagen besichtigte Peels Galerie 1837. Er beschrieb die Sammlung sehr detailliert und auch das berühmte Rubens-Gemälde, nicht aber die Porträts von Lawrence, die vermutlich in den anderen Räumen des Hauses ausgestellt waren. Waagen bewunderte Rubens *„Meisterschaft im Helldunkel“*¹⁵² und den berühmten Lichteffect: *„Wie in dem Schlagschatten und bei der Helligkeit des Lokaltons, mit der feinsten Kenntniss und Benutzung der sonnigen Reflexe, alle Teile des schönen, in heiterster Jugend blickenden Gesichts in der seltensten Klarheit und Wahrheit abgerundet sind, davon kann man sich, ohne das Bild gesehen zu haben, keine Vorstellung machen. Hier muß man gestehen, daß man Rubens ‘par excellence’ den Maler des Lichts nennen muß.“*¹⁵³

Einmal mehr sprach ein Bewunderer von Rubens als dem „Maler des Lichts“¹⁵⁴

Im Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts interessierte man sich ebenfalls für Rubens „chapeau de paille“ und seine malerischen Effekte. Adélaïde Labille-Guiard malte 1788 ein postumes Porträt einer Tochter Ludwig XV, Louise-Elisabeth de France, der Duchesse de Parme mit ihrem Sohn (**Abb. 33**).¹⁵⁵ Ungewöhnlich erscheint der scharf konturierte Schlagschatten auf der Mauer rechts von der dargestellten Figur, der in der Literatur als Vanitas-Motiv gedeutet wird, als diskreter Hinweis darauf, daß die Abgebildete nicht mehr unter den Lebenden weilt.¹⁵⁶ Für das Kostüm der Duchesse griff Labille Guiard auf die Van-Dyck-Mode der Maskeraden zurück¹⁵⁷ und vor allem auf sogenannte „spanische“ Kostüme, wie sie unter Louis XV populär waren. Einige Porträts von Jean-Honoré Fragonard und F.H. Drouais bilden solche Kostüme ab.¹⁵⁸ Labille Guiard verdeutlichte mit ihrer Wiedergabe eines 1788 bereits veraltetem Kostüms den zeitlichen und räumlichen Abstand, der zwischen dem lebendigen Betrachter und dem Abbild der Verstorbenen bestand. Die Farbkombination Schwarz-Weiß-Rot weist einmal mehr auf die Tracht der spanischen Niederlande des 17. Jahrhunderts und auf die Porträts von Van Dyck und Rubens. An Rubens Porträt erinnern die Inszenierung im Freien, das Spiel von Sonnenlicht und Schatten auf der Haut der Duchesse, der große Hut und die verwendeten Farben.

Die Verteilung der hellen und der dunklen Farbflächen auf dem Gesicht verbindet das Porträt wieder mit Vigée Le Bruns Selbstbildnis, das Labille Guiard als Kollegin im Porträtfach und als Mitglied der Académie kannte und an dem sie sich vermutlich

¹⁵² Waagen 1837, S. 287.

¹⁵³ Waagen 1837, S. 278.

¹⁵⁴ Waagen 1837, S. 278.

¹⁵⁵ Passez 1973, S. 214.

¹⁵⁶ Passez, 1973, S. 216.

¹⁵⁷ Ribeiro 1984, S. 184-6.

¹⁵⁸ F.H. Drouais, Marquis de Souches und seine Familie, 1756, Versailles. Jean-Honoré Fragonard, Frau mit Hund, ca. 1772-3, New York, Metropolitan Museum Of Art.

für ihre Inszenierung orientiert hat. Auf beiden Porträts sind die Brust und die rechte Wange der Dargestellten bis unter das rechte Auge vom Sonnenlicht beschienen. Auf beiden sitzt ein Lichttupfer auf der Nase des Modells. Wie Vigée Le Brun stellte auch Labille Guiard das Porträt im Salon aus (**Abb. 34**). Die Beobachter des Salons von 1789 waren geteilter Meinung. Nicht alle Kritiker konnten sich für die abgebildeten Effekte des Sonnenlichts begeistern. „...les effets plus piquant possibles et d'ailleurs excellentement bien rendus. Elle a osé entreprendre d'y peindre l'éclat de la lumière qu'un soleil brillant répand sur les objets“,¹⁵⁹ bemerkte Cochin in einem Brief an Descamps nachdem er das Porträt im Salon gesehen hatte. Das „Journal de Paris“ berichtete: „Le portrait de Madame la Duchesse de Parme est éclairé du soleil, l'effet a de la vérité“. ¹⁶⁰ Ein anderer Kritiker schrieb hingegen: „...qu'elle s'est totalement trompée sur l'effet de ses masses qui sont trop claires, & produisent un effet de verre“. ¹⁶¹

Vigée Le Brun's Selbstbildnis war 1783 ähnlich unterschiedlichen Kritiken ausgesetzt. Die Meinungen der Kritik teilten sich bei der Beurteilung der dargestellten Effekte von der Wirkung des Sonnenlichts auf der menschlichen Haut und anderen Oberflächen vor leuchtend blauem Himmel. Porträts, die ihre Modelle im Glanz des Sonnenlichts abbildeten, waren bis ins 19. Jahrhundert hinein die Ausnahme. Bevorzugt wurde in der Regel gedämpftes Licht aus dem Atelier, und ein neutraler Hintergrund. Harte Schlagschatten im Sonnenlicht wurden so weit wie möglich vermieden oder zumindest abgemildert. Bereits Leonardo beschrieb dieses Vorgehen in seinem Traktat. ¹⁶² Zudem galt die Darstellung von hellem, leuchtendem Tageslicht als sehr schwierig, wenn nicht sogar als unmöglich: „...tout ce qu'on veut rendre clair en peinture, paraît toujours très-foible en comparaison de la lumière naturelle du jour“, ¹⁶³ und war daher eine Herausforderung für ehrgeizige Künstler. Vigée Le Brun thematisierte die Brillanz und besondere Leuchtkraft ihrer Lichtmalerei noch einmal drei Jahre später auf dem Gemälde der „Bacchante“ (**Abb. 35**) von 1785, das sie nach ganz ähnlichen Prinzipien gestaltete wie ihr Selbstbildnis. Die Bacchantin schützt ihre Augen mit einem Arm vor dem einfallenden blendend hellem Sonnenlicht, das von einem großen Teil ihrer Haut reflektiert wird.

Auf Rubens Porträt streift das Sonnenlicht nur die Wange der Abgebildeten und beleuchtet vor allem das Dekolleté. Die Darstellung fokussiert vor allem auf den subtilen Gegensatz zwischen dem vom Hut verursachten dunkleren Schlagschatten und dem etwas helleren Tageslicht, das von der anderen Seite her das Gesicht

¹⁵⁹ Zitiert nach: Louis Réau, Histoire De La Peinture Francaise Au XVIII Siècle, 1925-6, T. 2, S. 36.

¹⁶⁰ Zitiert nach: Passez 1973, S. 216.

¹⁶¹ Col.Del.,T.16, „Les Eleves Au salon: Ou L'Amphigouri, Paris: 1989, S. 23.

¹⁶² Ernst H. Gombrich, Shadows. The Depiction Of Cast Shadows In Western Art. A companion volume to an exhibition at The National Gallery, London:1995, S. 20-1.

¹⁶³ Bouvier 1832 S. 300.

erhellte. Auf Vigée Le Bruns Selbstbildnis fällt das Sonnenlicht in einem anderen Winkel ein. Das Sonnenlicht beleuchtet eine größere Fläche der Wange. Der Kontrast zwischen den beleuchteten und verschatteten Partien erscheint stärker ausgeprägt als bei Rubens. Neu hinzu gekommen ist der Kontrast zwischen den beschatteten Augen und dem beleuchteten Mund und die Glanzlichter auf dem dunkelroten Mund und dem Ohrgehänge. Vigée Le Brun verstärkte das von Rubens vorgegebene Motiv und legt den Schwerpunkt ihrer Interpretation auf die brillante Wiedergabe des Sonnenlichts und seiner Reflexe, während Rubens die Halbschatten bevorzugte.

Wie bei Labille Guiard hatten auch die Kritiker von Vigée Le Bruns Selbstbildnis an der Lichtführung etwas auszusetzen: *„Il trouva dans ce tableau un ciel trop bleu, un blanc trop crud, & des lumieres trop pâles“*.¹⁶⁴ *„La lumière pénètre à travers la paille, la rend transparente, & diminue l'effet des ombres qui eussent été trop dures“*.¹⁶⁵ Die Mal- und Zeichenhandbücher des 18. und 19. Jahrhunderts wiesen auf die Vorteile des kontrollierbaren Atelierlichts hin und auf die Gefahren, die ein leuchtend blauer Hintergrund für den Maler darstellt: *„On évite, particulièrement dans un portrait, de faire détacher la tête sur un bleu de ciel pur; l'effet en est dur, et d'ailleurs de bleu céleste, étant la plus pure et la plus fraîche des couleurs, détruit la fraîcheur des chairs, en sorte qu'il est bien peu de carnations, si éclatantes qu'on les suppose, qui ne perdent pas à appuyées sur ce tableau“*. Statt dessen wurde empfohlen, den Himmel mit Wolken zu gestalten und nur kleine Flecken von Blau hindurch schimmern zu lassen.¹⁶⁶

Die Wiedergabe von Sonnenlicht und leuchtend blauem Bildgrund als Folie für die Porträts ist demnach als Ausnahmen von der Regel zu bewerten. Vigée Le Bruns und Labille Guiards Bilder sind daher Darstellungen des malerischen Könnens. Es handelt sich um zwei echte „Kunststücke“, die dem Publikum der Salons vorgeführt wurden. *„Il fut toujours regardé comme très-difficile de peindre une jolie femme sur un fond brillant. Madame Le Brun triomphe de cette difficulté. Sa tête se détache en demi-teinte sur un ciel crud, & elle n'est pas noir“*,¹⁶⁷ kommentierte ein Kritiker Vigée Le Bruns kunstvolle Wiedergabe der Gegenlichtsituation vor dem blauen Himmel. Er hebt ausdrücklich hervor, daß sie es vermieden hat, ihr Abbild im Gegenlicht schwarz erscheinen zu lassen, was wohl bei weniger geschickten Künstlern vorkommen konnte.

Die Schwärzung von Bildgegenständen im Gegenlicht als bewußten Kunstgriff hat Salvatore Rosa auf seinem Selbstbildnis eingesetzt (**Abb. 36**). Das Porträt bildet den Künstler vor einem blauen, zum Teil mit hellgrauen Wolken verhangenen Himmel ab.

¹⁶⁴ Col.Del.T.13, Apelle Au Salon, Paris: 1783, S. 22.

¹⁶⁵ Col.Del.T.13, Messieurs, Paris: 1783, S. 23.

¹⁶⁶ Bouvier 1832, S. 296-7.

¹⁶⁷ Col.Del.T.13, Messieurs. Ami de Tout le Monde, Paris: 1783, S. 23.

Haar und Kleidung erscheinen schwarz-braun, ebenso die Schatten, die sein Gesicht modellieren. Im Gegensatz zu Vigée Le Brun benutzte Rosa den Gegenlichteffekt, um sich dunkel, düster-bedrohlich von der hellen und farbigen Hintergrundfolie abzusetzen. Er schaut mit ernstem Blick auf den Betrachter, sein Mund ist geschlossen. In der rechten Hand hält er eine Tafel mit der Inschrift: „Autacce Aut Loquere Meliora Silentio“, die Rosas Interesse an der stoischen Philosophie demonstriert. Die ernsthafte Grundhaltung, Schweigsamkeit und Tendenz zur Melancholie betonte Rosa durch Farben und den Hell-Dunkel Kontrast. Er verwendete den gleichen Kunstgriff wie Vigée Le Brun, doch die Aussagen beider Bildnisse könnten gegensätzlicher nicht sein. Rosas Selbstbildnis erscheint ernst und trübsinnig - trotz des blauen Himmels. Der Abgebildete schweigt und fordert den Betrachter auf, mit ihm zu schweigen. Vigée Le Brun malte sich vor einem heiteren sonnendurchfluteten Bildgrund. Selbst die Schatten scheinen bei ihr noch Licht auszustrahlen. Sie legte Wert auf die Wiedergabe von brillianthen Buntfarben, zusätzlich hält sie noch Pinsel und eine Palette mit angemischten Farben in der Hand. Wenn Rosa in seinem Selbstbildnis Licht und Farbigkeit negiert und schwärzt, dann hebt Vigée Le Brun die Bedeutung von Licht und Farbe für ihre Arbeit noch besonders hervor. Ihr Mund ist geöffnet, der rechte Arm deutet Rede an als versuche sie mit dem Betrachter in einen Dialog einzutreten und von etwas zu überzeugen. Diese sprechende Geste läßt sich auf vielen Künstlerselbstbildnissen des 18. Jahrhunderts finden.¹⁶⁸

Sheriff hat dargelegt, daß die Armhaltung auf dem Porträt Vigée Le Bruns Anspruch auf Teilnahme am rationalen Diskurs über Kunst verdeutlichen soll. Die Malerin stellt damit ihre intellektuellen Fähigkeiten zur Schau.¹⁶⁹ Sie demonstriert auf diesem Bildnis, daß sie neben der handwerklichen Seite ihres Faches auch etwas von den theoretischen Voraussetzungen und Bedingungen der Porträtmalerei versteht und in der Lage ist, sich qualifiziert zum Thema zu äußern. Roger de Piles assoziierte in seinem Text „Conversation sur la connaissance de la Peinture“¹⁷⁰ die Malerei - also den Umgang mit Farben und das Kolorit - mit der Rhetorik, mit der gesprochenen Rede. Die Zeichnung ordnete de Piles dagegen der Grammatik zu. De Piles faßte die Zeichnung als Grammatik der Malerei auf, als die lernbaren, in Regeln gefaßten Grundbausteine der Malerei. Die echte Praxis der Malkunst begann für ihn jedoch erst mit der Kunst der Farbe. Wie der Redner nach dem Konzept Ciceros - mit dem der Autor seinen Vergleich stützte - soll auch der Maler den Betrachter vor allem rühren, also Gefühle in ihm auslösen und ihn von etwas zu überzeugen, eine

¹⁶⁸ Bsp. bei: Sheriff 1996, S. 206.

¹⁶⁹ Sheriff 1996, S. 206.

¹⁷⁰ Roger de Piles, *Conversation sur la connaissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris: 1766, S. 102-3. Dazu: Jaqueline Lichtenstein, *The Eloquence Of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: 1993, S. 160.

glaubhafte Illusion zu schaffen. Der Maler schafft dies nicht mit den Mitteln der Sprache, sondern mit den Mitteln, die ihm der Werkstoff Farbe bietet. Nach de Piles Bild sind Bildfarbe und Sprache einander gleichgesetzt.¹⁷¹ Diderot griff diesen Vergleich in seinen „Essais“ 1766 erneut auf.¹⁷² Vigée Le Brun übertrug diesen bildhaften Vergleich von Malerei und Kolorit als Rede und Sprache der Malerei auf ihr Porträtkonzept und ihr Verständnis von der Kategorie Kolorit. Auf die in der zeitgenössischen Kunsttheorie übliche Verknüpfung der flämischen Malerei mit den beiden an der Farbe orientierten Aspekten Kolorit und Hell Dunkel spielt die Künstlerin ebenfalls an. Denn Rubens galt als ein Meister des Hell-Dunkels.¹⁷³ J.B.P. Le Brun faßte diese sehr geschätzte Eigenschaft Rubens zusammen: *„Tout le monde sait l'avantage qu'il (Rubens) a tiré du clair - obscur, l'adresse avec laquelle il a su lier ses groupes, répondre & soutenir les grandes masses de lumière par celle des ombres“*.¹⁷⁴ Die Verweise ihres Selbstbildnisses auf Rubens Modell, der vorbildhafte Licht-Schatteneffekt, die Wiedergabe von Pinsel und Palette mit bunten Farbklecksen zeigen die Verbindungen zu Rubens und den ihm zugeordneten Aspekten von Helldunkel und Kolorit als Teile der Malerei deutlich.

Vigée Le Brun's Selbstbildnis ist ein Plädoyer für das Kolorit, mit einer Tendenz zur Allegorie. Ihr Selbstporträt als Rubens Modell und die Hommage an die koloristische Technik des Meisters stellt auch eine Allegorie der Malerei dar. *„La Peinture est ici la Dame d'atour de la beauté“*,¹⁷⁵ bestätigte ein Kritiker des Salons.

Generell gesehen war die Wiedergabe von Figuren im Gegenlicht vor freiem Himmel im Sonnenschein für die Malerei des 18. Jahrhunderts gar nicht so selten, sondern gehörte zum Darstellungsrepertoire des Rokoko. Antoine Pesne und Quentin de La Tour verwendeten das Motiv für ihre Werke in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vigée Le Brun verarbeitete das Thema - dieser Tradition folgend - bereits vor ihrer Begegnung mit dem Rubens Porträt. Auf einem bisher nicht publizierten Pastell in Privatbesitz (**Abb. 37**) thematisierte Vigée Le Brun bereits 1780 den Kontrast zwischen Inkarnat und leuchtend blauem Himmel. Fleischfarbe und Himmelblau treffen an einer Stelle der Kontur der rechten beleuchteten Schulter der abgebildeten Figur aufeinander. Die Kontur erscheint etwas verwischt und verunklärt, gibt dem abgebildeten Inkarnat dadurch einen schimmernden Effekt.

¹⁷¹ Liechtenstein 1993, S. 160.

¹⁷² Johann Wolfgang Goethe, Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Vol. 7, herausgegeben von Norbert Müller u.a., München: 1991, S. 543.

¹⁷³ Ausführlich zu diesem Thema: René Verbraeken, Clair-Obscur. Histoire d'un mot, Nogent-le-Roy: 1979, S. 134, S. 137.

¹⁷⁴ J.B.P. Le Brun, Catalogue Raisonné Des Tableaux, Dessins, Estampes (...) qui composaient le Cabinet de feu M. Poullain, Receveur Général des Domaines Du Roi, Paris: 1780, S. 111.

¹⁷⁵ Col. Del., T.13, Apelle Au Salon. Seconde edition, revue, Corrigée et Augmentée, Paris: 1783, S. 22.

Obwohl das Pastell eine Situation unter freiem Himmel andeutet, hat Vigée Le Brun die Möglichkeiten von Lichtreflexen, Inkarnatwiedergabe und den kontrastiven Wirkungen des blauen Hintergrundes auf diesem Pastell noch nicht voll ausgereizt. 1801 fertigte sie eine Pastellstudie nach der Princesse Czartoryska (**Abb. 38**) an, auf dem sie sich mit den gleichen Motiven befaßt hat wie auf der frühen Arbeit. Beide Pastelle belegen, daß sie das Thema im Verlauf ihres künstlerischen Werdegangs immer wieder aufgriff, daß sie sich auch unabhängig von dem Rubens Vorbild mit den Problemen und Details der Inkarnatwiedergabe und seinen Effekten beschäftigt hat.

Künstler wie Francois Boucher oder Giovanni Battista Tiepolo¹⁷⁶ arbeiteten mit diesen Effekten, milderten den Kontrast zwischen Inkarnat und dem Blau des Himmels in der Regel jedoch durch Wolken, Gesträuch, Architektur und Ähnliches ab, die zwischen Figur und Himmel geschoben wurden. Auf vielen Bildern Fragonards ist dies ebenfalls zu beobachten. Eine kleine Tafel aus der Londoner Wallace Collection¹⁷⁷ setzt sich mit dem Problem Gegenlicht und Sonnenschein auseinander. Aber auch Fragonard setzte den Kopf des abgebildeten Mädchens vor eine weiße Wolke und vermeidet so einen direkten Kontakt zwischen Himmelblau und Inkarnat. Fragonards Malerei war sicherlich für die Entwicklung von Vigée Le Brun's Stil eine wichtige Anregung. Zwar erwähnte sie den Künstler nicht in den Souvenirs, aber einige ihrer Kollegen waren mit Fragonard befreundet und ihr Mann war eine Weile als Schüler in Fragonards Atelier tätig.¹⁷⁸ Le Brun schätzte seine Arbeiten sehr und bot sie regelmäßig in seinen Catalogues des ventes an.¹⁷⁹ Zudem übernahm Vigée Le Brun Elemente aus Fragonards „portraits de fantaisie“ für ihre eigenen Arbeiten. Umsetzungen der Wiedergabe von Sonnenlicht und blauem Himmel in Porträts gibt es bei Fragonard jedoch nicht.

Das Interesse an der Auseinandersetzung mit den Effekten des Sonnenlichtes aus der niederländischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeigt sich auch in einem merkwürdigen kleinen Bildnis, das eine Weile für eine Arbeit Jan Vermeers galt (**Abb. 39**)¹⁸⁰, das in den jüngeren Monographien jedoch nicht mehr

¹⁷⁶ Sutton 1984, S. 365: Tiepolos Allegorie der Liebe, heute in der Londoner National Gallery, befand sich in der Sammlung des Duc d'Orleans.

¹⁷⁷ Jean-Honoré Fragonard, The Souvenir, Holz, 25,2 x 19 cm, London, The Wallace Collection.

¹⁷⁸ Gilberte Emile-Mâle, Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813). Son Rôle Dans L'Histoire De La Restauration Des Tableaux Du Louvre, in: Bulletin de la Fédération des Sociétés Historique et Archéologique de l'Ile-de-France, VIII, 1956, S. 372.

¹⁷⁹ z.B.: J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles Flamande, Hollandoise, Allemande Et Française; composant le cabinet de M. Dubois, Paris:1784, Nr. 132, „Deux Femmes...jouant avec des chiens sur un lit d'étoffe jaune“, Nr. 131, „Paysage...au rang des meilleurs ouvrages de ce célèbre Artiste.“

¹⁸⁰ Eduard Plietzsch, Vermeer Van Delft, München: 1939, S. 63.

erscheint.¹⁸¹ Statt dessen vermutete A. P. de Mirimonde, daß es sich aufgrund von Material und Krakelee um eine Fälschung oder Nachahmung aus dem späten 18. Jahrhundert handeln könnte.¹⁸² Gegen Ende des 18. Jahrhunderts interessierten sich nur sehr wenige Kenner für die Kunst Vermeers. Es gehört zu J.B.P. Le Brun großen Verdiensten als Kunsthändler, Vermeer für den Pariser Kunstmarkt wieder zu entdecken.¹⁸³ In seinen Katalogen und in seinem Buch über die niederländischen Schulen bemühte er sich um eine Rehabilitation dieses außerhalb Hollands vollkommen vergessenen Meisters.¹⁸⁴ Da Vigée Le Brun Arbeiten aus Le Bruns Sammlung für ihre Studien verwendete und einige der Gemälde kopierte, stellte Mirimonde die reizvolle These auf, daß Vigée Le Brun auch für dieses kleine Bildnis im Stile Vermeers verantwortlich gewesen sein könnte.¹⁸⁵ Gewisse Verwandtschaften mit ihren eigenen Bildern sind durchaus vorhanden. Ähnlichkeiten mit Vigée Le Bruns Selbstbildnis bieten der Lichtreflex im Gesicht der Dargestellten, die großen Augen, das gewellte helle Haar, der Hut und der große Perlenohrring. Mirimondes These läßt sich jedoch weder beweisen noch widerlegen, weil dieses Bild nicht mehr in der Öffentlichkeit gezeigt wird, und seitdem die Zuschreibung an Vermeer bezweifelt wird wurde es auch nicht mehr dokumentiert.

Die Parallelen zwischen beiden Bildnissen und die vorgenommene Datierung in das späte 18. Jahrhundert bieten jedoch ein weiteres Indiz für die Faszination die solche Sonnenlicht- und Schattenphänomene aus der niederländischen Malerei auf Künstler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausübten. *„Il paraît que Vander Meer s'est particulièrement attaché à bien rendre les effets du soleil; et il y a réussi au point de faire quelquefois illusion“*¹⁸⁶, bemerkte Le Brun zu den Vorzügen des Meisters aus Delft. Auch in der englischen Kunst, bei Lawrence und Henry Raeburn und vor allem bei den Pastellmalern¹⁸⁷ tauchte dieses Thema sporadisch immer wieder auf, ohne das jedoch eine durchgängige Linie auszumachen wäre, oder daß ein gemeinsames Konzept die einzelnen Künstler verbinden würde. Es ist jedoch festzuhalten, daß Vigée Le Bruns Umsetzung dieses Motivs sich in eine ganze Reihe mit

¹⁸¹ Ludwig Goldscheider, Johannes Vermeer. The Paintings. Complete Edition, London: 1967, S. 146. Das Bild wurde 1930 in Berlin als Bildnis von Vermeers Hand von Paul Cassirer an Baron Heinrich Thyssen - Bornemisza verkauft.

¹⁸² A.P. de Mirimonde, Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise, in: Revue des Arts, IV, 1956, S. 209, Anm. 17.

¹⁸³ Le Bruns Engagement für die holländische Kunst und für Vermeer wird ausführlich diskutiert bei: Francis Haskell, Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, Oxford: 1980, S. 8-38.

¹⁸⁴ Le Brun, 1792-1796, Vol. II S. 49. Le Brun 1809, S. 87.

¹⁸⁵ De Mirimonde 1956, S. 209.

¹⁸⁶ Le Brun 1809, S. 87.

¹⁸⁷ Etwa John Russel, „Kleines Mädchen mit Kirschen“, Pastell, 61,1 x 46,2 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

vergleichbaren Darstellungen in der französischen und englischen Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fügt und damit auch in die malerischen Traditionen des ausklingenden Rokoko.

Vigée Le Brun wertete die Ausstellung ihres Selbstbildnisses im Salon von 1783 als großen Erfolg: *„Je ose vous dire qu’il ajouta beaucoup à ma réputation“*.¹⁸⁸ Sie schrieb es unter anderem diesem Bild zu, daß Joseph Vernet sie für die Aufnahme in die Académie vorschlug.¹⁸⁹ Sie verwendete die Stilmittel Figur vor blauem Himmel und Sonnenlicht im Verlauf ihrer Karriere immer wieder, jedoch nur noch selten so ausgeprägt wie auf diesem Selbstbildnis. Das gleiche galt auch für Labille Guiard. Für ein reguläres Auftragsporträt nach einem lebenden Modell schien das Motiv nur bedingt geeignet zu sein und wurde wohl nur selten gewünscht. Labille Guiard wurde von den Tanten des Königs beauftragt, das Porträt der Duchesse de Parme zu malen.¹⁹⁰ Da ihr Modell bereits 29 Jahre lang tot war, hatte sie vermutlich größere Freiheiten bei der Umsetzung des Auftrages als sonst üblich.

Labille Guiard, Vigée Le Brun, Rubens und andere verwendeten den Effekt vor allem, um schöne Frauen in schönem Licht noch schöner zu machen und sie buchstäblich „zum Strahlen“ zu bringen. Die Wiedergabe von Sonnenlicht auf Porträts war ein Kunstgriff, der verwendet wurde, um junge Frauen und weibliche Schönheit darzustellen: *„Mais aux portraits de femmes, il faut encore de l’agrément, et faire paraître dans un beau jour ce qu’elles ont de beauté et tempérer par quelque industrie ce qu’elles ont de défauts.“*¹⁹¹

1785 wurde Vigée Le Brun’s Selbstbildnis von Johann Gotthard von Müller in Kupfer gestochen (**Abb. 40**). Von der Wiedergabe von Schatten und Licht zeigte Vigée Le Brun sich enttäuscht: *„le célèbre Muller l’a gravé; mais vous devez sentir que les ombres noires de la gravure enlèvent tout l’effet d’un pareil tableau“*.¹⁹² Das Blatt wurde trotzdem ein großer Erfolg und galt als eine von Müllers besten Arbeiten.¹⁹³

Vigée Le Brun malte das Selbstbildnis ohne einen Auftrag und verkaufte es an die Sammlung des Comte de Vaudreuil.¹⁹⁴ Sie malte jedoch mindestens eine weitere Fassung, die noch sehr lange in ihrem Besitz gewesen sein muß. Tripier Le Franc¹⁹⁵

¹⁸⁸ Souv.I, S. 76.

¹⁸⁹ Souv.I, S. 76.

¹⁹⁰ Passez 1973, S. 214.

¹⁹¹ De Piles 1715, S. 130.

¹⁹² Souv.I, S. 76.

¹⁹³ Biographische Notizen über Johann Gotthard von Müller, in: Kunstblatt, 2, 1821, S. 367, Nr. 16.

¹⁹⁴ Baillio, Kat. S. 44.

¹⁹⁵ Tripier Le Franc 1828, S. 183: „L’Ombre portée du chapeau est transparente comme les ombres du soleil, et fait ressortir les bas du visage qui est éclairé, et du ton le plus fin et le plus vrai; l’ajustement

nahm seine Beschreibung vermutlich an dieser Arbeit vor und auch ihre Nichte kopierte das Selbstbildnis (**Abb. 41**) vermutlich nach dieser Fassung. Es gibt eine ganze Reihe von Kopien und Nachahmungen von Gemälde und Stich.¹⁹⁶ Die Heidelberger Version (**Abb. 42**) ist jedoch mit Sicherheit nicht von ihrer Hand, sondern eine Kopie. Vigée Le Brun malte die Version ihres Selbstporträts für Comte de Vaudreuil auf Holz, in der Art des Rubenschen Vorbildes. Bei dem Gemälde in der Londoner National Gallery hingegen handelt es sich um eine nicht sehr gute eigenhändige Replik, die auf Leinwand gemalt wurde.¹⁹⁷ Oberflächengestaltung, Pinselführung und Kolorit sind an dieser Arbeit im Vergleich zu ihren Arbeiten auf Holz nur schlecht zu beobachten. Die Replik bietet daher einen recht unvollkommenen Ersatz für das Original.

Für Vigée Le Brun bedeutete die Begegnung mit dem Rubens-Porträt die Möglichkeit ihre Arbeitsmethode zu modifizieren.¹⁹⁸ Vom Zeitpunkt ihres Besuchs in Antwerpen an, malte sie viele ihrer Bilder auf Holz. Holz als Bildträger und die von vielfachen Reflexen geprägten Farbwerte und die Lichthaltigkeit der Rubensschen Maltechnik übernahm sie ebenso wie seine leuchtenden Farben, die sie effektiv in Warm-Kalt- und Komplementärkontraste einzusetzen wußte.

Beispiele für die Malerei auf Holz mit Anklängen an Rubens bietet die 1785 entstandene "Bacchante" (**Abb. 35**). Das schimmernde Inkarnat, der Kontrast zwischen dem dunklen Blaugrau des Himmels und dem leuchtendem Rot des Stoffes und das Wechselspiel zwischen Sonnenlicht und Schatten auf der Haut formulierte Vigée Le Brun nach Rubens Vorbild. Ähnliche Eigenschaften zeigen auch die Bildnisse der Baronne du Crussol (**Abb. 3**) und der Madame Rousseau mit ihrer Tochter (**Abb. 43**). Auf dem Bildnis der Baronne bilden der blaue Hintergrund und das grüne Sitzmöbel einen sehr starken Kontrast zu dem hellroten Kleid der Dargestellten. Madame Rousseau trägt ein historisierendes Kostüm, das an die flämische Tracht des 17. Jahrhunderts. erinnert. Die auf dem Grün-Rotkontrast basierende Farbzusammenstellung und das auf beiden Bildern schräg einfallende sonnenstrahlartige Licht variieren Gestaltungselemente, die Vigée Le Brun immer wieder verwendete. Vigée Le Brun setzte gewagte Farbkontraste ein, die die Leuchtkraft der einzelnen Farbe durch ihre Gegensätzlichkeit steigerten. Mit ihrer Malerei entdeckte Vigée Le Brun Rubens und die flämische und holländische Malerei

est rempli de goût et de tous les temps, les mains sont bien faites, la figure, pleine de fiesse et d'expression, se détache sur un fond de ciel, dont le bas est dans la demi-teinte“.

¹⁹⁶ Dazu: Martin Davies, National Gallery Catalogues. French School, London: MCMLVII, S. 133. Vermutlich nach dem Stich entstand das sog. „Selbstporträt“ con 1767 (?) in der Sammlung Potocka, Krakau; seitenverkehrte Wiedergabe, an statt der Palette hält die Dargestellte einen Stab in der Hand, bewaldeter Hintergrund, vgl.: Witt Library Fiche Nr. 6433.

¹⁹⁷ Davies 1957, S. 133.

¹⁹⁸ Baillio Kat. S. 10.

für sich. Sie betrachtete sich selbst als Koloristin nach dem Vorbild der „Ecole Des Pays Bas“ und sie definierte daher auch ihre Modelle und ihr eigenes Abbild vor allem über die Farbigkeit.

I.4 Das Bild im Bild

Das unmittelbare Vorbild für Vigée Le Bruns Selbstporträt für Vigée Le Bruns Florentiner Selbstporträt ist nicht in der Galerie der Uffizien zu suchen, sondern unter ihren eigenen Arbeiten. Sie übernahm ein Kompositionsschema, das sich schon bei einem ihrer Pariser Porträts bewährt hatte. 1788 entstand das Porträt der Marquise de Groller (**Abb. 44**). Vigée Le Bruns Selbstporträt und das Bildnis der Marquise haben ungefähr die gleiche Größe. Beide zeigen eine nach links gerichtete weibliche Gestalt, die auf einem Stuhl an der Staffelei. Sie schauen beide auf den Betrachter und halten ihre Arbeitswerkzeuge in den Händen. Nur trägt die Marquise ein dunkelblaues Kleid und an statt des Rüschenkragens ein unter dem Hals geknotetes Brusttuch.

Allem Anschein nach unterscheiden sich die adelige Auftraggeberin und die bürgerliche Malerin sich weder im Aussehen noch in ihrer dargestellten Tätigkeit voneinander. Das ist kein Zufall: Vigée Le Bruns Selbstbildnis mit Strohhut und Palette hat ein Gegenstück in dem Bildnis der Duchesse de Polignac (**Abb. 45**). Das hoch gegürtete Chemisenkleid, der schwarze Schal und der mit Blumen und Federn verzierte Strohhut finden sich auf beiden Porträts, ebenso wie eine ähnliche Frisur und ein verwandter Gesichtsausdruck. Die beiden Bildnisse könnten auch Schwestern darstellen, so ähnlich scheinen sich die Duchesse und die Malerin zu sein.

Vigée Le Brun inszenierte sich selbst mit den gleichen Mitteln wie ihre adeligen Auftraggeberinnen. In ihrer äußeren Erscheinung und in ihrer Kleidung ist Vigée Le Brun daher nicht vom Adel zu unterscheiden. Auf dem Selbstbildnis mit Strohhut und Palette präsentierte sie sich als Aufsteigerin, die durch Schönheit und Talent die Klassenschränken durchbrach.¹⁹⁹ Denn elegante Kleidung nach der Mode galt als ein verbindlich akzeptiertes Erkennungsmerkmal der Standeszugehörigkeit.²⁰⁰ Vigée Le Brun gelang es im Verlauf ihres Lebens einen dem Adel angeglichenen Lebenswandel zu führen. Sie orientierte sich dementsprechend an feudalen Repräsentationsformeln.

Auch in Italien verkehrte Vigée Le Brun in den höchsten aristokratischen und damit antirevolutionären Kreisen und die Schicht ihrer Auftraggeber blieb die gleiche wie in Frankreich vor der Revolution. Seit den Ereignissen im Juli 1789 emigrierte der Adel in Scharen aus Frankreich, nachdem der Hof das Beispiel gegeben hatte. Vigée Le Brun befand sich im Gefolge dieses Personenkreises, ihrer potentiellen Kunden.

¹⁹⁹ Lida v. Mengden, *Der Schönheit Malerin. Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*, Darmstadt, Neuwig: 1985, S. 26, Vorwort.

²⁰⁰ Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.L. Davids*, Bochum: 1982, S. 91.

Schon bald nach ihrer Ankunft in Rom machte sie die Bekanntschaft mit dem Kardinal-Minister de Bernis und seiner Fraktion, die in Rom das „France Royale“ präsentierte.²⁰¹ Vigée Le Brun behandelt in den *Souvenirs* die politischen Umwälzungen, die ihre eigene Existenz, das öffentliche Leben in Rom und in Neapel betrafen, fast überhaupt nicht. So erwähnt sie mit keinem Wort die gegen Ménageot rebellierenden Studenten der Académie, die Einreiseverbote und Ausweisungen, welche die neapolitanische Regierung gegen französische Staatsbürger verhängte. Sie ignorierte das politische Zeitgeschehen beinahe vollkommen. Statt dessen bemühte sie sich ihren in Paris entwickelten aristokratischen Lebensstil auch in Italien beizubehalten, hofiert von ihren Auftraggebern, befreundet mit dem internationalen Hochadel, mit Politikern und mit Künstlern. Vigée Le Brun mietete gemeinsam mit der Duchesse de Fleury ein Haus auf dem Lande in der Nähe von Rom. In den *Souvenirs* beschrieb Vigée Le Brun die Herzogin als die ideale Gefährtin und als Freundin. Nach den *Souvenirs* schien es keinerlei sozialen Rangunterscheidungen gegeben zu haben. Sie beschrieb sich als der Herzogin vollkommen ebenbürtig.²⁰² Ihren einmal erreichten gesellschaftlichen Status hielt Vigée Le Brun auch im Exil.

Deswegen unterscheidet Vigée Le Brun sich auf ihrem Selbstbildnis von dem Porträt der Marquise de Groller weniger in ihrer äußeren Erscheinung, als in dem was sie tut. Beide Frauen arbeiten an einem Gemälde auf der Staffelei. Doch während die Marquise auf ihrem Bildnis als Amateurin an einem Blumenstilleben malt²⁰³, arbeitet Vigée Le Brun auf ihrer Darstellung an einem Porträt. Im Unterschied zu ihren beiden Selbstbildnissen mit ihrer Tochter und dem mit Strohhut und Palette unterstrich Vigée Le Brun auf ihrem Bild für die Uffizien ihre Tätigkeit als Malerin von Porträts.

Der englische Bischof und Earl of Bristol beauftragte Vigée Le Brun mit einer Kopie des Selbstbildnisses für Florenz (**Abb. 46**). Die Florentiner Arbeit und Bristols Kopie haben fast das gleiche Format und gleichen sich in Motiv und Ausführung fast vollständig. Davon ausgenommen ist nur das Bild im Bild. Das Bild im Bild auf der Version aus Ickworth zeigt Vigée Le Bruns Tochter Julie.²⁰⁴ Damit rückt diese Version des Selbstbildnisses in die Nähe der beiden Selbstbildnisse mit Tochter im Louvre. Das Porträt erhält dadurch eine privateren, intimeren Charakter als das Porträt für die Sammlung in Florenz und wiederholt das Thema der Mutter – Kind-Beziehung der Pariser Selbstbildnisse mit veränderten Mitteln.

²⁰¹ Nicole Wilk-Brocard, Francois-Guillaume Ménageot (1744-1816), peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome, Paris: 1978.

²⁰² *Souv.*I, S. 193.

²⁰³ *Souv.*I.

²⁰⁴ *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Katalog zur Ausstellung in Washington in der National Gallery of Art, herausgegeben von Gervase Jackson-Staps, New Haven, London: 1985, S. 569.

Das Florentiner Bildnis ist anders zu interpretieren. Das Bild an dem die Künstlerin hier arbeitet zeigt Marie Antoinette, die Königin von Frankreich. Vigée Le Brun präsentiert sich auf ihrem Selbstbildnis als die Malerin der französischen Königin. Eine Funktion, die Vigée Le Brun auch im Exil, fern von ihrer bedeutenden Auftraggeberin auszufüllen versuchte. So unterschrieb sie ihre Briefe auch in Italien weiterhin mit dem Titel „*Peintre du Roi*“.²⁰⁵ Der Kontakt zur französischen Königin war für Vigée Le Brun der entscheidende Faktor für ihre rasante Karriere in Paris. Der Königin verdankte die Malerin ihre Aufnahme in die Académie²⁰⁶ und Vigée Le Brun malte mehrere bedeutende Bildnisse der Königin.

Im Jahr 1783 durfte sie als neues Akademiemitglied zum ersten Mal im Pariser Salon ausstellen. Sie zeigte das Porträt der Königin „en gaulle“ (**Abb. 47**). Die Königin trägt auf diesem Halbfigurenbild die „chemise à la reine“ und einen Strohhut mit Straußenfedern. „*quand celui-ci fut exposé au salon, les méchants ne manquèrent pas de dire que la reine s'était fait peindre en chemise*“,²⁰⁷ erinnert sich Vigée Le Brun. Das Bild wurde zum Skandal. Es mußte aus der Ausstellung entfernt werden und wurde gegen Vigée Le Bruns Porträt der Königin „à la rose“ (**Abb. 48**) ausgetauscht.²⁰⁸ Der Skandal um dieses Porträt der Königin wurde vor allem von Kostümhistorikern aufgegriffen. Aus gutem Grund, entbrannte die heftige Diskussion um das Porträt doch wegen der vermeintlich unangemessenen Kleidung der Königin. Kleider diesen Typs wurden aus Baumwolle gefertigt, die mit Indigo blau-weiß eingefärbt wurde.²⁰⁹ Die Ursprünge des Kostüms lagen möglicherweise in den „Robes à la Créole“, welche die französischen Damen in den karibischen Kolonien bevorzugten. Diese Kleider kamen ab 1770 nach Frankreich. Die Kleider waren bequem und schmeichelten der Trägerin. Es handelte sich um einen einfachen Schlauch aus Musselin, der über den Kopf gezogen wurde. Zusammengehalten wurde es durch ein Schnürband am Hals. Manchmal gab es einen doppelten Kragen. Mit Hilfe von Schlitzern in den Ärmeln konnten die Ärmel zu Puffs zusammengeschoben werden.²¹⁰ Erhalten haben sich nur sehr wenige Kleider dieses Typs.²¹¹ Für die Rekonstruktion ist man deshalb vor allem auf die zahlreichen zeitgenössischen Modekupfer und Porträts angewiesen.

²⁰⁵ Z.B.: Vigée Le Bruns. Brief an Pelli: Müntz 1874, S. 49.

²⁰⁶ Ausführlich: Sheriff 1996, S. 73-104; Pierre Rosenberg, A Drawing by Madame Vigée Le Brun, in: The Burlington Magazine, Nr. 123, 1981, S. 739-4.

²⁰⁷ Souv.I, S. 66.

²⁰⁸ Marguerite Jallut, Marie-Antoinette. Archiduchesse, Dauphine Et Reine, Katalog zur Ausstellung im Schloß von Versailles vom 16. 5-2. 11. 1955, Paris: 1955, S. 40.

²⁰⁹ Olivier Bernier, The Eighteenth-Century Woman, New York: 1982, S. 41.

²¹⁰ Ribeiro 1995, S. 71.

²¹¹ Ribeiro 1995, S. 71, vermerkt ein solches Kleid in der Gallery of English Costume in Manchester.

Sheriff analysiert Vigée Le Bruns Porträt der Königin „en gaulle“.²¹² Sie argumentierte, daß sich Marie Antoinette auf ihrem Bildnis „en gaulle“ sich nicht mit den Darstellungsmitteln des königlichen Hofes zeigte, sondern mit denen der gehobenen Gesellschaft, des Adels und des reichen Bürgertums. Die Königin präsentierte sich als Dame der Gesellschaft. Nach Sheriff verwischte Vigée Le Bruns Porträt die Grenzen zwischen absolutistischem Königshaus und Untertanen. Die Königin in diesem Kleid war demnach eine verkleidete Königin. Sie posierte öffentlich als privates Individuum, als modische Frau, was im Frankreich des Ancien Régime unvereinbar mit der Hofetikette war. Das Porträt hatte keine Bedeutung für die politische Propaganda und entzog sich einer Bewertung als Repräsentation des Staates. Als Porträt der Königin des Trianon gab es nach Sheriff keine Pendantmöglichkeit mit einem Porträt des Königs. Denn begleitet wurde die Königin im Trianon waren nur von ihren Freundinnen. Sheriff sieht in dem - ebenfalls im Salon ausgestellten Porträt der „Marquise de la Guiche als Milchmädchen“, die zum engeren Kreis um die Königin gehörte, das Gegenstück zu diesem Bildnis.²¹³

Sheriff hat gewiß recht, wenn sie die Kleidung auf dem Porträt als der damaligen Hofetikette und der als angemessen geltenden Darstellungsweise einer Königin entgegengesetzt beschreibt. Vigée Le Bruns Bemerkung zielt in die selbe Richtung. Für die Auffassung von der für die Öffentlichkeit unpassend gekleideten und inszenierten Herrscherin gibt es auch im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert noch Parallelen. Franz Xaver Winterhalters malte die österreichischen Kaiserin Elisabeth mit offenem Haar in einem weißen, weich fließenden Gewand, das ihr über die Schultern gegliitten ist. Ein Kleid, das mit den offiziellen Staatsroben der anderen Kaiserinnen-Porträts Winterhalters nichts zu tun hat und eher einem Negligé gleicht. Abgebildet hat Winterhalter die Kaiserin bei Nacht auf einem Balkon in einer sehr privaten Situation, außerhalb aller offiziellen Anlässe und Repräsentationszwänge. Auf dieser Darstellung verweigert die Kaiserin dem Betrachter ihre Rolle als Herrscherin von Österreich. Sie zeigt sich als sehr schöne, begehrenswerte Frau bei Mondlicht in einer romantischen Kulisse. Das Porträt galt innerhalb der höfischen Bildpolitik in Wien als privates Bildnis und war damit unbrauchbar für die kaiserliche Propaganda. Das Porträt geriet zum Skandal, der schleunigst durch neue Bilder überdeckt wurde. Das anstößige Bildnis verschwand in den privaten Räumen. Zur Korrektur des „unmöglichen“ Bildnisses wurden zwei Staatsporträts des Kaiserpaares in Auftrag gegeben.²¹⁴ Zu einem Skandalbild wurde Winterhalters Porträt also, weil es keine politische Funktion mehr erfüllte.²¹⁵ Eine vergleichbare Situation liegt auch

²¹² Sheriff 1996, S. 167.

²¹³ Sheriff 1996, S. 171, 175.

²¹⁴ Juliane Vogel, Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen, Wien: 1992, S. 196.

²¹⁵ Vogel 1992, S. 199.

bei Vigée Le Bruns Porträt der Königin Marie Antoinette vor. Das offizielle Bildnis einer Königin war durch die traditionelle Herrscherikonographie und entsprechendes Dekor festgelegt. Vigée Le Bruns Staatsporträts der Königin zeigen diesen Typus (**Abb. 49**). Private Porträts der Königin waren für die öffentliche Präsentation nicht vorgesehen. Die Rolle Marie Antoinettes als Herrscherin und Königin von Frankreich vertrat sich in den Augen der Betrachter unter dem „Ancien Régime“ nicht mit einer Darstellung der Königin als privates Individuum jenseits aller staatspolitischen Aufgaben. Oder anders ausgedrückt: Marie Antoinettes Rolle als die Königin von Frankreich ließ keine weiteren möglichen Rollen zu. Die Königin als privates Individuum war in diesem Entwurf nicht vorgesehen.

Doch schätzt Sheriff in ihrer Analyse die symbolische Bedeutung des Kleides zu eng ein. Sicherlich stellte dieses Kleid eine Verbindung zum privaten Leben der Königin und ihres privaten Kreises im Trianon dar. Nur sollte nicht übersehen werden, daß bis dieses Kleid bis zu einem gewissen Grad zum Zeitpunkt der Ausstellung bereits etabliert war. So trägt Mme du Barry ein solches Kleid bereits auf Vigée Le Bruns Porträt von 1781²¹⁶ (**Abb. 50**) und Vigée Le Brun stellte im Salon von 1783 noch ein weiteres Porträt einer Frau in der „chemise à la reine“ aus. Das Porträt der Comtesse de Provence (**Abb. 51**) kommt dem der Königin in einigen Punkten recht nahe und könnte ebenfalls als Gegenstück zu dem Porträt der Königin aufgefaßt werden. Die Comtesse gehörte zudem im Unterschied zur Marquise zur königlichen Familie. Die Kritiker des Salons gingen auf das Bildnis der Comtesse jedoch nicht näher ein. Es wurde auch nicht besprochen. Das Porträt, das Vigée Le Brun von der Königin gemalt hat, galt in den Augen der Kritik hingegen als ungeeignet für die öffentliche Ausstellung, weil sie sich mit diesem Porträt in der Öffentlichkeit in privater, und für den Auftritt in der Öffentlichkeit ungeeigneter Kleidung zeigte. Doch war das Kleid hauptsächlich ein geeigneter Vorwand für die Fortsetzung der Hetzkampagne, um die bereits diskreditierte Königin noch weiter in Verruf zu bringen. Marie Antoinette wurde unter anderem vorgeworfen die Seidenindustrie in Lyon zu zerstören, weil sie „simple“, ausländische Stoffe bevorzugte.²¹⁷

Interessanter ist jedoch die Frage, warum Vigée Le Brun dieses Porträt überhaupt ausstellte. Die Königin hat dieses Bildnis sehr gemocht und ließ Vigée Le Brun vier Repliken anfertigen²¹⁸, die Marie Antoinette weiterverschenkte.²¹⁹ Eine Replik gab sie an die Prinzessin Charlotte von Hessen Darmstadt. Als diese starb, forschte die Königin nach dem Verbleib des Porträts: „*Ce sont les plus ressemblants qui aient été*

²¹⁶ Dazu: Sabine Moehring, *L'original était fait pour les Dieux! Die Comtesse Du Barry in der Bildkunst*, Dissertation, Köln: 1995, S. 95.

²¹⁷ Bernier 1982, S. 39, Anm. 47.

²¹⁸ *Souv.II*, S. 340; Jallut, S. 40. Joseph Baillio, *Le Dossier d'une oeuvre d'actualité politique: Marie-Antoinette et ses enfants par Mme Vigée Le Brun*, Teil 1, in: *l'oeil*, Nr. 308, März 1981, Anm. 21.

²¹⁹ *Souv.I*, S. 59.

faits, je désirerai bien le revoir“.²²⁰ Das hier abgebildete Porträt war ein Geschenk der Königin an die Erbprinzessin und spätere Großherzogin Luise von Hessen - Darmstadt.²²¹ Eine weitere Version befindet sich in Washington in der National Gallery of Art.²²² Daß es sich bei diesem Porträt um ein Lieblingsbild der Königin handelte, war sicherlich ein Grund weswegen sich Vigée Le Brun für die Ausstellung dieses Bildes entschied. Darüber hinaus betrachtete die Künstlerin dieses Porträt auch als ein Porträt ihres Talents. Sie bevorzugte es gegenüber ihren Darstellungen, die sie in Staatsrobe zeigten: *„On peut croire que je préférais beaucoup la peindre sans grande toilette et surtout sans grand panier*“.²²³ Wie auf ihrem späteren Selbstbildnis für Florenz nutzte Vigée Le Brun im Salon von 1783 die Möglichkeit sich der Öffentlichkeit als Porträtistin der Königin zu präsentieren - und zwar nicht nur als Produzentin repräsentativer Staatsporträts, sondern als intime Freundin, die am Kreis der Vertrauten im Trianon Anteil hatte und das Privileg besaß einen Blick auf das private Leben der Königin werfen zu dürfen. Vigée Le Brun trägt auf ihrem ebenfalls im Salon von 1783 ausgestellten Selbstbildnis mit Strohhut (**vgl. Abb. 26**) ein mit dem der Königin vergleichbares Kostüm bestehend aus einem Strohhut mit flauschiger Feder, einem Kleid mit umlaufendem Spitzenkragen und hoch gegürteter Schärpe. Nur die Farben hat Vigée Le Brun variiert. Daß die Künstlerin ein solches Kleid auch in Weiß besaß, belegt ihr Selbstbildnis aus dem Kimbell Art Museum in Fort Worth (**vgl. Abb. 5**), das ungefähr zur gleichen Zeit entstand wie das Selbstbildnis mit Strohhut. Indem Vigée Le Brun sich selbst in modischen Kleidungsstücken malte, die denen der Königin und anderer Mitglieder des Hofes angeglichen waren, beschreibt sie sich als dem Kreis der Königin und des Adels zugehörig und verdeutlicht ihren Rang als bevorzugte Malerin der Königin. Ihr Selbstbildnis als Malerin könnte also ein weiteres mögliches Pendant zum Porträt der Königin darstellen.

Vigée Le Brun muß die Konsequenzen, die eine öffentliche Ausstellung eines solchen privaten Porträts der Königin im öffentlichen Raum des Salons nach sich ziehen konnte, bewußt in Kauf genommen haben. Das Kostüm bezeichnet sie in den Souvenirs an anderer Stelle als ein Hauskleid oder Morgenrock.²²⁴ Über die sehr private Bildform war sie sich im Klaren. Die näheren Umstände von Vigée Le Brun

²²⁰ Jallut, S. 40.

²²¹ Auf der Kartusche des alten Rahmens befindet sich folgende Inschrift: „Donné par la Reine à mad. La princesse de Hesse d'armstad en 1783“. Das Bildnis wurde 1931 an den Großherzog von Hessen-Darmstadt im Tausch mit Glasmalereien abgegeben. Information von Heidrun Ludwig für den Anhang von: Vermißte Werke im Bestandskatalog der Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Abschluß des Projektes: Ende März 97. Ich danke Uwe Gast für diesen Hinweis.

²²² Vgl.: Ribeiro 1995, S. 71, Abb. 74.

²²³ Souv.I, S. 65.

²²⁴ Souv.I, S. 127, zum Bildnis der Mme Du Barry: „En peignoir, avec un chapeau de paille“.

Bildauswahl für den Salon von 1783 sind nicht mehr rekonstruierbar. Es ist nicht bekannt, ob es sich bei dem ausgestellten Bildnis um Vigée Le Bruns persönlichen Besitz handelte oder sich das Gemälde bereits im Besitz der Krone befand, ob sie das Bild selbst einreichte oder ob sie um Herausgabe des Bildes für die Ausstellung gebeten hat. Die Königin oder die Sprecher des Hofes hätten zu jeder Zeit Einspruch gegen die Ausstellung erheben können, wenn sie mit der Auswahl nicht einverstanden gewesen wären. Zwei Jahre später im Salon von 1785 zog Marie Antoinette das Porträt von Ulrich Wertmüller, das die Königin mit ihren Kindern darstellte von der Ausstellung zurück. Entsetzt über das Ergebnis von Wertmüllers Bemühungen ordnete die Königin selbst an, dieses Bild aus dem Salon zu entfernen und es durch eine Version von Vigée Le Bruns Porträt der Königin „au livre“ (**Abb. 52**) zu ersetzen. Vigée Le Brun weigerte sich jedoch und so blieb das Bild zum Ärger der Porträtierten an seinem Platz.²²⁵ 1783 erhob Marie Antoinette noch keinen Einspruch.

Wahrscheinlich provozierte Vigée Le Brun den Skandal um das Porträt ganz bewußt. Es ging ihr darum mit ihrer ersten Ausstellung eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen und ihren Bekanntheitsgrad noch weiter zu steigern. Denn als Malerin der Königin hätte sie sich prinzipiell mit jedem anderen ihrer Porträts präsentieren können, wenn sie nicht besonders die Darstellung der persönlichen Beziehung zur Königin hätte betonen wollen. Im Nachhinein bewertete Vigée Le Brun die Ausstellung des Porträts trotz des Skandals und der Entfernung aus dem Salon als großen Erfolg: *„Ce portrait toutefois n'en eut pas moins un grand succès“*.²²⁶ Bereits im nächsten Jahr schien der Skandal, der sich um das Kleid gebildet hatte, vergessen. Unter dem Namen „chemise à la reine“ wurde dieses Kleid sehr populär in Paris und gehörte bis in die frühen neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts zur Grundausrüstung von Frauen der kulturellen Elite, nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa.

Die zum Teil schwärmerischen Erinnerungen an die Königin und ihre Familie in den Souvenirs belegen die große Verehrung, die Vigée Le Brun für das französische Königshaus hegte. Ihr Selbstbildnis für Florenz vollendete Vigée Le Brun 1790. In den Uffizien ausgestellt wurde es im September des darauf folgenden Jahres.²²⁷ Während dieses Zeitraums hatte die königliche Familie vergeblich versucht nach Varennes zu fliehen und war unter entwürdigenden Bedingungen nach Paris zurückgebracht worden.²²⁸ Der König mußte einen Eid auf die Verfassung schwören.

²²⁵ Baillio 1981, Teil 1, Anm. 33.

²²⁶ Souv.I, S. 66.

²²⁷ Vgl. Dokumente bei Müntz 1874, S. 450-1.

²²⁸ Zur Biographie der Königin: Stefan Zweig, Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters, Frankfurt a.M.: 1980.

Seinen Status als absolute Herrscher über Frankreich hatte das Königspaar längst verloren. Es wurde zunehmend gefährlicher die königliche Familie auch nur zu erwähnen. So zerstörte etwa der Reproduktionsstecher Alix während des Terreurs aus Furcht alle Blätter, die er nach Vigée Le Bruns Porträt der Königin mit ihren Kindern gestochen hatte.²²⁹ Diese Vorsicht im Umgang mit allen Äußerungen zur französischen Monarchie galt auch für Franzosen im Ausland.²³⁰

Als Vigée Le Brun im römischen Exil auf ihrem Selbstbildnis das Porträt der Königin malte und das Bildnis in der berühmten Florentiner Sammlung ausstellte, bekundete sie öffentlich ihre Treue und ihre Verehrung gegenüber der unglücklichen Königin. So ist das Bildnis nicht allein als ein Werbeträger für die malerischen Fähigkeiten der Künstlerin aufzufassen sondern darüber hinaus als eine gemeinsame Darstellung der Künstlerin mit ihrer berühmtesten und wichtigsten Auftraggeberin zu verstehen. Das Bildnis demonstriert die politische Überzeugung Vigée Le Bruns und den Grund für ihr Exil. Vigée Le Brun bekannte sich ihr ganzes Leben lang zur Monarchie.

1792 fertigte Dominique Vivant Denon ein Eau-Forte nach Vigée Le Bruns Florentiner Selbstbildnis an (**Abb. 53**). Denon übernahm das Porträt der Königin nicht in seine Arbeit, sondern ersetzte es durch das vermeintliche Raffael-Selbstbildnis, das Vigée Le Brun in Florenz im Palazzo Altoviti gesehen und kopiert hatte. Denon radierte das Raffael Porträt ebenfalls für seine Kollektion berühmter Künstlerporträts. Vielleicht ersetzte Denon das Bildnis der Königin gegen das Altoviti-Porträt aus Rücksicht auf die politischen Verhältnisse und zum Schutz von Vigée Le Brun.²³¹ Doch scheint Denon mit dieser Veränderung auch die Aussage des Bildes zu entschärfen. Er reduzierte damit die Aussage seiner Graphik auf Vigée Le Bruns Raffaelbegeisterung und verengte ihr Können auf das bloße Kopieren von Meisterwerken der Vergangenheit.

Doch wiederholt Denon nicht einfach Vigée Le Bruns Vorbild. Statt dessen übernahm er nur das Motiv, die Malerin vor der Staffelei, und das auch noch seitenverkehrt, während das Raffaelporträt korrekt wiedergegeben wurde. Die durch die Umsetzung in das graphische Medium bedingte Strichführung, die kontrastiv eingesetzten Licht- und Schatteneffekte lassen Denons Arbeit unruhiger, bewegter und die Malerin älter und härter erscheinen als auf dem Gemälde. Bei Denons Blatt handelt es sich eher um eine Neuschöpfung des vorgefundenen Motivs, nicht um eine einfache Kopie. Seine Interpretation gibt dem Werk einen ganz anderen Charakter.²³² Denons

²²⁹ Ralph Nevill, *French Prints of The Eighteenth-Century*, London: 1908, S. 214, S. 65.

²³⁰ Baillio, Kat. S. 80, *Souv.*I, S. 239.

²³¹ De David à Delacroix 1974, S. 660.

²³² Eine weitere Radierung von P. Andouin von 1804 nach dem Selbstbildnis, zeigt wieder den Kopf der Königin, abgebildet in: Charles Pillet, *Les artistes célèbres. Madame Vigée-Le Brun*, Paris: 1890, S. 5.

Radiertechnik, die ausgeprägten Schlagschatten und die Gestaltung von Gesicht und Körper der Dargestellten binden das Blatt an Rembrandts Druckgraphik. Denon übersetzte die auf Vigée Le Bruns Selbstbildnis in Kolorit und Helldunkel angelegte Anspielung auf die Kunst der „Ecole des Pays Bas“ und Rembrandts in sein Medium, die Radierung. Er verstärkte und vertiefte vor allem die Schatten. Die Malerei der Niederländer war jedoch nur ein Modell für Vigée Le Bruns Kunst. Raffael war ihr als Vorbild ebenso wichtig, wie die beiden Selbstbildnisse im Louvre zeigen. Die Bedeutung, die das Werk Raffaels für die Künstlerin hatte, hob Denon hervor in dem er sie auf dem Blatt das favorisierte Altoviti Porträt kopieren ließ, die Körperdrehungen beider Figuren anglich und beiden Köpfen die gleiche Blickrichtung gab.

Denon formulierte die merkwürdigen Widersprüche, den Vigée Le Bruns Selbstbildnis für die Sammlung der Uffizien bietet: Als französische Malerin mit klassischen Vorbildern inszeniert sie sich für eine italienische Sammlung mit den künstlerischen Mitteln der holländischen und flämischen Malerei.²³³

Die Selbstdarstellung als Malerin der Königin brachte Vigée Le Brun in Italien neue wichtige Aufträge ein. Sie malte in den nächsten zwei Jahren Mitglieder der königlichen Familie von Neapel, die aus Versailles geflohenen Tanten des Königs - die Mesdames de France - und die Königin von Sardinien.²³⁴ Am Ende ihrer Italienreise wurde Vigée Le Brun von den politischen Ereignissen eingeholt, denen sie mit ihrem Exil zu entkommen suchte. In Venedig konfiszierten die revolutionären Truppen fast ihr ganzes während der vergangenen zwei Jahre erworbenes Vermögen.²³⁵ Man setzte sie auf die Liste der Emigranten. Als politisch Unerwünschte konnte sie nicht nach Paris zurückkehren.²³⁶ Lord Bristols Version des Selbstbildnisses mit dem Porträt der Tochter erscheint vor diesem Hintergrund in seiner Neutralität und in seiner Konzentration auf das private Mutter-Kindverhältnis für einen nicht französischen Auftraggeber durchaus angemessen.

Weil Vigée Le Brun die Aussagen der beiden Versionen so unterschiedlich gewichtet hat, führte sie die beiden Porträts im Bild ganz unterschiedlich aus. Im Gegensatz zum Bildnis Julies erscheint das der Königin dunkler und mehr mit der Bildfläche verbunden. Julies Gesicht tritt dagegen deutlicher aus dem Bildgrund hervor. Ihr Gesicht ist differenzierter in Licht und Schatten modelliert. Die Lichtquelle für Malerin und Gemalte ist auf dem Porträt für Lord Bristol dieselbe. Das Bild im Bild ist in seiner malerischen Gestaltung, in der perspektivischen Konstruktion und Wiedergabe der notwendigen Verkürzungen eines Dreiviertel-Porträts dem Bildnis der Malerin

²³³ Zu etwas anderen Ergebnissen kommt Sheriff 1996, S. 238-9, bei ihrer Diskussion der Radierung.

²³⁴ Vgl. Werkliste: Souv.II, S. 345-6.

²³⁵ Souv.I, S. 250.

²³⁶ Souv.I, S. 255.

angeglichen und auf den Bildbetrachter bezogen, nicht aber auf den Blickwinkel der Malerin. Die unterschiedlichen Realitätsebenen, die Vigée Le Brun auf ihrem Uffizien-Bildnis beachtet hat, verschliff sie auf Bristols Version. Marie Antoinettes Kopf ist in seiner Untermalung erkennbar. Er erscheint blaß, farblos, flach und kaum in Licht und Schatten modelliert. Der Kopf bleibt sichtbar ein Bild im Bild. Mit der unterschiedlichen Darstellungsweise bringt Vigée Le Brun auch ihren Respekt der Königin gegenüber zum Ausdruck, im Unterschied zu der ihr persönlich nahestehenden Tochter. Die Distanz zwischen Malerin und Modell, Gemaltem und vermeintlicher Realität, bleibt so bestehen.

Nur Kopf der Tochter scheint fertig gemalt zu sein. Die Augen, die Feinheiten der Inkarnatfarbe, die Abstufungen in Licht und Schatten, die Wiedergabe des Haars, all das unterscheidet sich im Modus der Darstellung nicht vom Kopf der dargestellten Malerin. Kopf und Gesicht wirken plastisch und erscheinen vor der Bildfläche, im Unterschied zu dem flach wirkenden, noch nicht modelliertem Hals und den nur mit wenigen Pinselstrichen angedeuteten Brust und Schulterpartien, die noch mit der Bildfläche verbunden sind.

Das aus dem Bildgrund heraustretende Porträt der Tochter Julie folgt einem alten Topos. Plinius berichtet in seiner Naturgeschichte von dem legendären griechischen Maler Apelles, der Alexander den Großen mit einem Blitz in der Hand derart lebendig wiedergab, daß die Hand mit dem Blitzbündel aus der Bildfläche heraus zu treten schien.²³⁷ Auf diese künstlerische Leistung und den besonderen Effekt ihres legendären Vorgängers magt Vigée Le Bruns Darstellung des Porträts ihrer Tochter hinweisen.

²³⁷ Roderich König (Hg.), C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV, München: 1978, S. 72.

I.5 Dibutadis Schatten

Neben ihren Arbeitswerkzeugen, den Pinseln, der Palette und der Staffelei hebt Vigée Le Brun auf ihrem Selbstbildnis für Florenz besonders Gesicht und Hände durch die Beleuchtung hervor. Der aufmerksame Blick und die zum Malen angesetzte Hand verdeutlichen das Prinzip ihrer künstlerischen Arbeit. Sie schreibt: „*Je me peignis la palette à la main, devant une toile sur laquelle je trace la figure de la Reine avec du crayon blanc*“.²³⁸ Doch hier trägt Vigée Le Bruns Erinnerung. Auf dem Florentiner Bildnis skizziert sie das Bildnis im Bild nicht mit weißer Kreide. Sie hält einen Pinsel in der Hand. Das Porträt, an dem sie gerade arbeitet, ist bereits in der Untermalung fertiggestellt. Vigée Le Brun verwechselte dieses Selbstbildnis mit demjenigen, das sie zehn Jahre später für ihre Aufnahme in die Akademie von St. Petersburg malte (**Abb. 54**).²³⁹ Obwohl das Selbstbildnis aus St. Petersburg die Malerin in einem kleineren Format zur rechten Seite gewendet abbildet, weisen beide Selbstbildnisse in Komposition und Farbigkeit sehr ähnliche Gestaltungsmerkmale auf. Das schwarze Kleid, der weiße Kragen, die rote Schärpe und der Turban sind zwar der Mode entsprechend abgewandelt, aber dennoch einander so angeglichen, daß das St. Petersburger Bildnis fast wie eine Wiederholung der Florentiner Arbeit erscheint. Das in weißer Kreide skizzierte Bildnis bildet die Zarin Marija Fedorovna ab, die Gemahlin von Paul I. Vigée Le Brun arbeitet auf dem Selbstporträt an einer Brustbildvariation des lebensgroßen Porträts der Zarin, das sie 1799 angefertigt hatte (**Abb. 55**).²⁴⁰ Auch auf diesem Selbstbildnis zeigt sich Vigée Le Brun als begünstigte Porträtistin eines bedeutenden Herrscherhauses, verdeutlicht auch durch die goldene Kette, die sie um den Hals trägt. Solche Ketten erscheinen auch auf den Selbstbildnissen von Van Dyck und Tizian. Die Ketten waren Geschenke des Fürsten an den Künstler. Sie bezeichnen die hohe und bevorzugte Stellung, die der beschenkte Künstler am Hof Brun einnahm.²⁴¹ Vigée Le präsentierte sich damit der

²³⁸ Souv.I, S. 171.

²³⁹ Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen Eremitage St. Petersburg, Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe im Prinz Max Palais, Stuttgart: 1996, S. 118: Das Selbstbildnis wurde in der Bildnissammlung des Ratssaals der Akademie ausgestellt. Im Unterschied zu dem Florentiner Porträt wurde diese Arbeit häufiger ausgestellt: In Paris 1986, London 1988, zuletzt in Karlsruhe 1996.

²⁴⁰ Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen Eremitage St. Petersburg, Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe im Prinz Max Palais, Stuttgart: 1996, S. 118. Die Abbildung zeigt eine Ölskizze in Privatbesitz, dazu: La France et la Russie au siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII siècle, Katalog zur Ausstellung in Paris im Grand Palais vom 20. 11. 1988 - 9. 2. 1987, Paris: 1986, S. 199. Das großformatige Original befindet sich in St. Petersburg in der Eremitage.

²⁴¹ Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Princeton: 1989, S. 340.

Akademie von St. Petersburg als die favorisierte Malerin der Zarin von Rußland. Vigée Le Brun variierte auf beiden Selbstbildnissen die Accessoires und die Position und Beleuchtung der Bildelemente. Jedoch ließ sie auf beiden Arbeiten den Schlagschatten ihres Abbildes auf die gemalte Leinwand fallen.

Die Darstellung des Schlagschattens ist kein selbstverständliches Merkmal auf den Porträts und den Künstlerbildnissen des 18. Jahrhunderts. Auf den Porträts der Selbstbildnissammlung in den Uffizien wurde dieses Thema nur selten aufgegriffen. Die Kritiker von Labille Guiards Porträt der Duchesse de Parme wußten mit dem Schlagschatten nichts anzufangen. Vigée Le Brun verzichtete auf den Schlagschatten auf dem Porträt der Marquise de Groller, hingegen erscheint der Schlagschatten auf beiden Selbstbildnissen und Denon betonte ihn auf seiner Graphik nach dem Florentiner Selbstbildnis noch. Es handelt sich nicht ausschließlich um ein effektvolles Beiwerk, das dem Bildnis aus Florenz mehr Relief, Plastizität, Volumen und die Illusion von Wahrscheinlichkeit vermitteln soll, wenn Vigée Le Brun es auch in dieser Hinsicht eingesetzt hat. Auf beiden Selbstbildnissen erscheint die Raumsituation sehr unbestimmt: Fläche und Begrenzungen werden von den dargestellten Bildtafeln angedeutet. Die dargestellte Malerin wurde in beiden Fällen in den Raum vor diesen Tafeln projiziert. Vigée Le Brun erzeugt nicht zu allererst um die Illusion eines tiefen Raumes, sondern die Illusion von Relief und Volumen. Die Bildgegenstände scheinen in den Raum des Betrachters vorzudringen. Vigée Le Brun gleicht den Bildraum und den Raum des Betrachters aneinander an und verwischt die Bildgrenzen. Mit Hilfe eines illusionistischen Kunstgriffs zeigt sie den rechten Arm und die Hand auf ihrem Porträt für die Uffizien von der vermeintlichen Bildfläche - der gemalten Leinwand - abgehoben. Ihr Arm und ihre Hand werfen einen Schatten der parallel dazu auf die Leinwand fällt. Diese Form von Schattenprojektion gehört zum Ausdrucksrepertoire des Trompe l'Oeil.²⁴² Die scharf konturierten Schatten von Hand und Kopf vermitteln einen Eindruck von der Substanz, Beschaffenheit der Oberfläche und der Festigkeit des Bildgrundes als Fläche.²⁴³ Arm und Hand werden als „vor dem Bildgrund“ und vor der Leinwand befindlich gezeigt, scheinen sich also vor dem gemalten Bild zu befinden. Den gleichen Kunstgriff wandte Vigée Le Brun auch auf ihrem St. Petersburger Selbstbildnis an. Auch hier scheint der Schatten ein realer Teil der beleuchteten Bildfläche zu sein. Er ist nicht als gemalt erkennbar. Lichtführung und Schattenwurf lassen die rechte Hand und ihren Kopf aus dem Bild hervortreten. Es entsteht besonders bei dem späteren Selbstbildnis der Eindruck eines Bildes vor dem Bild, weil nicht nur die Hand, sondern der gesamte Oberkörper der Dargestellten vor die gemalte Leinwand projiziert wurde. Auf beiden Selbstbildnissen arbeitete Vigée Le

²⁴² Gombrich 1995, S. 37. Zum Trompe l'Oeil: Miriam Milman, *Das Trompe l'Oeil*, Genf: 1984.

²⁴³ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment*, New Haven, London: 1995, S. 140.

Brun mit der Unterscheidung der beiden Bildebenen als unterschiedliche Realitätsebenen: Mit der Figur, die sich vom Malgrund gelöst zu haben scheint und mit der als „Trompe l’Oeil“ gestalteten grundierten und mit einer Vorzeichnung oder Untermalung versehenen Leinwand. Vigée Le Brun wiederholte damit auf ihren beiden Selbstdarstellungen ein Motiv, das sie auf dem Selbstporträt für Lord Bristol mit dem Bildnis der Tochter andeutete. Sie assoziiert ihre eigene Porträtmalerei mit der Kunst und den illusionistischen Fähigkeiten des legendären Vorläufers Apelles, dessen Tat sie auf ihren Selbstbildnissen wiederholte.²⁴⁴

Der Schlagschatten der Malerin auf dem gemalten Bildträger spielt an auf einen antiken Mythos vom Ursprung der Malerei. *„Quoique les Auteurs qui ont dit quelque chose de l’origine de la Peinture, en ayant parlé diversement, tous conviennent néanmoins, que l’ombre a donné occasion à la naissance de cet art“*,²⁴⁵ begann Roger de Piles seinen „Abregé de La Vie Des Peintres“ von 1715. Robert Rosenblum hat dargestellt, daß sich die Geschichte von Ursprung der Malerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in der französischen und englischen Malerei einiger Beliebtheit erfreute²⁴⁶: *„Dibutade tracant l’ombre de son amant, qui est portée sur le mur par la lumière d’une lampe antique (...) le sujet qui nous retrace la naissance de l’art, est du plus grand intérêt pour un Amateur savant“*,²⁴⁷ schrieb Le Brun über ein Gemälde von Charles de la Fosse, das sich bis 1787 in der Sammlung des Comte de Vaudreuil befand. Im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts war das Thema sehr populär. J.P. Regnault malte 1785 zwei Supraporten für das Grande Cabinet de la Reine in Versailles. Dort stellte er die Darstellung des Mythos von Pygmalion und Galathea dem Dibutadis - Mythos (**Abb. 56**) als weibliches Pendant gegenüber. Die korinthische Töpferstochter zeichnet dort den Schatten ihres Geliebten mit einem Stück Kohle nach, um sein Andenken zu bewahren.

²⁴⁴ Sheriff 1996, S. 232, spielt an auf eine andere legendäre Tat des Apelles. Die Kontur der Palette bezieht sie auf die Legende vom Wettstreit der idealen Linie. Diese Überlegung halte ich für nicht abgesichert. Eine weitere Legende um Apelles bietet der Besuch des Fürsten im Atelier. Er stellt eine Ehrung des Künstlers dar. Solche Begebenheiten werden in den Souvenirs immer wieder in zahlreichen Anekdoten erwähnt. In der diskutierten Darstellung ist auch dieser Mythos enthalten, da aus der wiedergegebenen Situation nicht klar ersichtlich ist, ob sie das Beisein des Modells andeutet. Auch die Kette auf dem St. Petersburger Bildnis verweist auf den mythischen Künstler. Ausführlich dazu: Ernst Kris, Otto Kunz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien: 1934.

²⁴⁵ de Piles 1715, S. 105.

²⁴⁶ Robert Rosenblum, The Origin of Painting. A Problem of The Iconography of Romantic Classicism, in: Art Bulletin, 39, 1957, S. 273-299.

²⁴⁷ J.B.P. Le Brun, Catalogue D’Une Très-Belle Collection De Tableaux, D’Italie, De Flandres, De Hollande Et De France; Provenans du cabinet de M.*** (de Vaudreuil), Paris: 1787, S. 56.

Rosenblum beschäftigt sich in seinem Aufsatz ausschließlich mit Historienbildern, auf Porträts ging er nicht ein, denn Formulierungen dieses Mythos auf Porträts sind wesentlich seltener, kommen aber vor. Ausführlich diskutiert wurden die verschiedenen Bedeutungen des Schlagschatten des Malers auf dem Bildgrund auf einem Porträt bisher ausschließlich an Poussins zweitem Selbstbildnis im Louvre.²⁴⁸ Vigée Le Brun könnte dieses Porträt, das sich bis zum Jahr 1797 in einer Pariser Sammlung befand und danach in den Louvre überführt wurde²⁴⁹, gesehen haben. Einige Gemeinsamkeiten sind durchaus vorhanden, aber die künstlerischen Details und die Gestaltung des Motivs bei Vigée Le Brun weisen jedoch eher auf niederländische Vorbilder.

Vigée Le Bruns Interpretation des Mythos auf beiden Selbstbildnissen ist eine für das Frauenbildnis ganz einzigartige Variante, die in der feministischen Diskussion um den Dibutadis-Mythos bisher unbeachtet geblieben ist. So gingen die Autorinnen Bettina Baumgärtel, Ann Bermingham und Viktoria Schmidt-Linsenhoff,²⁵⁰ die sich mit den besonderen Implikationen dieses Topos befaßt haben, von Rosenblums Aufsatz aus und beschäftigten sich ausschließlich mit Historienbildern, die dieses Thema abhandelten. Besonderen Wert wurde auf die vermeintliche Tatsache gelegt, daß dieser „weibliche“ Schöpfungsmythos dem „männlichen“ Entwurf des Pygmalion-Mythos unterlegen sei, weil Dibutadis ja nur den Schatten ihres Geliebten nachzeichnete und der niedrigsten Stufe der Mimesis verhaftet blieb, an statt wie Pygmalion „ex nihilo“ ein Werk aus seiner Imaginationskraft heraus zu kreieren. Die intellektuellen, schöpferischen Aspekte der Malkunst blieben bei den besprochenen Interpretationen dieses Mythos unbeachtet. Solche Darstellungen der Dibutadis-Legende legten nach Meinung der Autorinnen die Kunst von Frauen auf einen bestimmten Themen- und Wirkungsbereich fest, weil Kopieren und bloßes Nachahmen der Natur nach diesem Konzept als den weiblichen Fähigkeiten angemessen erachtet wurden. Darstellungen des Mythos sollen also die Unterlegenheit der weiblichen Kunstproduktion belegen und die Stellung von weiblichen Künstlern als Opfer der etablierten Kunstbetriebs und der Kunsttheorie festigen. Die Überlegungen der Autorinnen Baumgärtel, Bermingham und Schmidt Linsenhoff bezogen sich auf Darstellungen im Bereich der Historienmalerei und auf

²⁴⁸ Zusammenfassung der Literatur zu diesem Porträt bei: Thomas Zaunschirm, Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker. Oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen, Klagenfurt: 1993, S. 101-156.

²⁴⁹ Anthony Blunt, The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London: 1966, S. 8. Nach diesem Bildnis existieren auch Kopien aus dem 18. Jahrhundert.

²⁵⁰ Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim, Basel: 1990, S. 103-5. Ann Bermingham, The Origns of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby's Corinthian Maid, in: John Barrell (Hg.), Painting and the Politics of Culture, Oxford: 1992, S. 135-165. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: Kritische Berichte, 4, 1996, S. 7-20.

die Formulierungen der zeitgenössischen akademischen Kunsttheorie. Außer acht ließen alle Autorinnen Bearbeitungen des Themas von Künstlerinnen und die Übersetzung des Mythos in die Bildaufgabe Porträt.

Die genaue Nachahmung der Natur war eine der Hauptaufgaben der Porträtmalerei. Besondere Fähigkeiten in diesem Bereich waren daher für Porträtkünstler sehr wichtig und dienten der Kritik als Maßstab für die Beurteilung von Porträts. Ausschließlich auf die Gattung Porträt bezogen - ohne den hierarchischen und qualitativen Vergleich mit der Historienmalerei - hat der Bezug auf den Mythos der Dibutadis durchaus auch positive Konnotationen. Vor allem wenn die präzise Nachahmung der Natur bis hin zum Illusionismus durch die Anrufung eines weiteren legendären Künstlers, Apelles, zusätzlich als erstrebenswert bezeugt wird.

Als Vigée Le Brun auf ihren beiden Selbstporträts über die dargestellten Schlagschatten auf den Mythos der Dibutadis verwies, stellte sie die legendären Anfänge ihres eigenen Faches - der Porträtkunst - und dessen Bedeutung für die Geschichte der Malerei dar. Denn der erste bildwürdige Gegenstand war demzufolge ein Porträt. Im Anfang der Malerei stand zudem als ihre Erfinderin eine Frau. Vigée Le Brun legitimierte mit diesem Hinweis ihre Arbeit als Künstlerin, als Porträtistin und als Nachfahrin der legendären Begründerin der Porträtmalerei. Nicht die Einschreibung in die Rolle einer Künstlergeliebten und die dadurch erreichte Identifikation mit den vorbildhaften Meistern strebte sie auf den Selbstbildnissen für Florenz und St. Petersburg an, sondern die Assoziation mit der legendären Erfinderin der Porträtmalerei. Sie schafft für sich erneut eine fiktive Ahnenreihe, die dieses Mal mit Dibutadis ihren Anfang nimmt, die über Apelles und die niederländischen Meister führt und in direkter Folge bei ihr endet.

Vigée Le Bruns Umsetzung des Schattenthemas und die Assoziationen zur ersten Porträtistin sind relativ frei formuliert. Er hat nur wenig mit den textgetreuen Illustrationen ihrer Künstlerkollegen de la Fosse und Regnault zu tun. Und es ist ihr eigener Schatten, der auf die Leinwand fällt. Auf dem Selbstbildnis für St. Petersburg scheint sie ihren eigenen Schattenriß nachzuziehen und nicht den eines anderen. Die Geschichte vom Anfang der Malerei wurde in verschiedenen Versionen überliefert. Neben der von Plinius überlieferten Geschichte von Dibutadis und ihrem Geliebten²⁵¹ gibt es auch Versionen, nach denen ein Hirte oder eine andere männliche Person seinen eigenen Schlagschatten mit einem Zeichengerät nachzieht. So ist es bei Leonardo überliefert, bei den Vitenschreibern Vasari und Sandrart²⁵² und so hat es Vasari auch in einem Fresko in seinem Florentiner Haus dargestellt **(Abb. 57)**: Eine männliche Gestalt, die sich zwischen der Wand und der künstlichen Lichtquelle befindet, zeichnet mit einem Stück Kohle oder Kreide seinen eigenen

²⁵¹ Plinius, S. 109.

²⁵² Ausführlich: Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la Peinture*, Paris: 1987, S. 100.

Schatten nach, genau so wie Vigée Le Brun auf ihrem Selbstbildnis für St. Petersburg. Sie hält einen Kreidehalter und ist im Begriff ihren eigenen Schatten nachzuziehen. Der Schatten ist das Abbild ihres Selbst. Sich selbst zu malen ist damit auch ein Weg zur philosophischen Selbsterkenntnis und impliziert das Nachdenken über Porträts, die intellektuelle Reflexion des Porträtbegriffs, Fragen nach dem was ein Porträt abbilden kann, was es zu leisten vermag und was es mit dem Abgebildeten zu tun hat.²⁵³ Wie auf ihrem Selbstbildnis mit Strohhut ist es Vigée Le Brun auch auf diesen Selbstbildnissen wichtig, ihre geistigen und intellektuellen Fähigkeiten zu Schau zu stellen.

Dibutadis hingegen entdeckte die Porträtkunst nicht an ihrem eigenen Schatten, sondern an dem eines Anderen. Dibutadis motivierte nicht der Drang, das Selbstbild oder die Gesetze der Natur zu erkennen, sondern der Wunsch ihrer Liebe im Bild des Abwesenden ein Gedächtnis zu geben.²⁵⁴ Es war ihr Bestreben ein Bildnis des geliebten Wesens zu schaffen, das ihn in seiner Abwesenheit vergegenwärtigen kann. Es geht in diesem Mythos um die „Memoria“, um die Vergegenwärtigung des Abwesenden im Bildnis und um die Produktion von möglichst naturgetreuen Abbildern.

Vigée Le Brun umging mit der Darstellung des eigenen Schatten auf dem St. Petersburger Porträt die problematische und einseitig ausgelegte Formulierung in der Kunsttheorie, nach der Dibutadis nur Nachahmerin der Natur, nicht aber reflektierende, schöpferische Künstlerin gewesen ist, fügt jedoch noch ein weiteres Motiv hinzu. Auf beiden Selbstbildnissen hebt Vigée Le Brun durch die Beleuchtung ihre Hände hervor. Sie sah in der Darstellung von Händen immer ein wichtiges Element ihrer Porträtmalerei. Hände hat sie, wenn möglich, immer nach dem Modell gemalt.²⁵⁵ Auf den beiden Selbstbildnissen sind die abgebildeten Hände nicht allein ein Merkmal zur Charakterisierung ihrer Person, sondern bilden auch das wichtigste Werkzeug ihres Berufes ab. Hände betonte sie auch auf den Bildnissen, die befreundete Künstler zeige: Hubert Roberts (**Abb. 58**) rechte Hand ragt über die steinerne Brüstung, welche die Bildgrenze des Porträts markiert. Die Grenze zwischen der Welt des Bildes und der Welt des Betrachters zeigt Vigée Le Brun als durchlässig mit Hilfe der Hand und der Kunstfertigkeit der Malers.²⁵⁶

Die Darstellung einer beleuchteten Hand, die ein Zeichengerät in der Hand hält und einen Schatten auf den zu bearbeitenden Bildgrund wirft, verweist auf das Prinzip der

²⁵³ Zum Schatten als Vanitas-Motiv auf Porträts: Andreas Prater, Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstbildnis, in: Hans Körner u.a., Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim, Zürich, New York: 1990, S. 94. Oskar Bätschmann, Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin, Zürich, München: 1982, S. 53, 62-63.

²⁵⁴ Schmidt-Linsenhoff 1996, S. 13.

²⁵⁵ Souv.I, S. 94.

²⁵⁶ Ausführlich zur Hand des Künstlers: Prater 1990, S. 87-103.

„Idea“ (**Abb. 59**). Der Titelpupfer von Belloris Akademierede über das Prinzip der „Idea“ in Malerei, Skulptur und Architektur²⁵⁷ zeigt dieses Motiv. Nach Bellori hatte die im Geiste des Künstlers innewohnende „Idea“ keinen metaphysischen Ursprung, sondern entstammte allein der sinnlichen Anschauung, die jedoch in eine reinere höhere Form gebracht werden mußte. Der Künstler wählte für sein Kunstwerk die richtigen und die schönsten Teile des Gesehenen aus. Durch die gezielte Auswahl der Schönheit war die künstlerische Idee der Natur überlegen.²⁵⁸ Dieses Konzept zur Bildfindung, das von der unmittelbaren Anschauung des Künstlers und von entsprechender Auswahl, Beurteilung und Kombination des Gesehenen zu einem Kunstwerk ausging, war im 18. Jahrhundert weit verbreitet.²⁵⁹ Ascheinend nach folgte auch Vigée Le Brun diesen Überlegungen. Mit der Darstellung der „Idea“ auf beiden Selbstbildnissen visualisierte sie ihr Konzept von Bildnismalerei. Ihr direkter und konzentrierter Blick aus dem Bild beschreibt die visuelle Tätigkeit der Künstlerin, die unmittelbare Anschauung und Beurteilung des Gesehenen, die am Anfang der Bildfindung steht. Der Schatten der Hand auf dem Bildgrund verbindet Vigée Le Bruns Seheindrücke und getroffene Auswahl mit der Kombination der schönsten Teile des Gesehenen zu dem Kunstwerk auf dem Bildträger, verbindet das Sehen und die Reflexion des Gesehenen mit dem handwerklichen Vorgang des Malens. Porträtmalerei nach diesem Konzept bedeutet also durchaus nicht bloßes sklavisches Nachzeichnen der Umrisse des zu porträtierenden Modells, wie es die Dibutadis aus dem Mythos praktizierte. Obwohl dies einen wichtigen Teil der Arbeit einer Porträtistin darstellte und in Theorie und Praxis des 18. Jahrhunderts möglichst naturgetreue „ähnliche“ Darstellungen, Abbildungen des Abwesenden, als höchstes Ziel der Porträtmalerei betrachtet wurden.²⁶⁰ Der Mythos der Dibutadis und die Anspielung auf Apelles stehen auf Vigée Le Bruns Selbstbildnissen für die Produktion möglichst naturgetreuer Abbilder. Dieser Aspekt mußte jedoch durch das Urteilsvermögen und der Erfindungskraft der Künstlerin ergänzt werden, um ein Porträt, das der Bezeichnung „Kunstwerk“ gerecht wird, zu schaffen.

Vigée Le Brun schaffte auf ihren Selbstbildnissen Parallelen zwischen dem zitierten Mythos und ihrer eigenen Biographie. Das Thema des Dibutadis-Mythos ist die Bewahrung von Freundschaft und Liebe über die räumliche und zeitliche Distanz.

²⁵⁷ Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rom: 1672.

²⁵⁸ Erwin Panofsky, *Idea - Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, in: *Studien der Bibliothek Warburg*, Vol. 5, Leipzig, Berlin S. 60. Oskar Bätschmann, *Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen*, in: Gottfried Boehm u.a. (Hg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: 1995, S. 292-3.

²⁵⁹ Busch 1977, S. 29.

²⁶⁰ Zu den Begriffen: *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisoné Des Scenes Des Arts Et Des Métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780*, Vol. 13, Stuttgart, Bad Cannstadt: 1966, S. 153-4.

Das Thema ihres eigenen Porträts in Florenz ist die Verehrung der Königin. Im Mythos wie auf ihrem Bildnis wird das geliebte Wesen in ein Kunstwerk transformiert. Vigée Le Brun besiegelt mit Hilfe des Mythos ihre Treue zur Königin über die Trennung hinaus. Sie inszenierte sich selbst als ein Beispiel für weibliche Loyalität zur unglücklichen Königin von Frankreich.²⁶¹

Mit dem Gegensatzpaar Schatten und Licht hat Vigée Le Brun sich schon auf ihrem Selbstbildnis mit Strohhut und Palette auseinandergesetzt. Die Phänomene Licht und Schatten entsprachen in den Farbtheorien des 17. und 18. Jahrhunderts den Farben Schwarz und Weiß. Schwarz und Weiß wurden nicht ausschließlich als Farben im eigentlichen Sinne betrachtet, sondern auch als Äquivalente für das Licht und die Abwesenheit von Licht. Die Begriffe „Schwarz“ und „Weiß“ bezeichneten bestimmte Farben, Farbpigmente und die beiden Pole des Hell-Dunkels, also Aspekte des Lichts.²⁶² Nach dieser Auffassung brachte das Licht die Farben hervor. *„La lumière produit toutes sortes de couleurs, & l'ombre n'en donne aucune“*,²⁶³ hieß es bei Charles Alphonse du Fresnoy. Erst die Farben lassen die Dinge demnach sichtbar werden.²⁶⁴ Vigée Le Brun hat diese Überlegungen von der Abhängigkeit der Farbe vom Licht in ihre Darstellung mit einbezogen. Die um die Taille geschlungene Schärpe auf dem Florentiner Selbstporträt erscheint nur auf der vom Licht beleuchteten Seite in ihrer roten Farbe. Die Partie zwischen Brust und Palette ist dagegen farblos. Dieses Detail findet sich auch auf der Version für Lord Bristol. Es handelt sich also nicht um eine Nachlässigkeit der Künstlerin. Licht und Schatten, das Helldunkel wurden als eines der Grundelemente jedes Gemäldes angesehen, damit auch von Vigée Le Bruns Selbstbildnissen. Vigée Le Bruns Abbild wirft seinen Schatten auf die gemalte Leinwand. Schwarz und Weiß bilden die Hauptfarben ihrer beiden Selbstporträts. Vigée Le Brun thematisiert auf den beiden Selbstbildnissen die Grundvoraussetzungen für die Entstehung eines Gemäldes im Licht, die Aufspannung der Farben zwischen den Polen Schwarz und Weiß, zwischen Hell und Dunkel. Sie legte damit auch ihre künstlerische Tätigkeit offen. Analog zum Mythos visualisierte sie den Entstehungsprozeß ihrer Porträts: Am Anfang eines Gemäldes steht die Anschauung des zu malenden Motivs. Es folgen die Zeichnung, die Vigée Le Brun auf den grauen Grund der Leinwand auf dem St. Petersburger Bildnisses skizziert hat und die das Gesehene im Bild festhält. Das entspricht Dibutadis

²⁶¹ Vgl. Baumgärtel 1990, S. 105.

²⁶² Raphael 1984, S. 153.

²⁶³ Claude Henri Watelet, *L'Art De Peindre. Poeme, Avec Des Réflexions Sur Les Différentes Parties De La Peinture*. Nouvelle Edition, Augmentée de deux Poems sur L'Art, de M. C.A. du Fresnoy & Mr. l'Abbé De Marsy, Amsterdam: 1761, S. 211.

²⁶⁴ Dazu: Birgit Rehfus-Dechêne, *Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800*, München: 1982, Manlio Brusatin, *Histoire Des Couleurs*, Paris: 1986, S. 63-4.

Handlung im Mythos. Mit Palette und Pinsel setzt die Malerin ihre Arbeit fort. Zur Linie fügt sie die Farbe ergänzt damit Dibutadis Handlung.

Sowohl auf dem Florentiner - als auch auf dem St. Petersburger Selbstporträt wiederholen die Farbkleckse auf Pinseln und Palette die Farbtöne, in denen auch das Bild selbst gemalt wurde. Auf dem Selbstbildnis für die Uffizien scheint der Pinsel der Künstlerin den Bildrand zu berühren, als würde sie den Rand ihres Bildes malen und so die Grenze zwischen Bildfläche und Betrachtterraum festlegen. Zusammen mit den Farben auf Palette und Pinseln zeigt Vigée Le Brun sich als „selbst gemalt“. Sie verwischt die Grenzen zwischen den verschiedenen Bild- und Realitätsebenen auf diese Weise ein weiteres Mal. Vigée Le Brun weist ausdrücklich auf den Malvorgang hin dem ihr Abbild seine Entstehung verdankt.

In dieser Hinsicht erscheint Im Vergleich zu dem Florentiner Porträt das St. Petersburger Bildnis als die besser konstruierte Version. Es gibt eine Vorzeichnung in weißer Kreide, Zeichenstifte und Pinsel mit Palette. Auf dem Uffizien-Selbstbildnis wird der Malprozeß nur verkürzt dargestellt. An statt des Kreidehalters hält die porträtierte Vigée Le Brun nur einen Pinsel in der Hand. Hinweise auf das Zeichnen, auf das „Disegno“ als einem weiteren wichtigen Teil der Malkunst gibt es nicht. Vigée Le Brun unterstreicht auf dem Florentiner Bildnis die koloristischen Aspekte der Malerei und verkürzte die Darstellung des Arbeitsprozesses darauf.

Vigée Le Bruns Selbstbildnis in Florenz spielt auf den legendären Ursprung der Malerei in Gestalt der ersten Porträtistin Dibutadis. Ihr Selbstbildnis stellt den Entstehungsprozeß des Bildes dar, indem es den Malvorgang bildlich nachvollzieht. Es verdeutlicht Vigée Le Bruns künstlerisches Konzept, das von der unmittelbaren sinnlichen Anschauung und der möglichst naturgetreuen Wiedergabe des Gesehenen ausgeht, jedoch der richtigen Auswahl und der Kombination der besten Teile des Gesehenen großen Wert beimißt. Ein Konzept, in dem die künstlerischen Kategorien Kolorit und Hell-Dunkel, die Verknüpfung zur Schule der „Ecole Des Pays Bas“, generell also der Umgang und das Wissen um Farbe einen zentralen Platz einnehmen. Die Darstellung changiert zwischen Darstellung des Maleralltages und Allegorie. Ähnlich wie auf dem Selbstbildnis von 1782 bietet auch dieses Selbstbildnis eine mögliche Lesart als Personifizierung und Allegorie der Malerei.²⁶⁵

Vigée Le Bruns Selbstporträt ist ein künstlerisches Manifest, auf dem die Künstlerin ihre intellektuellen, kunsthistorischen Kenntnisse und kunsttheoretischen Fähigkeiten dargestellt hat.

Vigée Le Bruns Reihe der Selbstbildnisse, angefangen mit ihrem Selbstbildnis mit Strohhut und Palette bis hin zu dem Selbstbildnis aus St. Petersburg, kann als Chronologie ihres Lebenslaufes aufgefaßt und als Dokument der jeweiligen Phase

²⁶⁵ Dazu: Sheriff 1996, S. 234-6.

des künstlerischen Werkprozesses gelesen werden. Die Porträts sind jedoch auch Dokumente eines sich stetig verändernden Selbstbildes, das die Künstlerin zur Schau stellt und mit dem eine bestimmte Vorstellung vom Ansehen ihres Berufes und der Nachweis ihrer künstlerischen Qualifikation verknüpft ist. Charakteristisch für die besprochenen Selbstbildnisse scheint die Hervorhebung der weiblichen Reize zu sein und der offensichtliche Wunsch dem Betrachter zu gefallen. Vigée Le Brun entwarf ein Bild, das sie als schöne Frau zeigt um damit den Ansprüchen der Öffentlichkeit zu genügen, die in ihr vor allem die schöne Frau sehen wollte. Vigée Le Bruns Freundin, die Princesse Kourakine besichtigte 1818 das Florentiner Selbstbildnis: „...*qu'elle a du être jolie!. Et, jusqu'à présent, elle ressemble encore à ce portrait.*“²⁶⁶ notierte die Prinzessin in ihr Tagebuch. Vigée Le Brun präsentierte sich auf diesen Selbstbildnissen einem großen Publikum mit allen körperlichen Vorzügen und in wechselnden Verkleidungen. Es fällt auf, daß sie sich auf ihren Pariser Selbstbildnissen mit den Modellen alter Meister identifizierte. In ihrem Florentiner Selbstbildnis ging sie einen anderen Weg. Zwar zitierte sie die flämische und niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Aber anstatt sich in eine vorgeformte Lösung eines „alten Meisters“ einzuschreiben, wählte Vigée Le Brun in Italien einen neuen Ansatz. An statt an einem berühmten Gemälde orientierte sie sich nun an einem Text, an einem weiblich orientierten Schöpfungsmythos und der mythischen Gestalt der Dibutadis.

Vigée Le Bruns neues Selbstbild ist auf die veränderte Lebenssituation in Italien zurückzuführen. In Italien muß sie alleine und ohne die Hilfe ihrer Familie zurechtkommen und ihr Geld selbständig verwalten. Die neue Selbstständigkeit und gewonnene Emanzipation reflektiert ihre Selbstdarstellung. Im Vergleich zu den Pariser Selbstbildnissen mit Tochter hat sie das Florentiner Porträt formal nüchterner, weniger auf die Empfindungen des Betrachters bezogen inszeniert. Zurückgenommene Farbigkeit und Konzentration auf den Arbeitsvorgang zeichnen es aus. Anders als Labille-Guiard in ihrem Selbstbildnis an der Staffelei (**vgl. Abb. 6**), verzichtete Vigée Le Brun weitgehend auf eine aufwendige Robe. Die beiden Mädchen, die LabilleGuiard über die Schulter schauen, haben die Funktion von Musen und symbolisieren den Inspirationsvorgang. Bei Vigée Le Brun weist allein der intensive Blick, das ungeordnete, lockige Haar und der leicht geöffnete Mund neben seinen erotischen Konnotationen auf künstlerische Eingebung und Imaginationskraft der Abgebildeten.²⁶⁷ Vigée Le Brun stellt sich als arbeitende Frau dar. Sie zeigt sich

²⁶⁶ Nathalie Kourakine, *Souvenirs des voyages de la Princesse Kourakine, 1816 - 1830*, herausgegeben von Theodore Kourakine, Moskau: 1903, S. 245, Eintrag vom 26. 10. 1818.

²⁶⁷ Zur Ikonographie des „Genies im 18. Jahrhundert; Desmond Shawe-Taylor, *Genial Company. The Theme of Genius in Eighteenth-Century British Portraiture*, Katalog zur Ausstellung in Nottingham und Edinburgh, vom 16. 1.-12. 4. 1987, London: 1986.

als professionelle Künstlerin, die ihr Handwerk in Theorie und Praxis versteht.²⁶⁸ Stellt man das Florentiner Selbstbildnis in eine Reihe mit dem Selbstbildnis mit Strohhut und Palette und demjenigen aus St. Petersburg, fällt die zunehmende Konzentration auf das Motiv der künstlerischen Tätigkeit und auf den Arbeitsvorgang auf. In den Souvenirs gibt sie ihrer großen Liebe zur Malerei Ausdruck, die ihr mehr bedeutete als alles andere: „*Tout ce que j'éprouve me font croire plus que jamais que je nai eu de Bonheur qu en peinture*“.²⁶⁹

²⁶⁸ Eine andere Meinung vertritt: Valesca Undritz, *Französische Frauenporträts um 1800*, Dissertation, Bern: 1994, S. 33. Undritz meint, daß Vigée Le Brun ihre Professionalität zugunsten des Sujets „schöne Frau“ in den Hintergrund stellt. Die Autorin argumentiert oberflächlich und übernimmt weitgehend die Thesen aus der vorangegangenen Literatur. Dies gilt auch für Undritz Analyse der anderen Selbstbildnisse von Vigée Le Brun.

²⁶⁹ Der Brief ist abgedruckt in: Baillio, Kat. S. 138.

I.6 Angelika Kauffmanns Selbstbildnis in Florenz

Angelika Kauffmann porträtierte sich 1787 bereits zum zweiten Mal für die Selbstbildnissammlung der Uffizien. 1767 wurde ihr "Selbstbildnis in Bregenzer Tracht"²⁷⁰ für die Sammlung angekauft. Als Kauffmann davon erfuhr, bat sie darum ein weiteres Bildnis anfertigen zu dürfen (**Abb. 60**), welches ihrer Meinung nach dem Ort und ihrem Können mehr entsprach. Sie wollte nicht durch ein Werk mangelnder Qualität in der Sammlung vertreten zu sein.²⁷¹ Kauffmanns zweites Selbstbildnis wurde im Juni 1788 in die großherzogliche Sammlung aufgenommen und hat das ältere Bildnis ersetzt, da doppelte Selbstbildnisse eines Künstlers ausgetauscht wurden. In einem Brief an Goethe schrieb sie, man hätte ihr Selbstporträt in die Nähe des Michelangelo-Bildnisses gehängt. Für ihr Bildnis erhielt Kauffmann eine Goldmedaille aus der Hand des Großherzogs. Das war eine besondere Auszeichnung, die nur wenigen Künstlern zuteil wurde.²⁷²

Vigée Le Brun sah wohl dieses zweite Selbstbildnis von Angelika Kauffmann während ihres ersten Aufenthaltes in Florenz im November 1789. Sie schrieb an ihren Freund Robert: „*Je remarquai avec un certain orgueil dans cette galerie celui d'Angelica Kaufmann, une des gloires de notre sexe*“.²⁷³ Kauffmanns Selbstbildnis war das einzige Bild, die Vigée Le Brun in ihrer Beschreibung der Sammlung namentlich erwähnt. In den Souvenirs benennt sie ohnehin nur wenige zeitgenössische Künstler. Als einzige weitere Malerin erwähnt sie noch Rosalba Carriera, die 1789 jedoch schon lange tot war. Deshalb ist die Erwähnung von Kauffmanns Porträt für um so erstaunlicher.

Vigée Le Brun mußte damit rechnen, daß ihr Florentiner Selbstbildnis in der Kritik mit dem von Kauffmann verglichen würde, weil Kauffmann einen hervorragenden Ruf als weiblicher Künstler, als „Raffael unter den Weibern“²⁷⁴ hatte und weil Kauffmann als Malerin von Porträts in Rom auch eine ernst zunehmende Konkurrenz für Vigée Le Brun darstellte. Zudem war es in der damaligen Kritik üblich, Frauen nur mit Frauen zu vergleichen und untereinander zu beurteilen. Die in der Literatur erwähnten

²⁷⁰ Angelika Kauffmann, Selbstbildnis in Bregänzerwälderinnentracht, 1781, Leinwand, 49,7 x 41,2 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

²⁷¹ Louise Rice, Ruth Eisenberg, Angelica Kauffmann's Uffizi Self-Portrait, in: Gazette des Beaux Arts, 117, 1919, S. 124.

²⁷² Rice, Eisenberg 1991, S. 124. Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, herausgegeben von Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, Katalog zur Ausstellung in London und Rom, London: 1996, S. 68.

²⁷³ Souv.I, S. 160.

²⁷⁴ Baumgärtel, 1990, S. 124. F. Sickler, C. Reinhart, Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst. Erster Jahrgang, Leipzig: 1810, S. 142.

„Rivalitäten“²⁷⁵ zwischen Labille Guiard und Vigée Le Brun beruhten auch auf dem Vorgehen der Pariser Kunstkritik, die versuchte beide Frauen systematisch gegeneinander auszuspielen.²⁷⁶ Ihre oppositionelle Stellung am Hof, Malerin der Königin die eine und Malerin der Mesdames de France die andere, wurde politisch ausgenutzt und ihre Bilder wurden danach beurteilt. In den Salons hängte man ihre Bildnisse als Pendants: Im Salon de la Correspondance von 1782 wurde Labille Guiards Pastellselbstbildnis dem Selbstbildnis mit Strohhut und Palette gegenüber gehängt.²⁷⁷ Im Salon von 1787 hingen die Porträts von Marie Antoinette und der Madame Adélaïde de France nebeneinander (**Abb. 61**). Arbeiten von Frauen nur mit denen ihrer Geschlechtsgenossinnen zu vergleichen, entthob die Kritiker und Betrachter gleichzeitig von einem Vergleich mit den Produkten der männlichen Kollegen und bot so die Möglichkeit, Künstlerinnen weiterhin als Ausnahmephänomene und Randerscheinungen zu begreifen, die nicht in den Kunstbetrieb integriert werden mußten.

Aus dem Brief an Robert geht hervor, daß Robert mit dem Namen Angelika Kauffmann vertraut war. Tatsächlich war Kauffmanns Kunst im Paris der achtziger Jahre nicht unbekannt. Vigée Le Brun wird einige ihrer Arbeiten bereits in dieser Zeit gesehen haben. So bot ihr Mann Le Brun gelegentlich Reproduktionsgraphik nach Kauffmanns Bildern an.²⁷⁸ 1787 verkaufte er aus dem Besitz des Comte de Vaudreuil ein Gemälde von Kauffmanns Hand, das er als „l'Esperance“ bezeichnete: *„L'Esperance représentée par une femme au bord de la mer, debout, le bras croisée sur sa poitrine, le regard tourné vers le ciel; elle est vêtue d'une tunique rouge & d'un grand voile jaunâtre, agité par le vent. Les fonds offrent des rochers qui se détachent sur une grande étendue de mer, le ciel est nébuleux, & la foudre paroît au loin. Ce Tableau, d'un dessin élégant & d'une harmonie agréable, a été gravé à Londres: c'est un des bons ouvrages de l'artiste, & qui peut faire juger de son talent,*

²⁷⁵ Ein krasses Beispiel: Passez 1973, S. 56 vergleicht sogar äußere Erscheinung der beiden Frauen miteinander.

²⁷⁶ Z.B.: Cochin vergleicht in dem Brief an Descamps die Porträts beider Frauen im Salon von 1789: „Il y a cette année un combat à outrance pour le mérite entre nos deux dames célèbres, Mme Guyard et Mme Le Brun. Il me semble que Mme Guyard l'emporte pour cette fois. Ses deux portraits en pied de nos princesses Madame Victoire et Madame Louise ont les effets plus piquants possibles et d'ailleurs excellemment bien rendus“, zitiert nach Réau, 1925, S. 36. Germaine Greer, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst, Frankfurt a.M.: 1980, S. 98 diskutiert das Phänomen und kritisiert den Aufsatz von Jean Cailleux, Royal portraits of Madame Vigée Le Brun and Madame Labille Guiard, in: The Burlington Magazine 111, März 1969, S. iii-vi. Zum Thema auch: Whitney Chadwick, Women, Art And Society, London: 1991, S. 151-2.

²⁷⁷ Passez 1973, S. 98.

²⁷⁸ J.B.P Le Brun Catalogue de M. Poullain, 1780, S. 68, Nr. 140, „Quatre Gravures en manière rouge, d'après Angélica Kauffmann“. J.B.P. Le Brun Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Originaux Des Trois Ecoles, Paris: 1778, Nr. 218, „trois belles estampes en manière noire, par Walson, d'après Angelica Kauffmann“.

qui soutient bien la réputation qu'elle s'est acquise“.²⁷⁹ Das beschriebene Ölgemälde scheint verschollen zu sein. Es hat sich jedoch ein Reproduktionsdruck von W. Ryland nach dieser Arbeit aus dem Jahr 1777 erhalten (**Abb. 62**), der Le Bruns Beschreibung in allen Einzelheiten entspricht. Nur trägt das Blatt einen anderen Titel. Es wird als „Patience“ bezeichnet. Vielleicht verwechselte Le Brun Kauffmanns Gemälde ja mit dem Titel ihres Selbstbildnisses als Hoffnung, das ebenfalls radiert wurde. Kauffmanns Bild hing bis zu seinem Verkauf in der Sammlung des Comte de Vaudreuil im Schlafzimmer seines Hauses in der Rue de la Chaise: *„Les tableaux du coté de la porte d'entrée offrent Jesus - Christ servi par les Angel, par Jaques Stella, l'Esperance, par Angelica Kauffman: Il est gravé*“.²⁸⁰ Da Vigée Le Brun mit dem Comte befreundet war, wird sie dieses Bild von Kauffmann mit Sicherheit gekannt und so einen ersten Eindruck von Kauffmanns Stil gewonnen haben. De Vaudreuil legte es jedoch nicht auf einen direkten Vergleich zwischen den beiden Künstlerinnen an. Vigée Le Bruns Arbeiten stellte de Vaudreuil getrennt von Kauffmann im großen Salon seines Hauses aus, der vor allem den Werken der jüngeren französischen Schule gewidmet und als Schauraum der aktuellen französische Kunst angelegt war.²⁸¹ Vigée Le Bruns Bilder hingen zwischen Gemälden von Hubert Robert und Joseph Vernet.²⁸²

Jedoch gab es in Paris Versuche, die Malerinnen Vigée Le Brun und Kauffmann miteinander zu vergleichen. Unter Vigée Le Bruns „Bacchante“ (**vgl. Abb. 35**), ließ ein Kritiker des Salons von 1785 einen Engländer und einen Franzosen über die Vorzüge der beiden Malerinnen plaudern: *„...eh bien Monsieur, votre Angélica Kauffman si vantée, peint-elle ainsi? Il est certain, reprit l'Anglois, que notre Angélica peint moins vivement. Je fais même l'aveu que jamais je n'aurais imaginé que le talent d'une dame pût aller jusqu'à donner à un pareil sujet, le double caractère d'expression qui me frappe dans celui-ci*“.²⁸³ Kauffmann galt also in Paris als eine Berühmtheit. Von diesem Kritiker wurde sie der englischen Schule zugerechnet. Die Diskussion berührte demnach auch die Frage nach der Überlegenheit der englischen oder der französischen Malschule, die in diesem Fall eindeutig zugunsten der französischen Malerin ausfällt.²⁸⁴

Vigée Le Brun war sich also der Praxis des Vergleichs mit der Kollegin und der daraus resultierenden Konkurrenz sehr wohl bewußt, die sich in Rom, dem

²⁷⁹ Le Brun, Catalogue de Vaudreuil 1787, Nr. 6, S. 10-11.

²⁸⁰ Thiéry 1987, Vol. II, S. 542.

²⁸¹ Zur Sammlung de Vaudreuil: Colin B. Bailey, The Comte de Vaudreuil. Aristocratic Collecting on the Eve of the Revolution, in: Apollo, Juli 1989, S. 19-26. Sizer 1953, S. 97.

²⁸² Thiéry 1987, Vol. II, S. 548.

²⁸³ Col. Del. T. 14, L'Espion Des Peintres De L'Académie Royale, Paris: 1785, S. 34-5.

²⁸⁴ Le Brun, Catalogue de Vaudreuil 1787, S. 10, faßte Kauffmann dagegen unter die italienische Schule.

Wirkungskreis Kauffmanns noch zwangsläufig verschärfen mußte als sie ihr Selbstbildnis für die Uffizien entwarf. Ebenso mußte sie die Komplikationen berücksichtigen, die aus dem Umstand resultierten, daß zwei berühmte Malerinnen ihre Selbstbildnisse in der selben Galerie ausstellten. „*A Florence, on lui demande son portrait pour le placer à côté de celui d'Angélica Kauffmann*“²⁸⁵ heißt es 1865 in Charles Blancs „Histoires des peintres“. Blanc interpretierte die Bitte nach einem Selbstbildnis für die Uffizien als Wunsch nach einem geeigneten Pendant zu Kauffmanns Selbstbildnis. Ich möchte Vigée Le Bruns Begegnung mit Kauffmanns Selbstbildnis für die Uffizien und den Entschluß eine eigene Arbeit für die Sammlung anzufertigen, ebenfalls als das Ergebnis einer aktiven Auseinandersetzung mit Kauffmanns Inszenierung auffassen, als einen Streit der Bilder und der Bildkonzepte.

Zwischen zwei Säulen sitzt vor einer Landschaft mit angedeutetem Himmel die in weiß gekleidete Malerin Angelika Kauffmann. Den Kopf hat sie leicht nach links geneigt. Nachdenklich ins Leere blickend hält sie in der rechten Hand einen Kreidehalter, in der Linken eine verschlossene Skizzenmappe. Am rechten Bildrand liegt eine Palette. Eine Kamee schmückt den Gürtel, der das lose fallende Kleid mit den gerafften Ärmeln zusammenhält. Der über ihre rechte Schulter drapierte Schal, die antikisierende Kamee und das weiße Kleid sind Elemente, die auf vielen von Kauffmanns Porträts zu finden sind.²⁸⁶ Zudem gehörte das schlichte weiße Gewand zur üblichen Ausstattung vieler englischer Porträts dieser Zeit. Kauffmann hatte lange Zeit in London gearbeitet. Sie übernahm den englischen Kleidungsstil auch auf ihren römischen Porträts. In Verbindung mit der Kamee, die einem antiken Original nachgestaltet wurde und Athene und Poseidon wiedergibt, ist Kauffmanns Selbstporträt ganz einem klasizistischen an der Antike ausgerichteten Kunstideal verpflichtet. Sie orientierte ihre Arbeiten an den Überlegungen von Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs. Anders als Vigée Le Brun malte sie sich nicht bei der handwerklichen Tätigkeit. Mal- und Zeichengeräte sind auf diesem Porträt Attribute. Die beiden Säulen und der rote Vorhang, Würdeformeln, die auf Vigée Le Bruns Selbstbildnissen überhaupt nicht und auf Auftragsporträts nur selten vorkommen, die aber ganz charakteristisch sind für Kauffmanns Arbeiten sind, nobilitieren das Bildnis neben seiner Größe. Es mißt fast 30 cm mehr in der Höhe als Vigée Le Bruns Bildnis.

Kauffmann hatte sich öfters auf diese Weise porträtiert. Weißes Gewand, Kreidehalter und Skizzenbuch gehören zur Grundausrüstung der meisten ihrer Selbstbildnisse, wie etwa ihr „Selbstbildnis als Malerei, umarmt von der Poesie“ (**Abb. 63**). Kauffmann erhöhte ihr Selbstbildnis auf dieser Arbeit zu einer Allegorie der Malerei. Damit vereinigte sie auf ihrem Selbstporträt zwei Themen, die männliche

²⁸⁵ Charles Blanc, *Histoires des peintres*: Ecole Française, Paris: 1865, Vol. II, S. 4.

²⁸⁶ Rice, Eisenberg 1991, S. 124.

Künstler auf ihren Selbstbildnissen separat behandeln mußten. Die Union zwischen der Malkunst und dem männlichem Künstler war auf einer naturalistischen Darstellung nur unter Anstrengungen zu erreichen. Poussin stellte sich auf seinem Selbstbildnis vor ein gemaltes Abbild der „Pittura“. Andere Künstler ließen sich von der Allegorie der Malerei porträtieren. Traditionell wurden die Malerei und ihre Aspekte von einer weiblichen allegorischen Figur verkörpert.²⁸⁷ Doch konnte sich Kauffmann als Frau auch selbst mit der Allegorie identifizieren und vermied auf diese Weise solch komplexe Umschreibungen des Themas, wie es etwa Poussins Bildlösung darstellt. Diesen Freiraum nutzte sie auch auf ihrem Selbstbildnis für Florenz. Wie auf dem englischen Tondo repräsentiert auf ihrem Selbstporträt die Zeichnung, als „Disegno“ und damit als den traditionell intellektuellen Teil der Malkunst, an dem die schöpferische Kraft des Künstlers gemessen wurde. Die klassizistische Theorie des 18. Jahrhunderts überhöhte den Aspekt der Zeichnung ideologisch und sah in ihr die Konkretisierung des geistigen Entwurfs.²⁸⁸ Wenn Kauffmann sich auf das Prinzip der Zeichnung berief, präsentierte sie sich auf diese Weise als intellektuelle, schöpferische und damit professionelle Künstlerin. Sie blickt nicht auf den Betrachter oder einen bestimmten Gegenstand, sondern schaut ins Leere. Sie denkt nach, sie hat sich bei ihrer imaginativen Tätigkeit dargestellt. Sie identifiziert sich mit dem Konzept des „Disegno Interno“, der künstlerischen Idee.²⁸⁹

Vigée Le Brun hingegen spielt über den Dibutadis-Mythos auf die „Pittura“ und auf die Allegorie der Malerei an. Kauffmanns Darstellung verweist auf das „Disegno“. Vigée Le Brun hebt in ihrer Darstellung die Arbeit mit dem Pinsel und ihre Tätigkeit als Malerin von Porträts hervor. Kauffmann definiert sich über Skizzenmappe, die allegorische Verbrämung, Vorhang und Säulen und die kontemplative Versunkenheit als Historienmalerin. Damit fügt sich dieses Bildnis in die Reihe der anderen Selbstporträts Kauffmanns ein. Wie ihre früheren Selbstporträts in London und Chur zeigen, hat sie sich häufiger als Zeichnerin porträtiert und wurde auch von ihren Kollegen als solche betrachtet.²⁹⁰

Angelika Kauffmann präsentierte sich für die Selbstbildnissammlung der Uffizien als Historienmalerin. Vigée Le Brun verknüpfte über den Schatten ihr Selbstbildnis mit den Anfängen der Porträtmalerei und legendären Vorbildern. Darstellungsschema und Kostüm verweisen auf die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts und die aktuelle französische Mode. Kauffmann gestaltete ihr Bildnis nach klassizistischen Prinzipien. Sie zitierte die Antike in der Kamee und ihrem

²⁸⁷ Ausführlich zum Thema: Garrard 1989, S. 337-70.

²⁸⁸ Ausführlich diskutiert bei: Baumgärtel 1990, S. 58-62.

²⁸⁹ Garrard 1989, S. 358.

²⁹⁰ Angelika Kauffmann, Selbstbildnis, ca 1770 – 1775, Leinwand, 73,7 x 61 cm, London, National Portrait Gallery. Angelika Kauffmann, Selbstbildnis, ca 1780, Leinwand, 93 x 76,5 cm, Chur, Bündner Kunstmuseum.

weißen Kleid und verwendete matte abgetönte Farben. Der flächige Farbauftrag, der sichtbare Pinselstrich, die daraus resultierende Oberflächenbehandlung und die summarische Behandlung der unterschiedlichen Texturen verraten Kauffmanns an englischen Vorbildern ausgerichtete Schulung. Vigée Le Brun unterstreicht dagegen das Hell-Dunkel und das Kolorit der „Ecole Des Pays Bas“ auf ihrem Selbstbildnis. Sie hält die Palette in der Hand und arbeitet an der farbigen Ausgestaltung ihres Porträts. Bei Kauffmann liegt die Palette auf der Seite. Anders als Vigée Le Brun, malte Kauffmann sich nicht bei der ausführenden Arbeit. Sie denkt nach und verweist ausschließlich auf die theoretischen, intellektuellen Aspekte der Malerei, auf die innere Schau. Kauffmann besteht auf dem Vorrang der künstlerischen Idee und stellt das künstlerische Konzept über die Ausführung. Vigée Le Brun zeigt den Sehvorgang, die Umsetzung des Gesehenen in ein Bildnis und die handwerkliche Ausführung. Ihr Bildnis vereint damit die vermeintlichen Gegensätze des „Disegno Interno“ und des „Disegno Esterno“.

Kauffmann malte sich als Personifikation der Zeichnung. Vigée Le Brun präsentierte sich auf ihrem Selbstporträt als die Allegorie der Malerei und des Kolorits. Disegno und Colore, Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel, Innen und Außen, Anschauung und Imagination, Konzept und Ausführung, Historienmalerei und Porträtmalerei. Vigée Le Brun hat ihr Bildnis als Gegenentwurf zu Kauffmanns Selbstbildnis gestaltet. Das erklärt auch die fehlenden Zeichenwerkzeuge, die sie erst auf dem späteren Selbstbildnis für St. Petersburg wiedergeben wird. Sie vertritt auf ihrem Selbstbildnis Kauffmann gegenüber eine gegensätzliche Position, um sich von ihr abzusetzen und betonte die Andersartigkeit ihrer Malerei, ihrer Motive und ihres Stils.

Obwohl beide Arbeiten jeweils ganz unterschiedlich interpretiert werden können, zeichnen sie sich auch durch eine Gemeinsamkeiten aus, die aus den Darstellungen zweier miteinander konkurrierender Malerinnen Einheit stiften und die sie zu echten Pendants machen. Im 17. Und 18. Jahrhundert gab es Versuche, den Gegensatz zwischen den beiden Teilen der Malerei - Farbe und Zeichnung - zu relativieren. Guido Reni malte ein Bild, das im 17. Jahrhundert als „l'Union du Dessin et de la Couleur“ (**Abb. 64**) bezeichnet wurde.²⁹¹ Ein junger Mann als „Zeichnung“ gekennzeichnet, umarmt eine Frau, die das Kolorit personifiziert. Zusammen verkörpern sie die beiden Grundvoraussetzungen der Malerei. Allerdings nimmt sich die Allegorie des Kolorits gegenüber der fordernden Zeichnung ein wenig zurück. Von einer gleichberechtigten Beziehung zwischen den beiden Aspekten kann hier nicht die Rede sein. Die Zeichnung dominiert, das Kolorit spielt eine untergeordnete Rolle. Die Zuweisung des einen oder anderen Aspektes an ein bestimmtes Geschlecht war im 18. Jahrhundert noch nicht endgültig vollzogen. Erst im 19. Jahrhundert konstatierte Charles Blanc kategorisch, daß die Zeichnung dem

²⁹¹ Georgel 1987, S. 55.

männlichen Geschlecht in der Kunst zugeordnet werden sollte und die Farbe dem weiblichen. Aus diesem Grund sei die Farbe weniger wichtig.²⁹²

Kauffmanns und Vigée Le Bruns Personifizierungen zeigen von solchen Abwägungen, Geschlechterzuweisungen und Bedeutungshierarchien nicht viel. Es scheint vielmehr, daß die Darstellungen sich über den Gedanken von der Union der beiden Aspekte der Malkunst zu einem einheitlichen und gleichberechtigten Ganzen zusammenfügen lassen. Vigée Le Brun greift auf ihrem Selbstbildnis die Pinsel und die Palette auf, die Kauffmann an die Seite gelegt hat. Sie deutet an, daß erst die Farbe ein Bild vollendet und daß sie das von Kauffmann begonnene Werk vollendet. Auf ihrem Selbstbildnis für St. Petersburg stellt Vigée Le Brun beide Stufen - Zeichnung und Malerei - auf einem Bildnis dar. In Florenz hingegen mußte sie Kauffmann den ersten Schritt überlassen. Vigée Le Brun verwendet mit dem Rot für die Schärpe die einzige Buntfarbe, die auch Kauffmann für den Vorhang und das Sitzkissen verwendete. Die Beleuchtung ihres Porträts ist ebenfalls der Beleuchtungssituation der Arbeit von Kauffmann angeglichen. Vigée Le Brun ergänzte Kauffmanns Porträt mit ihrem eigenen Bildnis zu einer großen Allegorie der Malerei, die beide Aspekte gleichwertig vertritt.

In zeitgenössischen Betrachtungen, die sich mit den Porträts der Uffizien beschäftigen, wurden Vigée Le Bruns und Kauffmanns Selbstbildnisse unter dem Begriff "Künstlerinnenbildnis" zusammengefaßt und miteinander verglichen, ganz wie in den Pariser Salons. Es wurde nach qualitativen, motivischen, stilistischen und moralischen Unterschieden gesucht und nach Gegensätzen, nicht aber nach Verbindendem - vom Geschlecht einmal abgesehen. Es muß sehr schwer für die Kritiker gewesen sein, sich zwei erfolgreiche Künstlerinnen anders als erbitterte Gegnerinnen und Rivalinnen vorzustellen. Es wurde versucht eine Rangfolge zwischen Kauffmann und Vigée Le Brun zu erstellen, die in den beiden Kritiken, die hier vorgestellt werden sollen, zugunsten Kauffmanns ausfallen. Heinrich Meyer schrieb in seinem „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“ von 1805: *„Angelica hat einen wahreren Ton des Kolorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmutiger, das Ganze verrät einen schöneren Geist, einen richtigern Geschmack. Das Werk der Le Brun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch etwas geschminktes Kolorit, weißlicht, bläulicht, gerötet etc. Sie weiß sich zu putzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen ist alles niedlich angelegt, und man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt; aber das hübsche bacchische Gesicht, mit geöffnetem Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, sieht, mit allzu offener Absicht zu gefallen, sich nach dem Beschauer um, während die Hand an den Pinsel zum Malen ansetzt.*

²⁹² Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris: 1867, S. 22.

Vorzüge gegen Vorzüge gehalten steht das Bildnis der Angelica, mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten gemüthlichen Blick, in Geist und Talent höher, wenn auch im Betracht dessen was bloße Kunstfertigkeit ist, die Waage nicht entschieden zu seinen Gunsten sich neigen sollte".²⁹³ Meyer reduzierte seine Betrachtung der Selbstbildnisse von Frauen in den Uffizien auf den exemplarischen Vergleich zwischen diesen beiden Porträts von Kauffmann und Vigée Le Brun. Er beurteilte die Bildnisse nach ihren angeblichen moralischen Qualitäten. Er stellte Kauffmanns sanfte Zurückhaltung Vigée Le Bruns angebliche Gefallsucht gegenüber und verglich ihr „bacchisches“ Temperament mit Kauffmanns zartem gemüthlichen Blick. Die Attribute "Sanftheit", "Bescheidenheit" und "Zartheit", die Meyers Meinung nach Kauffmanns Bildnis auszeichnen finden sich wieder im Vokabulars von F. Sicklers „Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst“ von 1810.²⁹⁴ Sickler beschrieb Kauffmann: „*Als Künstlerin ist sie der Stolz des weiblichen Geschlechts*". Er verglich sie mit Rosalba Carriera, der Tintoretta und anderen mehr oder weniger willkürlich ausgewählten Selbstbildnissen von Künstlerinnen in den Uffizien. Wie Meyer versuchte Sickler von den Bildern auf den Nationalcharakter der Dargestellten zu schließen. Der „freundlich lächelnden“, „brillianten“ Vigée Le Brun wurden die negativen Eigenschaften zugeordnet: „*Niemand der es (Vigée Le Bruns Selbstbildnis) erblickt, wird auch nur einen Augenblick zweifeln, daß er hier ein französisches Werk vor sich sehe*". Sickler spricht in diesem Zusammenhang von „*Wohlüberlegter Grazie*". Das Gemälde zeige „*nicht die geringste Spur von künstlerischem Ernste oder Begeisterung*". Dies entspricht ungefähr Meyers Beobachtungen über die Gefallsucht. Beide Autoren beurteilten die Porträts überwiegend nach ihren angeblich moralischen Werten. Vom Inhalt der Darstellung wurde bei der Analyse von Vigée Le Bruns Bildnis fast überhaupt nicht gesprochen. Kauffmanns Bildnis zeichnete die Künstlerin dagegen als „*historische Künstlerin und Componistin*" aus.

Im Vergleich zu den enthusiastischen Kritiken, die Vigée Le Brun 1790 von den Besuchern ihres Ateliers erhielt, die sie mit Rubens und Van Dyck verglichen und das Kolorit lobten, kamen Meyer und Sickler zu einem vollkommen anderen Urteil. Kauffmann hatte den „*wahreren Ton des Kolorits*“ getroffen, während Vigée Le Bruns Bildnis ein „*geschminktes Kolorit*“ aufwies. Sickler beurteilte die Farbe analog zu Vigée Le Bruns angeblichen Charaktereigenschaften als „*gefällig*". Es ging den beiden Autoren darum, Kauffmann als „*Deutsche*“ gegenüber der Französin in ein günstiges Licht zu stellen. Deshalb unterstrich besonders Sickler die „*deutschen Tugenden*“ von Kauffmann. Es wird deutlich, daß die Autoren andere Grundlagen für ihr Kunsturteil ausbildeten. Sicklers und Meyers Besprechungen waren letztendlich

²⁹³ Zitiert nach Kauffmann 1992, S. 64.

²⁹⁴ Sickler 1810, S. 144-8.

das Resultat der um 1800 aktuellen Klassizismus-Diskussion, das Kauffmann mit ihrer Malerei und ihrer mit den klassizistischen Prinzipien vertrauten Schulung und der Personifikation als Zeichnung eher vertrat als Vigée Le Brun mit ihrem großen Interesse an Farben und Farbeffekten. In ihren Überlegungen folgten beide Autoren Goethes Übersetzung und Kommentar zu dem zweiten Kapitel über das Kolorit von „Diderots Versuch über die Malerei“.²⁹⁵ Kauffmann als Goethes Freundin werden die Eigenschaften zugeordnet, die in dem Kommentar als positiv vermerkt wurden, während Vigée Le Bruns Farbigkeit lediglich einsetzte, weil „*sie weiß, was ihr wohl ansteht*“ und „*wie sie ihre Ware gefällig machen soll*“.²⁹⁶ Eine wahre Koloristin, die sich auf die Harmonie der Farben versteht - wie Kauffmann - ist sie nach dieser von Goethe übernommenen Auffassung jedoch nicht. Brillante Farbigkeit als Eigenwert und spektakulärer Effekt wurde bei Meyer und Sickler zu einem negativ bewerteten Kriterium, das den Blick auf die Wahrheit verstellte. Aus diesem Mißtrauen der Farbe gegenüber wurde die Kategorie „Kolorit“ moralisch besetzt. Vigée Le Bruns Palette haftete etwas geschminktes, also Unechtes und falsches an. Sie wurde dem Geschmack dieser Kritiker nicht gerecht.

Das Attribut die „*Rivalin der Angelika Kauffmann*“²⁹⁷ zu sein, begleitete Vigée Le Brun auf ihren weiteren Reisen durch Europa. Zarin Katharina II empfing die Malerin an ihrem Hof in St. Petersburg in der Hoffnung in ihr eine zweite Angelika Kauffmann zu finden, deren Arbeiten sie sehr schätzte, die sie jedoch nicht mehr an ihren Hof holen konnte. Vigée Le Brun war also sozusagen nur die „zweite Wahl“. In einem Brief an Baron Grimm schildert die Zarin ihre Enttäuschung, nachdem sie festgestellt hatte, daß Vigée Le Bruns und Kauffmanns Stil nichts miteinander gemeinsam haben: „*Arrivée ici Mad. Le Brun au mois d'aôut: elle prétendait être l'émule d'Angélique Kaufmann. Celle-ci joint l'élégance assurément à la noblesse dans toutes ses figures; elle fait plus: toutes ses figures ont même de la beauté idéale. L'émule d'Angélique, pour son premier essay, commence à peindre les grandes - duchesses Alexandrine et Hélène...*“ (**Abb. 65**). Im nächsten Absatz des Briefes vergleicht die Zarin die Porträts der Enkelinnen mit Möpsen, die in der Sonne liegen und bezeichnet die Darstellungen als „*deux vilaines petites Savoyardes*“, die sich als Bacchantinnen verkleidet haben etc. Sie schrieb weiter: „*Les partisans de Mad. Le Brun élèvent cela aux nues, mais, à mon avis c'est bien mauvais, parce qu'il n'y a dans ce tableau-portrait ni ressemblance, ni goût, ni noblesse, et qu'il faut avoir le*

²⁹⁵ Goethe, Diderot, S. 552-4. Der Text war Meyer bekannt.

²⁹⁶ Goethe, Diderot, S. 553.

²⁹⁷ Louis Réau (Hg.), *Correspondance Artistique De Grimm Avec Catherine II*, Paris: 1932, Brief Nr. 165 vom 12. 8. 1795, S. 197: Grimm an Zarin Katharina I.: „A propos d'elle (Kauffmann), J'imagine que sa rivale Madame Le Brun...“.

*sens bouché poue manqué ainsi son sujet, en ayant surtout un pareil devant les yeux: il fallait copier dame Nature et non pas inventer des attitudes de singe“.*²⁹⁸

Diese Passage und eine weitere sehr ähnliche²⁹⁹ wurden herangezogen, um zu belegen, daß die Zarin Vigée Le Bruns Arbeiten nicht schätzte.³⁰⁰ Jedoch wird deutlich, daß sich ihr negatives Urteil über Vigée Le Bruns Arbeit vor allem auf den Vergleich mit den Werken der von ihr bevorzugten Kauffmann gründete, und nicht auf einem absoluten Geschmacksurteil. Von Vigée Le Brun als der „Nacheiferin“ oder „Rivalin“ von Kauffmann erwartete sie vergleichbare Ergebnisse. Die Andersartigkeit von Vigée Le Bruns Stil konnte und wollte sie nicht akzeptieren. Was Katharina II unter den Begriffen „ressemblance“, „gôut“, „copier“ und „inventer“ diskutiert, zeigt das Nebeneinander von zwei ganz verschiedenen Malstilen, die auch für eine kunstverständige Betrachterin des ausgehenden 18. Jahrhundert offenbar nicht miteinander zu vereinbaren waren.

Vigée Le Brun kommentierte diesen unrühmlichen Vorfall um das Porträt der beiden Enkelinnen in den Souvenirs, verschob den Anklagepunkt jedoch von fehlenden Gemeinsamkeiten mit Kauffmann, mangelnder Ähnlichkeit und fehlendem Geschmack auf die Kostüme der dargestellten Mädchen. Sie versuchte ihre Arbeitsweise zu rechtfertigen und schrieb die Abneigung der Zarin einer Hofintrige zu.³⁰¹ Den Namen Angelika Kauffmann, mit dem sie sich - dem Brief nach zu urteilen - bei der Zarin vorgestellt hatte, erwähnte sie hingegen nicht.

Als Malerinnen vertraten Vigée Le Brun und Kauffmann gegensätzliche Positionen. Die Arbeiten der beiden könnten unterschiedlicher gar nicht sein. Person und Werke wurden dementsprechend als Gegensatzpaare rezipiert, wenn sie auch unter dem Oberbegriff „Frauenkunst“ zusammengefaßt wurden. Doch gibt es auch Berührungspunkte. Kauffmann kannte einige von Vigée Le Bruns Arbeiten und hat sie rezipiert. Ihr Porträt der Gräfin Merveldt³⁰² hat einige Gemeinsamkeiten zu Pose, Kolorit und den Kostümen auf Porträts, die Vigée Le Brun von polnischen und russischen Modellen anfertigte. Die beiden Frauen haben sich in Rom kennengelernt. Vigée Le Brun schrieb in dem an Robert vom 1. Dezember 1789: „J’ai été voir Angelica Kauffmann, que j’avais un extrême désir de connaître“.³⁰³ Nach den

²⁹⁸ Réau, Correspondance, Brief von Katharina an Grimm, vom 8. 11. 1795, S. 200.

²⁹⁹ Réau, Correspondance, Brief von Katharina an Grimm vom 18. 12. 1795, S. 200.

³⁰⁰ Réau, Histoire de l’expansion de l’art français moderne. Le monde slave et l’orient, Paris: 1924, S. 296. Kat. La France et la Russie 1986, S. 198. Greer, S. 274.

³⁰¹ Souv.I, S. 323-4.

³⁰² Vgl.: Claudia Helbok, Zwei Werke von Angelika Kauffmann, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 7/51, 1963, S. 45-53. Helbok datiert das Bildnis auf ca. 1790. M.E. ist jedoch eine spätere Datierung aufgrund der Verwandtschaft mit Vigée Le Bruns Porträts aus der Zeit des Wienaufenthaltes wahrscheinlicher.

³⁰³ Souv.I, S. 166-7.

Souvenirs zu urteilen, beschränkten sich die Treffen auf die ersten Monate, die Vigée Le Brun in Rom verbrachte. Zwei Abende verbrachte Vigée Le Brun in Gesellschaft von Angelika Kauffmann, vermutlich in den Salons, welche die Künstlerin regelmäßig abhielt. Vigée Le Brun und Kauffmann aßen gemeinsam bei Kardinal de Bernis zu Abend und besuchten zusammen in die Oper.³⁰⁴ Was Kauffmann über Vigée Le Brun gedacht hat, ist bisher nicht bekannt geworden. In einem Brief der Zarin Katharina II an Baron Grimm, wird Kauffmann als die Freundin von Vigée Le Brun bezeichnet.³⁰⁵ Ansonsten sind bisher keinerlei Notizen oder Briefe über ihre Beziehung zueinander aus Kauffmanns Sicht überliefert.

Das Bündner Kunstmuseum in Chur verwahrt ein kleines ovales Porträt nach Vigée Le Brun's Selbstbildnis für die Uffizien. Es zeigt die Malerin auf ein Brutbildnis reduziert, mit einer Hand und Palette, ohne das Porträt der Königin. Im Katalog wird es aufgrund der Etikette auf der Rückseite als „Porträt der Malerfreundin Elisabeth Vigée-Lebrun“ betitelt und Angelika Kauffmann zugeschrieben.³⁰⁶ Datiert wird die Arbeit nach der Etikette auf das Jahr 1780. Da aber Vigée Le Brun's Selbstbildnis erst 1790 fertiggestellt wurde, kann die Datierung nicht richtig sein. Stilistisch gesehen hat das Bildnis nichts mit Kauffmanns Arbeit gemeinsam. Weder malte sie in Öl auf Papp, noch in solch glatter Feinmalerei noch hat sie die Verkürzungen auf dem Gesicht der Dargestellten auf einem anderen mir bekannten Porträt je derartig verzeichnet wie es auf dem Churer Bild der Fall ist. Es handelt sich wohl um eine der zahllosen anonymen Kopien, die nach Vigée Le Brun's Porträt in den Uffizien ausgeführt wurden.³⁰⁷ Die Zuweisung der Kopie nach Vigée Le Brun Porträts an Kauffmann belegt jedoch, daß es immer wieder Versuche gegeben haben muß, die beiden Malerinnen auch über ihre Bilder einander anzunähern und nach Belegen für ihre Freundschaft zu suchen.

Vigée Le Brun schrieb über ihr Treffen mit Kauffmann: *„Je l'ai trouvée bien intéressante, à patir son beau talent, par son esprit et ses connaissances. C'est une femme qui peut avoir cinquante ans, très-délicate, sa santé s'étant altérée par suite du malheur qu'elle a eu d'épouser d'abord un aventurier qui l'avait ruinée. Elle s'est pour elle un homme d'affaires. Elle a causé avec moi beaucoup et très-bien, pendant les deux soirées que j'ai passées chez elle. Sa conversation est douce; elle a prodigieusement d'instruktion, mais aucun enthousiasme, ce qui, vu mon peu de savoir, ne m'a point électrisée. Angelica possède quelques tableaux des plus grands*

³⁰⁴ Souv.I, S. 167, 179.

³⁰⁵ Réau, Correspondance, Katharina an Grimm, 9. 5. 1791, S. 183, „Madame Angelica Kaufmann, amie de Mad. Le Brun.“

³⁰⁶ Schriftlicher Hinweis von Dr. Beat Stutzer.

³⁰⁷ Einige Kopien sind verzeichnet bei: H.T. Douves Dekker, Gli Autoritratti di Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), in: Antichità Viva, 22, 1983, Nr. 4, S. 10-11, darunter ein Bildnis in Öl auf Karton von geringer Qualität, Witt Library.

maîtres, et j'ai vu chez elle plusieurs de ses ouvrages: ses esquisses m'ont fait plus de plaisir que ses tableaux, parce qu'elles sont d'une couleur titienesque".³⁰⁸ Da Vigée Le Brun in den *Souvenirs* mehrfach auf ihre Verehrung für Tizian hingewiesen hat, könnte der Vergleich zwischen Kauffmann und dem Venezianer fast als ein Kompliment gedacht gewesen sein. Doch stand der Name „Tizian“ als Synonym für die Kategorie „Kolorit“. Vigée Le Brun bewunderte das Kolorit von Kauffmanns Skizzen, die sich auf ihrem Selbstbildnis als Personifizierung des „Disegno“ und des Entwurfs als dem intellektuell anspruchsvolleren Teil der Malerei wiedergegeben hat. Der korrekte Vergleich hätte demnach eine Anspielung auf Raffael oder einen anderen Vertreter des „Disegno“ enthalten müssen. Vigée Le Bruns Bemerkung kann also eine versteckte Spitze auf Kauffmanns zeichnerische Fähigkeiten enthalten. Oder sie bedeutet im Gegenteil ein Lob für ihre koloristischen Fähigkeiten, die sie zusätzlich zu ihrer Begabung für das „Disegno“ besitzt. Es fällt schwer Vigée Le Bruns Aussage richtig einzuordnen. Germaine Greer hielt diese Passage für eine *„bemerkenswerte Mischung aus Schmeichelei, Herablassung und Bosheit“*.³⁰⁹ Ich bin mir nicht so sicher.

Ob - und in wie weit - die beiden Künstlerinnen nach diesen Treffen am Ende des Jahres 1789 und Anfang 1790 ihre Bekanntschaft weiter gepflegt haben, darüber geben die *Souvenirs* keine Auskunft. Ich möchte eine Fortsetzung der Bekanntschaft aber dennoch vermuten. Beide Künstlerinnen versorgten den gleichen Auftraggeberkreis und malten zeitweise fast gleichzeitig die selben Modelle. Kauffmann und Vigée Le Brun fertigten unter anderem Bildnisse von Lord Bristol und Comtesse Skavronska an. Sich mit Porträtaufträgen an zwei so unterschiedliche Malerinnen zu wenden und damit zwei ganz unterschiedliche Blicke auf die selbe Person zu erhalten, war für einige Kunden offenbar eine sehr attraktive Vorstellung. Bedingt durch ihren Ruhm im Porträtfach waren Kauffmann und Vigée Le Brun auf jeden Fall Gesprächsthema der gemeinsamen Auftraggeber und Bekannten.

Vigée Le Brun führt in ihrer Werkliste in den *Souvenirs* ganz am Schluß unter den Bildnissen, die sie nach ihrer Rückkehr nach Paris gemalt hat ein weiteres Selbstporträt auf: *„Mon portrait de profil pour la ville de Saint-Pétersbourg; il devait servir pour la confection d'une médaille, sur laquelle on devait présenter mon portrait et celui d'Angélica Kauffmann“*.³¹⁰ Das beschriebene Selbstbildnis im Profil ist möglicherweise identisch mit einem „portrait de femme, vu de profil“ in Rouen.³¹¹ Dieses Brustbildnis ist signiert und auf 1801 datiert. Haar und weißes Kleid sind im griechischem Stil gestaltet, der Hintergrund erscheint leuchtend blau. Kopfform und Gestaltung der physiognomischen Details weisen bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit

³⁰⁸ Souv.I, S. 167.

³⁰⁹ Greer, S. 272.

³¹⁰ Souv.II, S. 353.

³¹¹ Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. 907.1.184.

Vigée Le Bruns Selbstbildnis für St. Petersburg auf, das ein Jahr vor dieser Arbeit entstanden ist. Porträts im Profil kommen ansonsten bei Vigée Le Brun nur selten vor. Ich halte das Pastell für einen Entwurf für das beschriebene Selbstporträt.

Die Anfertigung ihres eigenen Selbstbildnisses als Pendant zu einem Kauffmann-Selbstporträt für eine Medaille sagt zwar nicht viel über das persönliche Verhältnis zwischen Vigée Le Brun und Kauffmann aus. Doch meine ich, daß von Vigée Le Bruns Seite auch eine gewisse Bewunderung oder zumindest Akzeptanz für Kauffmann mitsprechen muß. Wenn das Selbstbildnis für die Uffizien von Vigée Le Bruns Konkurrenzdenken zeugte und ihren Wunsch ausdrückte, sich von Kauffmanns Arbeiten zu distanzieren und ihr Eindruck, den sie von Kauffmann in ihren Souvenirs wiedergibt, nicht eindeutig zu bewerten ist, deutet Vigée Le Brun in dieser Notiz ihre geistige Verwandtschaft an, und ihre Teilhabe an der gemeinsamen Stellung als die berühmtesten Künstlerinnen ihrer Epoche.

II. Stilfragen

II.1 Das Porträt in Fyvie Castle

Im schottischen Fyvie Castle hängt ein Porträt, das im Katalog der Sammlung als Selbstbildnis von Vigée Le Brun beschrieben wird (**Abb. 1**).¹ Die Geschichte des Gemäldes läßt sich nicht sehr weit zurückzuverfolgen. 1919 tauchte das Bild im Londoner Kunsthandel als Selbstbildnis von Vigée Le Brun auf.² 1933 wurde es ein weiteres Mal zum Verkauf angeboten.³ Danach muß das Bild in die Sammlung von Fyvie Castle gelangt sein. Als Vigée Le Bruns Selbstporträt in der Kollektion Sir Ian Forbes-Leith of Fyvie wurde es erstmals 1941 erwähnt.⁴ An der Zuschreibung an Vigée Le Brun zweifelte niemand. Davon zeugt auch die alte Beschriftung auf dem Rahmen des Gemäldes. Fachleute von Christie's jedoch, die das Gemälde nach der Übernahme des Schlosses durch den National Trust geschätzt haben, waren sich bei der Zuschreibung an die Künstlerin nicht mehr sicher. Dennoch blieb die Schloßverwaltung des National Trust bei der alten Benennung.

Das Bild ist nicht signiert. Die ohne weitere Begründung vorgenommenen Zuschreibungen berufen sich ausschließlich auf die einmal vorgenommene Identifizierung aus dem Kunsthandel. Auch H.T. Douves Dekker übernahm für seinem Katalog der Selbstbildnisse⁵ die einmal gemachte Zuschreibung. Erklärungen für diese Entscheidung lassen sich genügend finden. Weil französische Gemälde in schottischen Sammlungen selten sind⁶, ist der Wunsch die eigene Kollektion um Werke von Vertretern dieser Nation zu bereichern, verständlich. Die Sammlung von Fyvie Castle ist reich an qualitätvollen britischen Porträts aus dem 18. Und 19. Jahrhundert. Herausragende Stücke aus der französischen Schule fehlen jedoch. Porträts können sich für den Kunsthandel als problematische Verkaufsobjekte erweisen. Sie sind nicht immer leicht zu verkaufen, wenn es sich bei der oder dem Dargestellten nicht um eine berühmte Persönlichkeit handelt.⁷ Die künstlerische Qualität des Gemäldes hingegen rangiert häufig nur auf dem zweiten Platz. Deswegen war es seit je her ein Anliegen von Kunstsammlern, jedem Bild einen Autor zuzuordnen und bei einem Porträt möglichst auch den Namen des Modells

¹ Treasures Of Fyvie, Katalog zur Ausstellung in Edinburgh, Edinburgh: 1985, S. 50.

² Bei T. Agnew And Son in London, vgl. The Witt Library Fiche, Nr. 6433.

³ J.R. Saunders in London, vgl. The Witt Library Fiche Nr. 6436.

⁴ K.E. Maison, Unrecorded French Pictures in Scotland, in: B.M., 79, August 1941, S. 50.

⁵ Douves Dekker 1983, S. 34, Nr. 7.

⁶ Maison 1941, S. 44.

⁷ Ein Beispiel: Vigée Le Bruns Zeichnung vom Kopf einer jungen Frau wurde als Porträt der Lady Hamilton für 320.000 Pfund (fast 890.000 DM) verkauft, vgl. FAZ vom 26.5. 1997. Auch die Benennung als Porträt der Lady Hamilton wurde rein spekulativ vorgenommen.

herauszufinden. Die verschiedenen Versuche dem Modell auf Rubens „Chapeau de Paille“ einen Namen zu geben und eine Geschichte um das Bildnis zu konstruieren (**vgl. Kap. I**), sind ein Beispiel dafür. All dies steigert den Wert eines Porträts und Selbstbildnisse erscheinen in dieser Beziehung besonders attraktiv.

Bezeichnend ist auch der Zeitpunkt, an dem das Bildnis erstmals zum Verkauf angeboten wurde. Im selben Jahr erschien André Blums Biographie der Künstlerin.⁸ Zwei Jahre zuvor hatte Louis Hautecoeur seine „Etude Critique“ über die Malerin publiziert⁹ und 1915 verfaßte William Henry Helm einen Werkkatalog.¹⁰ Das Bildnis erschien auf dem Kunstmarkt, als das Interesse an und der Bedarf nach Vigée Le Brun und ihren Arbeiten sehr groß war. Ebenso groß muß die Versuchung gewesen sein dieses zweifelhafte Bild der Malerin zuzuschreiben.

Denn die Benennung des Porträts als „Selbstbildnis“ von der Hand Vigée Le Bruns soll hier angezweifelt werden obwohl gewisse motivische Gemeinsamkeiten mit ihren Pariser Selbstbildnissen vorhanden sind. Die Dargestellte trägt ein weißes Kleid, eine mit Hilfe einer Schärpe unter der Brust gegürtete „chemise à la reine“, wie man sie auch auf ihren Selbstbildnissen in Fort Worth (**vgl. Kap. I, Abb. 5**) und in London (**vgl. Kap. I, Abb. 26**) finden kann. Der um den linken Arm geschlungene schwarze Schal erscheint ebenfalls auf beiden Selbstbildnissen. Weitere Entsprechungen lassen sich bei dem ins Haar gewickelten Turbanschal finden, ein Merkmal, das viele von Vigée Le Bruns Frauenporträts auszeichnet und ihr Selbstbildnis mit Tochter von 1786 (**vgl. Kap. I, Abb. 19**). Die graubraunen, in der Mitte der Stirn gescheitelten Locken können als charakteristisch für Vigée Le Bruns Arbeiten bezeichnet werden. Das ovale Gesicht mit dem spitz zulaufenden Kinn, die großen ausdrucksvollen Augen bis hin zur Form von Nase und Mund, all das hat Entsprechungen auf Vigée Le Bruns Selbstbildnissen. Aus diesen Entsprechungen und dem insgesamt jugendlichen Aussehen der Dargestellten folgte für Maison eine möglichst frühe Datierung des Gemäldes.¹¹ Douves Dekker legte sich sogar auf eine Datierung um das Jahr 1783 fest.¹²

Doch scheint die Dargestellte auf dem schottischen Porträt der auf den Selbstbildnissen abgebildeten Vigée Le Brun nicht wirklich ähnlich zu sein. Wohl gibt es Übereinstimmungen in Details wie in der Form von Lippen, Nase und Augen. Die Augenbrauen sind auf Vigée Le Bruns Selbstbildnissen hingegen gerade geformt, nur am äußeren Augenwinkel gebogen und weniger stark gefärbt. Die Summe aller Details ergibt einen von den Selbstbildnissen sehr verschiedenen Ausdruck.

⁸ André Blum, *Madame Vigée-Lebrun Peintre des Grandes Dames du XVIII e siècle*, Paris: 1919.

⁹ Louis Hautecoeur, *Madame Vigée Lebrun; Etude critique*, Paris: 1917.

¹⁰ William Henry Helm, *Vigée Le Brun: Her Life, Works And Friendships*, London: 1916.

¹¹ Maison 1941, S. 44.

¹² Douves Dekker 1984, S. 34.

Aufgrund der mangelnden Porträtähnlichkeit kann es sich kaum um ein Selbstbildnis der Malerin handeln. Die Details des Kostüms gehören zwar zur Ausstattung von Vigée Le Bruns Porträts, doch gibt jedoch einige wichtige Besonderheiten. Tatsächlich malte die Künstlerin in Paris einige ihrer Modelle in der „chemise à la reine“. Das Kleid konnte auch mit dem auf dem Fyvie-Bildnis abgebildeten tiefen Dékolleté getragen werden (**vgl. Kap. I, Abb. 4**). Das Londoner Selbstbildnis und eines der Porträts der Duchesse de Polignac (**vgl. Kap. I, Abb. 45**) zeigen diese Variante. Üblicherweise tragen Vigée Le Bruns Modelle dieses Kleid jedoch hochgeschlossen. Einen solch tiefen Ausschnitt mit dem deutlich sichtbarem Ansatz beider Brüste wie auf dem Fyvie-Porträt abgebildet, gibt es auf keinem ihrer Porträts. Die Modevorschriften im Paris der 1780er Jahre verlangten als Ergänzung zur Chemise einen Strohhut. So hat Vigée Le Brun sich selbst, die Königin, die Duchesse de Polignac und andere Frauen gemalt. Der Hut konnte in einigen Fällen durch einen auf der Perücke aufgebrauchten Schleier ergänzt (**Abb. 2**) oder ersetzt werden (**vgl. Kap. I, Abb. 51**). Die Marquise de Sabran (**Abb. 3**) ist ganz ohne Kopfbedeckung dargestellt. Wohl waren Hut und Schleier Variationsmöglichkeiten für dieses Kostüm, nicht aber der turbanartige Schal, den das Modell auf dem Fyvie Bildnis trägt. Schals gehören zu den charakteristischen Merkmalen der Porträts von Vigée Le Brun. Ihr Selbstbildnis von 1786 zeigt dies deutlich. Doch bei diesem Selbstbildnis handelt es sich um eine Besonderheit, um eine Auseinandersetzung und Kostümierung nach dem Vorbild Raffaels und nicht um getragene Mode. Eine Auseinandersetzung mit Raffael und letztendlich ein Selbstzitat stellt auch das Porträt der Marquise de Rougé auf Vigée Le Bruns Gruppenbildnis von 1787 (**Abb. 4**) dar.¹³ Ansonsten bleiben die Kopfbedeckungen auf ihren Auftragsporträts und Selbstbildnissen (**Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7; vgl. Kap. I, Abb. 1**) trotz einiger Vereinfachungen mehr Rose Bertins aufwendigen höfischen Perückenkreationen verpflichtet als den Turbanen einer Lady Hamilton (**Abb. 8**) und in keinem Fall verarbeitete Vigée Le Brun solche Schals in Verbindung mit der chemise à la reine.

Auf Vigée Le Bruns Auftragsporträts erscheint der Schal als Frisurenelement erst nach ihrer Flucht aus Paris häufiger. Beispiele dafür bieten das Porträt der Comtesse Skavronska von 1796 (**Abb. 9**) und das Porträt der Prinzessin Ecaterina Nikolaevna Menshikova (**Abb. 10**). Auf beiden Porträts und auf dem Fyvie-Porträt wurde der Schal in zwei unterschiedlich breiten Windungen um den Kopf geschlungen. Die Haarmassen betonen jeweils die nach rechts geneigte Seite des Kopfes. In diesem Punkt ähneln sich die Porträts der Comtesse Skavronska und das der Unbekannten aus Fyvie Castle ganz besonders, nicht aber in der künstlerischen Verarbeitung des Motivs. Die widerspenstigen Locken der Comtesse schlängeln und kringeln sich

¹³ Die Salonkritik des Jahres 1787 hat die Parallelen zum gleichfalls ausgestellten Selbstbildnis gesehen, dazu: Baillio, Kat. S. 70.

zwischen den Windungen des Schals immer wieder an die Oberfläche. Das gleiche Verhalten zeigen die Haare der russischen Prinzessin. Auf beiden Porträts demonstriert Vigée Le Brun, wie der Schal im Nacken verknotet wird und was mit den Enden geschieht. Der Schal ist für sie ein Mittel, um die Haarfülle zu bändigen, die fast ein eigenes Leben zu führen scheint. Anders dagegen das schottische Porträt: Der Schal wurde auf die geordneten Locken gelegt, das Haar darunter flach gedrückt. Überhaupt erscheinen die Locken auf dem schottischen Porträt weniger lebendig und eigenwillig als auf Vigée Le Bruns Bildnissen üblich. Bei Vigée Le Brun ist die Darstellung von Haar immer ein Mittel um Geist und Witz, um Sinnlichkeit und erotische Attraktivität ihrer Modelle zu steigern und zu betonen. Bei ihr wird Haar zum Instrument der Verführung. Sie verwendete stets sehr viel Mühe auf die Wiedergabe von Strähnen, Flechten und Locken, die meist ein wenig zerzaust erscheinen.

Auf dem schottischen Porträt verschwindet die erste Windung des Schals in den Locken, ohne das deutlich wird, wie der Schal am Kopf befestigt ist und wo sich seine Enden befinden. Der Schal rahmt den oberen Rand des Kopfes und begrenzt die Gestalt nach oben. Dies ist auch auf Vigée Le Bruns Porträts zu beobachten. Im Vergleich zu Vigée Le Bruns Modellen wirkt der Kopf aus Fyvie jedoch kleiner und flacher und weniger prominent, weil der Schal hier den oberen Teil des Kopfes verjüngt. Vigée Le Brun dagegen versuchte Haar und Schal so zu arrangieren, daß der Kopf mehr Platz auf der Bildfläche einnimmt und breiter und größer wirkt. Dadurch bildet der Kopf ein optisches Gegengewicht zu Körper und Kostüm. Vigée Le Bruns Ziel war eine sowohl ausgewogene als auch spannungsreiche Komposition der einzelnen Bildelemente. Auf dem schottischen Bildnis sind die Massen ungünstiger verteilt. Im Vergleich zum Körper wirkt der Kopf zu klein. Das dekorative Potential des Schals bleibt ungenutzt.

Die Dargestellte auf dem schottischen Bildnis steht. Sie stützt ihren rechten Ellenbogen auf einen kleinen Holztisch. Mit der Hand berührt sie leicht ihre Wange. Die andere Hand ruht auf dem Tisch. Gesicht und Körper sind dem Betrachter im Dreiviertel-Profil zugewendet. Der Kopf ist etwas zur Seite geneigt. Die Figur wirkt ein wenig steif, unbewegt und gekünstelt im Vergleich zu Vigée Le Bruns Porträts der Duchesse de Polignac (**vgl. Kap. I, Abb. 45**) und dem Londoner Selbstbildnis (**vgl. Kap. I, Abb. 26**), die in Motiv und Pose des schottischen Porträts recht nahe kommen. Vigée Le Brun wollte auf ihren Porträts einen Eindruck von „Natürlichkeit“ und Bewegung vermitteln.¹⁴ Sie erreicht diesen Effekt vor allem indem sie Kopf und Körper ihre Modelle in unterschiedliche Richtungen drehte. Der Oberkörper der Duchesse de Polignac ist nach links gerichtet. Ihr aufgestützten Hände unterstreichen diese Bewegungsrichtung nach links. Der Kopf und das Gesicht im

¹⁴ Souv.I, S. 56, so versuchte sie ihre Modelle davon zu überzeugen, sich mit ungepudertem Haar malen zu lassen.

Dreiviertel-Profil hat sie dagegen nach rechts gedreht. Der Blick der Duchesse ist zur Mitte und auf den Betrachter gerichtet. Eine abgewandelte Bewegungsmotiv zeigt Vigée Le Brun auf dem Bildnis der Duchesse de Polignac in Waddesdon Manor (**Abb. 2**): Körper, Arme und Hände hat sie auf die linke Bildhälfte ausgerichtet, den Kopf und das Gesicht im scharfen Dreiviertel-Profil wendet sie in die entgegengesetzte Richtung. Diese mehr oder weniger ausgeprägte Drehungen, die Vigée Le Bruns Modelle um ihre eigene Körperachse vollführen, sind eines der Grundprinzipien in der Malerei der Künstlerin. Auf dem Fyvie-Bildnis fehlt eine solche Bewegung. Nur in dem leicht geneigten Kopf wird Bewegung angedeutet, die jedoch nicht so recht zur Position des Rumpfes passen will. Der Kopf erscheint „wie aufgesetzt“. Auf Vigée Le Bruns Bildnissen der Duchesse d'Orleans und der Mme Du Barry hingegen folgt der Rumpf der durch Handhaltung motivierten Neigung des Kopfes. Insgesamt wirken die Komposition und die Körperhaltung des Fyvie-Bildes zu konventionell für ein Bild von Vigée Le Brun.

Gegen Vigée Le Bruns Autorschaft spricht zudem die Beleuchtungssituation - die ganze Figur erscheint beleuchtet - und das fehlende Helldunkel. Hinzu kommt die wenig originelle Farbwahl - man vergleiche den Turbanschal mit dem der Comtesse Skavronska und der Prinzessin Enshikova - und die malerische Ausführung. Kostüm und Inkarnat wurden relativ großflächig und eintönig ausgestaltet. Die verschiedenartigen Oberflächen von Haut, Haar, Stoffen, Holz und Hintergrund wurden zwar wiedergegeben, es fehlen jedoch der farbige Reichtum und die Präzision in den Details, die Vigée Le Bruns Bildnisse auszeichnen. Besonders gut zu sehen ist dies bei den Spitzen von Kragen und Ärmeln des Kostüms und an der linken Hand, die das Modell des schottischen Bildnisses auf den Tisch gelegt hat. Die Hand ist prominent ins Bild gesetzt. Sie gehört neben dem Kopf zu den optischen Zentren des Porträts. Und doch hat der Künstler die Hand nicht ganz fertiggestellt, denn Fingernägel fehlen. Konturen und Schatten wurden nicht präzise wiedergegeben. Die Hand erscheint skizzenhaft und verzeichnet. Sie geht ohne ein Gelenk direkt in den Arm über. Vigée Le Brun hat auf dem Londoner Selbstbildnis die linke Hand auch nicht fertig gemalt. Dort ist die Zeichnung in den Umrissen jedoch korrekt. Für Vigée Le Brun war die Darstellung von Händen in ihrer Malerei fast ebenso bedeutend wie Darstellung von Gesichtern. Solche anatomischen und maltechnischen Unsicherheiten bei der Darstellung einer Hand findet man bei ihr ansonsten nicht.

II.2 Robert Fagan

Ich halte das Bildnis aus Fyvie Castle für eine Arbeit eines Künstlers, der Vigée Le Bruns Porträts gekannt hat. Besonders das Porträt der Duchesse de Polignac entspricht dem schottischen Bildnis in vielen Einzelheiten: Bildausschnitt, das Haar auf der linken Schulter, die Stütze für den rechten Arm, Haltung des linken Arms bis hin zur Positionierung der Finger, der über den Arm gelegte schwarze Schal, die Wiedergabe des Kleides in Spitzen an Ärmeln und Kragen und die Schleife am Halsausschnitt. Die Kenntnis dieses Bildes - sei es als Reproduktionsgraphik, sei es als Ölgemälde¹⁵ - kann meines Erachtens vorausgesetzt werden. Der Künstler des schottischen Porträts bereicherte seine eigene Malerei mit Vigée Le Bruns Motiven und Stilelementen. Als mögliche Produzenten kommen ihre Schülerinnen in Frage, oder - wenn man eine sehr viel spätere Datierung nicht ausschließen möchte - auch ihre Nichte Eugénie Tripier Le Franc oder ihre Tochter.¹⁶

Eine frühe Datierung des Gemäldes in die erste Hälfte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, wie sie Maison und Dekker vorgenommen haben, ist hingegen nicht zwingend, da es nicht in die Reihe der Selbstbildnisse gehört. Der Kleidertyp wurde das ganze Jahrzehnt hindurch bis in die neunziger Jahre hinein getragen. Der in das Haar geschlungene Schal und die offenen und ungepuderten Locken des Modells machen eine spätere Datierung zwischen dem Ende der achtziger und dem Anfang der neunziger sogar Jahre wahrscheinlicher, weil sich die Pariser Mode zu dieser Zeit in diesen Punkten wandelte. Es gibt Anzeichen, die für eine französische Arbeit sprechen, etwa der Gesichtsausdruck, der Pinselduktus, die Behandlung des Inkarnats und die glänzend glatte Oberfläche des Gemäldes. Jean-Baptiste Greuzes Porträt einer Dame (**Abb. 11**) weist ganz ähnliche Merkmale auf. Das abgebildete Kleid hingegen wurde auch in England und Italien getragen.

Vigée Le Brun hinterließ ihre stilistischen und motivischen Spuren im Werk ganz unterschiedlicher Maler im internationalen Milieu der Zeit um 1800. Angelika Kauffmanns Porträts der Marquise de Bristol (**vgl. Kap.I, Abb. 23**) macht eine Anleihe bei Vigée Le Brun, ebenso einige der Bildnisse der Maler Anton Graff, Heinrich Füger und Johann Friedrich August Tischbein (**Abb. 12**). Louis Gauffiers Selbstbildnis (**Abb. 13**) birgt in der Wiedergabe seiner Ehefrau Pauline besonders in der Gestaltung des Gesichts, des dekorativen Schals, der lebhaften Farbkontraste und der Oberflächeneffekte Gemeinsamkeiten mit Vigée Le Bruns Stil. Gauffier war seit 1784 als „pensionnaire“ der Académie in Rom. Er verließ die Stadt erst 1793

¹⁵ Nach Witt Library Fiche Nr. 6435 existieren drei identische Versionen dieses Porträts.

¹⁶ Von ihrer Tochter Julie Le Brun (verheiratete Nigris) soll etwa die Kopie des Selbstbildnisses in Florenz im Chateau de Valencay stammen.

wegen der Revolutionswirren.¹⁷ Vigée Le Brun pflegte in Rom Kontakte zu den Mitgliedern und Pensionären der Académie.¹⁸ Ménageot erwähnt ihn in seinen Briefen an Comte d'Angiviller gemeinsam mit Vigée Le Brun.¹⁹ Ihre Arbeit war Gauffier mit Sicherheit vertraut.²⁰

Das Porträt aus Fyvie Castle stammt jedoch nicht von einem der genannten Maler. Davon unterscheidet es sich deutlich. Der nächste stilistische Verwandte des Porträts aus Fyvie Castle ist in den Bildnissen des wenig bekannten Iren Robert Fagan (1745-1816) zu finden. Fagan reiste Anfang der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach Paris und ließ sich 1784 in Rom nieder, wo er 1816 auch starb. In Rom spezialisierte er sich auf Porträts englischer Touristinnen.²¹ Ob sich Fagan und Vigée Le Brun in Rom oder Neapel begegnet sind, wurde bisher nicht geklärt. Beide hatten sie in der Königin von Neapel, Lord Bristol, Lord Hamilton und den britischen Touristen gemeinsame Bekannte und Auftraggeber. Auch während seines Paris-Aufenthaltes wird er Möglichkeiten gehabt haben, Bildnisse Vigée Le Bruns zu betrachten. Fagans Bildnis seiner ersten Frau Anna Maria Ferri (**Abb. 14**) hat einiges mit Vigée Le Bruns Arbeiten und dem schottischen Porträt gemeinsam.

Fagans Porträt zeigt die Ehefrau als Halbfigur. Ihr Oberkörper ist zur linken Bildseite hin ausgerichtet, den Kopf im Dreiviertel-Profil hat sie nach rechts gewendet. Den rechten Arm hat sie auf eine steinerne Brüstung gelehnt. Mit der rechten umfaßt sie ihre linke Hand. Im lockigen Haar trägt sie einen an der Seite verknoteten Schleier. Über den Armen liegt ein Schal. Die Ferri trägt ein Kleid, daß man aufgrund des doppelten Spitzenkragens noch als *chémise à la reine* bezeichnen kann, obwohl es in Farbe und die Gestaltung der Ärmel vom französischen Original abweicht. Fagan folgt auf diesem Bild dem Schema, das Vigée Le Brun für die Darstellung der Duchesse de Polignac verwendet hat. Bildausschnitt, Ausrichtung der Figur, Handhaltung und Details der Kleidung stimmen überein. Von Vigée Le Brun hat Fagan auch den ins Haar gebundenen Schleier übernommen (**vgl. Kap. I, Abb. 1**) und die Gestaltung des Gesichts. Die geraden, nur wenig gebogenen Augenbrauen, die sehr großen, aber schmalen Augen, das angedeutete Lächeln, der tiefe Blick - charakteristische Merkmale von Vigée Le Bruns Malerei - verwendete Fagan nicht allein für die Darstellungen seiner Frau. Sie sind auf vielen seiner Frauenbildnisse zu entdecken.

¹⁷ Kat.Grand Tour 1996, S. 70.

¹⁸ Souv.I, S. 164.

¹⁹ Montaiglon 1906, etwa der Brief von Ménageot an d'Angiviller vom 16.12. 1789, Doc. 9037, S. 372.

²⁰ J.B.P. Le Brun bemühte sich 1800 Gauffier aus dem italienischen Exil nach Paris zurück zu holen. Vgl. dazu: Paul Marmottan, Le peintre Louis Gauffier, in: G.d.b.a., 13, 1926, S. 298.

²¹ Raleigh Trevelyan, Robert Fagan. An Irish Bohemian in Italy, in: Apollo, 96, Oktober 1972, S. 298-99.

Vigée Le Bruns Gestaltungsvorgaben sehr nahe kommt Fagans Porträt der Sophia Cotton (**Abb. 15**), das im Bewegungsmotiv, der Gestik und den Einzelheiten des Gesichts Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Bacchantin (**Abb. 16**) vergleichbar ist.

Für Hände bringt Fagan auf dem Porträt seiner Frau ebenso wenig Interesse auf, wie der Urheber des Fyvie-Porträts. Die linke Hand erscheint im Vergleich zu Vigée Le Bruns Bildnis der Duchesse de Polignac leblos. Fagan interessiert sich auch nicht sehr für die Wiedergabe der Hauttöne. In diesem Punkt unterscheiden sich seine Bilder vom Fyvie Bildnis. Der Künstler des schottischen Porträts arbeitete mit einer reichhaltigen Palette, um das Inkarnat wiederzugeben. Er verwendete rote und blaue Farbtöne, um Umrisse, verschattete und beleuchtete Partien zu kennzeichnen und voneinander abzusetzen. Fagans Palette hat dagegen einen gelblichen Grundton, die Farbtöne wurden weniger variiert. Die Haut des Modells wirkt daher weniger lebensnah.

Der Künstler des Fyvie-Bildnisses ist wahrscheinlich nicht mehr zu ermitteln. Die Analyse sollte auch weniger das Bild endgültig einem Künstler zuweisen als einige charakteristische Merkmale der Porträts von Vigée Le Brun herausarbeiten. Die Bildnisse des Iren Robert Fagan sind nur ein Beispiel für Übernahmen aus dem Vokabular der französischen Malerin. Angelika Kauffmann bildet eine weitere Verbindung zwischen englischer und französischer Malerei. Sie kann ebenso wie Fagan als ein Scharnier betrachtet werden, das verschiedene Möglichkeiten Porträts zu malen und mit Bedeutung zu versehen, miteinander verknüpft. Kauffmanns Porträts bieten zudem eine Verbindung zu Joshua Reynolds, mit dessen Überlegungen Kauffmann sich wie alle Mitglieder der Royal Academy auseinandergesetzt hat. Jedoch arbeiteten Kauffmann und Fagan in Rom und Neapel unter anderen Bedingungen als ihre Kollegen in London.

II.3 Austausch

Englische und französische Künstler unterhielten im 18. Jahrhundert einen regen Austausch und setzten sich kritisch mit den verschiedenen Malstilen auseinander. Persönliche Kontakte waren über die französische Académie in Rom möglich, denn die Ateliers waren dort auch für qualifizierte Nichtmitglieder zugänglich. Allan Ramsay etwa nutzte diese Gelegenheit.²² Französische Künstler wie der David-Schüler Jean Condé, schrieb sich an der Londoner Academy ein.²³ Viele britische Maler wie Reynolds, Romney und Ramsay und das Ehepaar Cosway²⁴ und später auch Benjamin West²⁵ unternahmen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert Reisen in die französische Hauptstadt, um die Kunst zu studieren und um sich Anregungen für ihre Malerei zu holen. Reynolds ließ sich von der französischen Porträtmalerei inspirieren und übernahm Motive und Farbigkeit für seine eigenen Arbeiten. Dabei wurden auch Kontakte zu französischen Künstlern geknüpft. Reynolds war mit Vigée Le Brun's Lehrer Doyen befreundet.²⁶ Jacques-Louis David und Mary Cosway lernten sich 1787 kennen und unterhielten einen Briefwechsel.²⁷

Britische Sammler richteten ihr Interesse im Verlauf des 18. Jahrhunderts neben Rom zunehmend auch auf Paris. Paris hatte sich als internationales Zentrum für Luxusgüter und Kunst etabliert. Besonders Rußland, Zentraleuropa und Skandinavien betrachteten Frankreich als die Quintessenz der Eleganz.²⁸ Entsprechend groß war der Wunsch nach französischem Luxus und französischer Kunst. Doch die britischen Sammler zeigten sich der aktuellen französischen Kunst gegenüber skeptisch. Zu Beginn der achtziger Jahre bereiste Louis-Sébastien Mercier England und berichtete von seinen Erfahrungen in dem Buch „Parallèle De Paris Et De Londres“. Er schreibt: *„Ils (die Engländer) ont accueillis les Le Sueur et les Poussin comme tenant à l'antique: mais ils ont dédaigné les Boucher et tant d'autres de son genre.“*²⁹ Umgekehrt gab es einige französische Kenner, die sich für englische Malerei interessierten. Der Kreis um den Duc d'Orléans war in den

²² Ellis K. Waterhouse, English Painting And France In The Eighteenth Century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 15, 1952, S.131.

²³ Philippe Bordes, Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution, in: B.M.,134, August 1992, S. 484.

²⁴ Sizer 1953, S. 118.

²⁵ Kenneth Garlick, Angus Macintyre (Hg.), The Diary of Joseph Farington, Vol. 5, Yale: 1997, Beschreibung von Faringtons Reise nach Paris in Begleitung von West und anderen Künstlern.

²⁶ Waterhouse 1952, S. 131.

²⁷ Bordes 1992, S. 484.

²⁸ Denys Sutton, Paris-Londres, in: Apollo, 119, Nr. 267, Mai 1984, S. 335.

²⁹ Claude Bruneteau, Bernard Cottret (Hg.), Louis-Sebastien Mercier. Parallele de Paris Et de Londres, Paris: 1982, S. 152.

achtziger Jahren für seine Anglophilie bekannt. Auf Einladung des Duc reiste das Ehepaar Cosway nach Paris³⁰: Mercier schreibt: „...et rien n'est au dessus des portraits de regnols (Reynolds) , dont les principaux sont composés en pied, grands comme nature, et valent des tableaux d'histoire“.³¹ J.B.P. Le Brun vermerkte in einem seiner „catalogues de ventes“ von 1791 aus dem Nachlaß des Prinzen Conti ein Porträt von „Reynolse, Peintre Angloise“, das Lord Pembroke mit seiner Familie darstellt.³² Calonne kaufte 1790 im Londoner Exil Reynolds Porträt der Mrs Siddons als tragische Muse³³ (**Abb. 17**). Im allgemeinen bevorzugten die französischen Emigranten in England jedoch weiterhin französische Künstler.³⁴

als Kunsthändler bediente J.B.P. Le Brun auch den englischen Markt. In Zusammenarbeit mit den englischen Händlern Desenfans und James Christie³⁵ schickte er seit 1770 Bilder nach London.³⁶ Zwischen 1780 und 1789 baute er in London ein zweites Zentrum seiner geschäftlichen Aktivitäten auf.³⁷ Le Brun handelte in London neben den Werken alter französischer, niederländischer und italienischer Meister auch mit aktueller französischer Kunst. Englische Kunst verkaufte Le Brun in Paris jedoch nur wenig. Den Schwerpunkt seines Geschäftes bildete vor allem die niederländische und flämische Malerei.

Den größten Anteil am künstlerischen Austausch zwischen England und Frankreich hatte die Reproduktionsgraphik. Französische Drucke und Bücher wurden in England vertrieben, englische Graphik in Paris.³⁸ Besonders die englische Graphik war im Paris der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts große Mode³⁹ und wurden speziell für den französischen Markt produziert. Eine Vielzahl der Blätter nach englischen Vorbildern trägt französische Bildunterschriften.⁴⁰ Zu kaufen gab es importierte englische Druckgraphik Mitte der achtziger Jahre vor allem beim Graphikhändler Haines ganz in der Nähe des Palais du Luxembourg, der sich auf dieses Gebiet

³⁰ Bordes 1992, S. 482.

³¹ Mercier 1982, S. 153.

³² J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Objets rares Et Curieux, Du Plus Beau Choix, Provenant Du Cabinet de M. Le Brun, Paris: 1791, S. 111, Nr. 222.

³³ Reynolds 1986, S. 151.

³⁴ Waterhouse 1952, S. 122.

³⁵ Vgl.: Le Brun 1791: Titelblatt: „Catalogue se distribue: Paris (Le Brun), Londres (chez M. Christi Pallmall)...“. In der Pariser Bibliothèque Doucet wird in den „Papiers Tripier le Franc“ Le Bruns Korrespondenz mit Christie verwahrt.

³⁶ Colin B. Bailey, Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire, in: Revue de l'Art, 63, 1984, S. 38.

³⁷ Sutton, Paris-Londres, 1984, S. 338.

³⁸ Waterhouse 1952, S. 133.

³⁹ Bordes 1992, S. 486.

⁴⁰ Undritz 1994, S. 115.

spezialisiert hatte.⁴¹ Persönliche Kontakte zu Sammlern und Künstlern, die Geschäftsbeziehungen und Sammlung ihres Mannes und vor allem die Reproduktionsgraphik boten Vigée Le Brun Möglichkeiten sich bereits vor ihrer Flucht in Paris mit englischer Kunst auseinanderzusetzen.⁴² Das Bildnis der Duchesse d'Orleans (**Abb. 5**) zeigt Vigée Le Bruns Interesse an den Besonderheiten der englischen Malerei.⁴³ Auch für das Gruppenbildnis der Marquise de Pezay, Marquise de Rougé mit ihren Kindern⁴⁴ (**Abb. 4**) und andere Mutter-Kind Gruppen, konnte Vigée Le Brun Motive aus der zeitgenössischen Porträtmalerei des Nachbarlandes entnehmen.

Vigée Le Bruns Porträts waren in England bereits vor der Revolution bekannt und wurde kontrovers diskutiert. Comte d'Adhemar, der französische Botschafter in London besaß Versionen ihrer Porträts von Marie Antoinette und der Duchesse de Polignac. Nach der Rückkehr des Comte nach Versailles, wurde die Residenz für die interessierte Öffentlichkeit geöffnet, um die Möbel zu verkaufen. Das Publikum nutzte die seltene Gelegenheit sich die Porträts der berühmten Frauen anzusehen. Die Arbeiten wurden einerseits sehr bewundert, andererseits auch scharf kritisiert. Reynolds lobte die Bilder. Sein Schüler James Northcote war gegenteiliger Meinung.⁴⁵ Der englischen Öffentlichkeit war Vigée Le Brun bereits in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein Begriff. In britische Sammlungen gelangten Bildnisse der Künstlerin jedoch erst mit Vigée Le Bruns Exil und ihren englischen Auftraggebern in Italien.

⁴¹ Maxime Préaud, Pierre Casselle u.a., Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous L'Ancien Régime, Paris: 1987, S. 154.

⁴² Vgl.: Prosper Dorbec, Les Influences De La Peinture Anglaise Sur Le Portrait En France (1750-1850), in: G.d.b.a., 10, Juli 1913, S. 85 -102.

⁴³ Brooks Adams, Privileged Portraits: Vigée Le Brun, in: Art in America, 70, November 1982, S. 80, ist anderer Meinung. Er sieht nichts „englisches“ in diesem Porträt, sondern nur verwässerte Turquerien des 18. Jahrhunderts.

⁴⁴, Adams 1982, S. 79.

⁴⁵ Northcote 1819, Vol. II, S. 99 - 100.

II.4 Vigée Le Brun in England

Der amerikanische Maler Benjamin West begegnete Vigée Le Brun in Paris 1802.⁴⁶ Den Tagebucheinträgen seines Begleiters Joseph Farington zu urteilen, hielt West ihre Bilder für schlechter als diejenigen von Labille Guiard.⁴⁷

Im folgenden Jahr reiste Vigée Le Brun nach England⁴⁸ und blieb bis 1805. Ihr erster Besuch in London führte sie in Wests Atelier.⁴⁹ Im Gegenzug setzte West sich als Präsident der Academy für die Aufnahme Vigée Le Bruns in die Royal Academy in London ein, konnte sich gegen ablehnende Haltung seiner Kollegen jedoch nicht durchsetzen.⁵⁰ Französische Künstler in England wurden häufig als unangenehme Konkurrenz empfunden.⁵¹ Der Londoner Porträtmarkt war heiß umkämpft, die Konkurrenz groß und Vigée Le Brun kam mit der Absicht nach London den englischen Markt für ihre Bilder zu erschließen. Neben einigen ausländischen Auftraggebern gelang es ihr jedoch einige wichtige englische Kunden zu gewinnen, darunter den jungen Lord Byron⁵² und den Prince of Wales, den späteren George IV, der anders als seine Vorgänger sehr empfänglich für den französischen Geschmack war.⁵³ Dies vor allem brachte ihr die Feindschaft mit englischen Porträtmalern ein.

In London bewohnte Vigée Le Brun ein Appartement in der Bakerstreet Nr. 61⁵⁴, wo sie in gewohnter Manier ihre Bilder jeden Sonntag Vormittag zur Schau stellte.⁵⁵ Dort hatten auch die Londoner Maler Gelegenheit, sich über Stil und Qualität ihrer Bildnisse zu informieren: Die Meinung schwankte zwischen Bewunderung, Neid und Boshaftigkeit. Der Maler John Opie berichtete, Vigée Le Brun male in der „present french manner“. Besonders die Nachahmung von Samt und Seide, Sorgfalt und Richtigkeit der Malerei erregten Opies Aufmerksamkeit. Er glaubte, daß diese Qualitäten von englischen Malern zu ihrem eigenen Vorteil genutzt werden könnten. Die Arbeiten als Ganzes hielt er jedoch nicht für sehr gelungen. In seinem Haus würde er keines der Bilder ausstellen.⁵⁶ Neben dem

⁴⁶ Farington 1979, S. 1878 - 1881. Trumbull berichtet von einem „Public Breakfast“, das West gab, und zu dem auch das Ehepaar Le Brun eingeladen war.

⁴⁷ Farington 1979, S. 1881.

⁴⁸ Souv.II, S. 117-153.

⁴⁹ Souv.II, S.122-3.

⁵⁰ Farington 1979, S. 2337.

⁵¹ Rosenthal 1996, S. 97.

⁵² Souv.II, S.351, dazu: R.R. Tatlock, A new Byron Portrait, in: B.M., 45, 1924, S. 254 - 261.

⁵³ Sutton, Paris-Londres 1984, S. 340.

⁵⁴ Farington 1979, Eintrag vom 7.6. 1803.

⁵⁵ Souv.II, S. 119.

⁵⁶ Farington 1979, S. 2051.

Bildnis der „Sibylle“ (**Abb. 8**), das Vigée Le Brun nach London mitnahm⁵⁷ und dem Porträt der Mrs Chinnery (**Abb. 18**), konnte Opie sich bei seinem Urteil auch auf das Bildnis der Duchess of Dorset (**Abb. 19**) berufen, das sie zu diesem Zeitpunkt gerade begonnen hatte: „*A pretty Head, & well set on the shoulders*“.⁵⁸ Opies Bemerkungen zielten allein auf die Nachahmung der Bildgegenstände und die Gestaltung der Bildoberfläche. Auf die Qualitäten ihrer Arbeiten als Porträts und Kunstwerke geht er nicht ein.

Vigée Le Brun wurde von englischen Künstlern vor allem als Koloristin betrachtet und mit den Malern John Hoppner und William Beechey verglichen: „*Hoppner the best Colourist (...), - Beechey next to Him in colouring, but in manner of painting something to much inclined to Madame Le Brun's manner*“.⁵⁹ Vigée Le Brun's Stil schätzten sie nicht besonders, was Farington in seinem Tagebuch vermerkte. Deutlicher noch als bei Opie zeigt sich diese Einschätzung in John Hoppners Äußerungen. Im Vorwort zu seinen „Oriental Tales von 1805“⁶⁰ äußert Hoppner sich zum Zustand der gegenwärtigen französischen Schule, dem Kreis um David im Allgemeinen und über Vigée Le Brun im Besonderen. Selbst seinen Kollegen fiel Hoppners starke Abneigung gegen Vigée Le Brun auf.⁶¹

Für die folgenden Überlegungen ist weniger die Polemik gegen Vigée Le Brun von Bedeutung, mit denen ein neidischer Künstler seine erfolgreichere Kollegin beschimpft hat, sondern vielmehr die Unterscheidungskriterien, die Hoppner anwandte, um die englische von der französischen Schule zu unterscheiden und mit denen er Vigée Le Brun Stilmerkmale herausgestellt hat. Seine Argumente sind denen Opies vergleichbar. Hoppner stellte gleich zu Anfang heraus, daß die Werke zeitgenössischer französischer Künstler - von David und Vigée Le Brun - nichts mit guter Kunst zu tun haben. Hoppner bemängelte die glatte und polierte Oberfläche ihrer Gemälde: *Smoothness and finishing, whatever the young connoisseur may think, are not convertible terms*(...). „*Respecting smoothness, could her admirers see by what simple means, and in how a short a time, this appearance may be produced - that of the roughest picture, while wet, may with a soft brush, in five minutes be polished to the surface of marble. I am persuaded that it would loose all its charms, and that they would view with contempt a quality which neither requires the patience of labour, nor the happy exertions of skill, to effect*“⁶² Auch für die sorgfältig ausgestalteten Details von Kleidung und Dekoration hat er nicht viel übrig. Er vergleicht sie mit Rembrandtstudien, denen er im Vergleich mit Vigée Le Brun

⁵⁷ Souv. II, S. 302.

⁵⁸ Farington 1979, S. 2051.

⁵⁹ Farington 1979, VI, S. 2437.

⁶⁰ Abgedruckt in: Baillio, Kat. S. 139-140.

⁶¹ Farington 1979, VI, S. 2478.

⁶² Baillio, Kat. S. 139.

Bildern einen Wert als Kunstwerk zubilligt. Vigée Le Bruns Bildnisse gäben hingegen allein den Wert der abgebildeten Objekte wieder: „...on a feeble, vulgar, and detailed imitation of articles of furnitures and dress, rests the whole of Madame Le Brun's reputation“⁶³, für Hoppner eine Technik ohne künstlerischen Wert: „In the eye of true taste they are things of no value“.⁶⁴ Hoppner fehlte das Leichte und scheinbar Mühelose und Spontane, daß seiner Meinung nach die englische Schule auszeichnete. Er stellte Vigée Le Bruns Manier „a more facile and happy mode of execution“⁶⁵ gegenüber.

„I speak of dexterity,“ fügte er hinzu, „which is the result of science and experience, and which discovers a sure and ready way to express ist purpose“.⁶⁶ Auch Farington bemerkte den „modern sketchy style“, der in der englischen Malerei dominierte⁶⁷ und der sich so sehr von den französischen Kunst um 1800 unterschied. Es handelt sich also um die Gegenüberstellung zweier ganz verschiedener Gestaltungsweisen, die unterschiedlich bewertet und gegeneinander ausgespielt wurden. Der große, auf dem Bild sichtbar gemachte Arbeitsaufwand, Vollendung, Detailreichtum und geglättete Oberflächen erkannte Hoppner als Merkmale von Vigée Le Bruns Malerei. In Opposition zu dieser Auffassung, die Opie, Farington und Hoppner als „französisch“ bezeichneten, stand der englische Stil, der hier als skizzenhaft, weniger sorgfältig und auf unterschiedliche Texturen bedacht, scheinbar mühelos, ungeglättet und rauh, die Bildelemente und Details zusammenfassend, charakterisiert wurde. Der Unterschied zwischen den beiden Malweisen wird sichtbar in einer Gegenüberstellung von Vigée Le Bruns Porträt der Duchess of Dorset⁶⁸ (**Abb. 19**) und Hoppners wahrscheinlich etwas früher entstandene Gestaltung des selben Motivs (**Abb. 20**). Im Gegensatz zu Hoppners etwas theatralischer Ganzfigur betont Vigée Le Bruns Brustbildnis die makellos glatte, glänzende Bildoberfläche und brillante Farbigkeit, hervorgerufen durch vielfältige Kontraste zwischen Hintergrund, Inkarnat und Farben des Kostüms, die sich von Hoppners eher breiter, großflächiger Pinselarbeit, den matten Farben in Braun- und Grautönen und den rauhen Oberflächen deutlich absetzt. Es ist zu vermuten, daß Vigée Le Brun Hoppners Porträt kannte, denn in der Gestaltung des Kopfputzes scheint sie sich auf das englische Porträt zu beziehen. Vielleicht rührte Hoppners Abneigung von der Gegenüberstellung und dem Vergleich dieser beiden Bildnisse her.

⁶³ Baillio, Kat. S. 139.

⁶⁴ Baillio, Kat., S.139.

⁶⁵ Baillio, Kat. S. 140.

⁶⁶ Baillio, Kat. S. 140.

⁶⁷ Farington 1979, VI, S. 2376

⁶⁸ Zum Aufenthalt in Knole: Souv.II, S. 144-5.

II.5 Oberflächen

Vigée Le Brun kannte die Abneigung ihrer englischen Kollegen.⁶⁹ Als Antwort auf Hoppners Kritik verfaßte sie einen offenen Brief, den sie im Kreis ihrer englischen Freunde vortrug.⁷⁰ Darin begründete und verteidigte sie ihre Malweise. Sie sah sich selbst als einen Teil der französischen Schule, die nach einem vorläufigen von Malern wie Boucher verursachten Niedergang - Vivant Denon sprach sogar von „*faux goût*“ Bouchers und Van Loos⁷¹ und David entschuldigte sich dafür, „*daß er im Anfang in dem unglücklichen französischen Stil des Boucher und Vanloo gearbeitet habe*“⁷² - von Vien erneuert und durch David und seinen Kreis erfolgreich weitergeführt wurde.⁷³ Auf den Vergleich mit der David-Schule und besonders auf die persönlichen Affinitäten zu Drouais legte sie großen Wert. Sie konstruiert in den *Souvenirs* eine persönliche künstlerische Ahnenreihe, die von der Antike über Raffael und Drouais reicht und in dessen Folge sie sich auch selbst einschreibt.⁷⁴ Sie selbst sieht sich nicht mehr als Rokokomalerin im Sinne des „*faux goût*“, sondern als Teil der Erneuerungsbewegung in der Académie. Die Vorstellung von der Wiederbelebung der französischen Malerei durch Vien wiederholt sie an anderer Stelle.⁷⁵ Mit dieser Einschätzung folgte Vigée Le Brun der landläufigen Meinung zur zeitgenössischen Entwicklung der französischen Malerei, der dem Eintrag in der *Encyclopédie* recht ähnlich ist: Nach einer Phase des Niedergangs, deren prominentester Verursacher Boucher gewesen war, gelangte die französische Schule durch Vien und seine Nachfolger zu neuem Ruhm und Ansehen.⁷⁶ Vigée Le Brun versuchte ihre Bilder so weit als möglich zu vollenden und überarbeitete die Werke vielfach.⁷⁷ Sie unterschied demnach deutlich zwischen Entwürfen und Vorarbeiten, wie Skizzen, Studien und vollendeten Bildern. Das gilt vor allem für ihre Auftragsarbeiten. Bildnisse ohne Auftraggeber – wie das Porträt der Sängerin Mme Grassini (**Abb. 21**) und des Komponisten Paisiello (**Abb. 22**) hat sie meist etwas weniger sorgfältig gestaltet. „Ebauches“, also skizzenhafte Entwürfe betrachtete Vigée

⁶⁹ Souv. II, S. 131

⁷⁰ Souv. II, S. 132 - 4

⁷¹ Bailey 1989, S. 24.

⁷² Wilhelm von Wolzogen, Dieses ist der Mittelpunkt der Welt. Pariser Tagebuch 1788/1789, herausgegeben von Eva Bérie und Christoph von Wolzogen, Frankfurt a.M.: 1989, Eintrag vom Dez. 1788, S. 81.

⁷³ Souv. II, S. 133.

⁷⁴ Souv. II, S. 133, I, S. 164.

⁷⁵ Wiederholt: Souv. II, S. 108. Sie besuchte den Maler Vien in seinem Atelier.

⁷⁶ Bailey 1989, S. 24.

⁷⁷ Souv. II, S. 133.

Le Brun im Unterschied zu ihren französischen Kollegen David und Ingres nicht als eigenständige Gattung, die dieses Gestaltungsmittel gezielt für Porträts einsetzten.⁷⁸ Ihrer Ansicht nach sollten Accessoires wie Schals oder Kissen mit großer Sorgfalt gemalt werden. Als Autoritäten führt sie die Antike an und Raffael, ihr großes Vorbild: *„qui n’a jamais rien négligé dans ce genre, qui voulait que tout fût expliqué, rendu, ce sont les termes de l’art, même jusqu’aux fleurettes des gazons. Je puis vous donner encore pour exemple la sculpture antique, où l’on ne trouve pas le moindre accessoire négligé: les draperies-châles qui caressent si bien le nu, et dont les seuls fragments détachés se vendent.“*⁷⁹

Der Vergleich zwischen dem mutmaßlichen Selbstbildnis aus Fyvie Castle und den Porträts der Comtesse Skavronska und der Duchesse de Polignac hat Vigée Le Bruns Arbeitsweise veranschaulicht: „Alles zu erklären“, nichts zu vernachlässigen, die Leidenschaft für die Wiedergabe ausgearbeiteter Details, polierte Oberflächen und der Wunsch die Bildnisse möglichst zu vollenden. Eben diese Gestaltungselemente vermißte Vigée le Brun bei ihren englischen Kollegen. Hoppner war nach ihrer Einschätzung unfähig Stoffe wiederzugeben.⁸⁰ Beim Besuch der Londoner Ateliers stellte sie erstaunt fest, daß auch nicht fertiggestellte Porträts neben fertigen Arbeiten zur Besichtigung ausgestellt wurden⁸¹, daß es also mit der Unterscheidung der Zustände nicht so genau genommen wurde. Sie bewunderte Reynolds für sein Kolorit: *„Ils sont d’une excellente couleur qui rappelle celle du Titien.“*⁸² Die Bilder hielt sie jedoch mit Ausnahme der Köpfe nicht für vollendet. Mit dieser Beurteilung folgte Vigée Le Brun dem Eintrag zum Begriff „portrait“ in der Encyclopédie: *„La maniere de colorer des peintres anglais, est ce que les Artistes appellent larges & simples. Ils colorent les portraits des femmes sur-tout avec un art singulier, & une pureté extrêmement agréable, mais ils négligent trop les détails.“*⁸³ Auch Mercier beschreibt die besonderen Eigenschaften der englischen Bilder: *“La différence de couleur, de la peinture, d’histoire, de marine, de paysage et d’animaux d’avec ceux de l’académie de Paris est sensible“*.⁸⁴ Eine Ausnahme machte sie jedoch bei Reynolds Bild des „Infant Samuel“: *„Qui m’a*

⁷⁸ Zur Definition von „ébauche“: Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin: 1985, S. 257 - 8, zu David: S. 258, zu Ingres: S. 256 - 7. Dazu auch Bleyl 1982.

⁷⁹ Souv.II, S. 134

⁸⁰ Souv.II, S. 135.

⁸¹ Souv. II, S. 123

⁸² Souv.II, S. 123.

⁸³ Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Scenes des Arts Et Des Métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Vol.13, Stuttgart, Bad Cannstatt: 1966, S. 154.

⁸⁴ Mercier 1982, S. 153.

charmée sous le rapport du fini comme sous le rapport de la couleur“.⁸⁵ Das Gemälde und einige andere Arbeiten des Künstlers hatte sie auf Knole gesehen.⁸⁶ Insgesamt erschienen ihr die englischen Bildnisse eher als nicht fertig gemalt und unvollendet. Die besondere Ästhetik der englischen Bildnisse hat sie - im Gegensatz zu den Autoren der Encyclopédie und Mercier - nicht erkannt. Die Engländer auf der anderen Seite nahmen die ästhetischen Eigenheiten ihrer Malerei nicht wahr. Sie warfen der Malerin vor, sie kümmere sich zu sehr um Details, und verlöre dabei das Künstlerische aus den Augen. Vigée Le Brun und die englischen Porträtmaler argumentierten mit den gleichen Begriffen, bewerten sie aber jeweils unterschiedlich. Beiden Parteien geht es um die Bedeutung der Pinselarbeit, der „touches“⁸⁷ und der Bewertung des „fini“, um die Frage nach der Vollendung eines Gemäldes und der Gestaltung der Bildoberfläche. Für Vigée Le Brun war das „fini“ essentieller Teil ihres künstlerischen Programms. Sie assoziierte das „fini“ ihrer Bilder mit den Qualitäten Fleiß, sorgfältige Arbeit, und Professionalität. Für die Engländer hatte das „fini“ nur den zweifelhaften Vorteil, ahnungslose Sammler zu blenden und von den tatsächlichen Schwächen des Bildes abzulenken. Ein glattes und glänzendes Gemälde mit ineinander übergehenden Schattierungen, feinen Farbabstufungen und ungebrochener Modellierung der Farben könnte auch von unerfahrenen Betrachtern ohne größeren Aufwand und echte Kennerschaft gewürdigt werden.⁸⁸ Mit wirklicher technischer Virtuosität hätte dieser Effekt für sie jedoch nichts gemeinsam. Vigée Le Brun reinigte ihre Bilder von den Spuren der handwerklichen Arbeit. Der Pinselstrich als Beweismittel für die geleistete Arbeit wurde ausgelöscht, die rauhen Konturen der Farbränder geglättet, die gebrochenen Linien aufgefüllt, die Bildoberfläche zum Glänzen gebracht. Sie versteckte die Tatsache, daß es sich bei ihren Bildern um reale, gemachte Gegenstände handelt. Vigée Le Brun's „fini“ garantierte eine hohe malerische Qualität. Ihre Technik bestätigte die Bildoberflächen nicht als „gemalt“. Statt dessen suggerierte sie eine kostbar glänzende Substanz wie Lack oder Email. Wenn Vigée Le Brun schöne Stoffe und teuren Schmuck abbildete, konnte sie diese Illusion noch weiter bekräftigen. Der juwelenhafte Glanz der Farben und Oberflächen machten ein Bild von der Hand Vigée Le Brun zu einem seltenen Sammlerobjekt von großem ästhetischen Reiz.

⁸⁵ Souv. II, S. 123

⁸⁶ John Coleman, Reynolds at Knole, in: Apollo, Nr. 410, April 1996, S. 24-30; Das Gemälde „Infant Samuel“ hing im Dressing-Room der Duchess.

⁸⁷ Zum Begriff der „touches“ vgl.: Markus A. Castor, Diego Velázquez - Farbe und Raum; Von der Objektwelt zum Farbraum, Weimar: 1995, S. 213, Anm. 21. Mary D. Sheriff, Fragonard. Art And Eroticism, Chicago, London: 1990, S. 117-152.

⁸⁸ Baillio, Kat. S.139.

Die von Vigée Le Brun und anderen Künstlern der französischen Académie bevorzugte Behandlung der Bildoberflächen hatte ihren Ursprung in dem Bruch und der Erneuerung von überkommenen akademischen Normen⁸⁹, die Vigée Le Brun mit den Arbeiten Viens ansetzte. David und seine Schüler suchten nach Möglichkeiten, welche die Wirkung ihrer neuartigen Malerei noch weiter erhöhen sollten. Um dies zu erreichen wurde auch mit verschiedenen Malmitteln experimentiert. So mischte der David-Schüler Anne-Louis Girodet große Mengen Olivenöl unter die Pigmente für die Oberflächenlasur des „Endymion“, um den Effekt eines gerade fertiggestellten Gemäldes zu konservieren und um eine gewünschte polierte, glatte und nahtlose Oberfläche zu erzielen. Doch die Oberfläche des Bildes trocknete nicht, das Experiment war mißlungen. Girodet mußte die gesamte Oberfläche abkratzen und von neuem beginnen.⁹⁰

Diese besondere Gestaltung der Oberflächen basierte vor allem auf dem Studium niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts, etwa auf den Arbeiten Adrian Van der Werffs.⁹¹ Ein überzeugter Anhänger der niederländischen Malweise Jean Etienne Liotard nannte in seinem Malereitraktat⁹² weitere niederländische Meister, deren Werke sich durch das Fehlen von „touches“ auszeichnen, darunter auch Gerard Dou⁹³, der neben der Rezeption Van der Helsts Werken für Vigée Le Brun von großer Bedeutung war.⁹⁴ Vigée Le Brun bezog sich auf ihren Porträts auf vielfältige Weise auf diese Inspirationsquelle. Sie sind Teil ihres bildnerischen Programms.⁹⁵

Auch die englischen Künstler beriefen sich regelmäßig auf die Niederländer. Hoppner erwähnte Rembrandt. Auch für Reynolds stellte Rembrandt eines der Leitbilder seiner Kunst dar. Doch ging es Hoppner und seinen Kollegen mit ihren Porträts und der Berufung auf die Niederländer des 17. Jahrhunderts um ein anderes Bildkonzept. Sie bevorzugten die Vorstellung von einer physischen Präsenz der Farbe, den sichtbaren Pinselstrich vom Hinterlassen von Arbeitsspuren. Der Malakt, Malerei als Kunstfertigkeit, der Mythos vom inspirierten Genie, das nur einige Pinselstriche auf die Leinwand werfen

⁸⁹ Charles Rosen, Henri Zerner, *The Ideology Of The Licked Surface: Official Art*, in: *Romanticism And Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, 1984, S. 226.

⁹⁰ Thomas Crow, *Observations on Style and History in French Painting on the Male Nude, 1785-1794*, in: Norman Bryson u.a., *Visual Culture. Images and Interpretation*, Hanover, London: 1994, S. 143, Anm. 4; nach: *Lettres adressées au Baron Francois Gérard, peintre d'histoire...2e édition publiée par le baron Gérard son neveu*, Paris: 1886, Bd. 1, S. 177-178.

⁹¹ Rosen, Zerner 1984, S. 226.

⁹² Liotard 1973, Liotard als Vertreter der holländischen Fraktion wird diskutiert bei Pomian 1990, S. 106.

⁹³ Liotard 1973, S. 45.

⁹⁴ *Souv.*I, S.150.

⁹⁵ Auch die David und seine Schüler bezogen sich auf das Kolorit der Niederländer und Flamen, vgl.: P. Lacroix, *David et son Ecole jugés par M. Thiersen* 1824, in: *Gazette des Beaux Arts*, 7, 1873, S. 303 ff.

muß, um ein Bild zu malen, stehen im Zentrum ihrer Konstruktion des Malhandwerkes. Ihnen ging es daher nicht um die perfekte und vollständige Ausführung und auch nicht um die mechanischen Aspekte der Malerei.

Diesem Ideal entsprachen in Frankreich Fragonards „*portraits de fantaisie*“, Quentin de la Tours Pastelle oder Hubert Roberts Landschaften. Während des gesamten 18. Jahrhunderts wurden im Sprachgebrauch der französische Académie die Begriffe „*facilité* (Leichtigkeit) und „*négligence*“ (Nachlässigkeit) verwendet⁹⁶, um die Aspekte anscheinender Leichtigkeit, Mühelosigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung zu beschreiben, erworben durch lange Jahre des Trainings, Erfahrung und Studiums. Doch konnten diese Begriffe „*facilité*“ und „*négligence*“ auch in einer negativen Bedeutung verwendet werden. In diesem Sinne beschreiben sie einen Künstler, der sorglos und ohne Kunst, Mühe oder Überlegung zu Werke geht.⁹⁷ So verwendete Vigée Le Brun die Begriffe, wenn sie ihre englischen Kollegen kritisierte. Was die Engländer und die Autoren der Encyclopédie als das scheinbar Mühelose ihrer durch Begabung, Erfahrung und Wissenschaft geprägten Kunst, betont wissen wollten⁹⁸ bezeichnete Vigée Le Brun als unvollendet und ohne handwerkliches Können ausgeführt. Die Touches, die sichtbaren Pinselstriche, verkürzten lediglich die Arbeitszeit. Sie zeugten von Ungeduld und der Unfähigkeit ein Bild zu vollenden⁹⁹ und waren demnach nur für Entwürfe und Skizzen geeignet¹⁰⁰, so die Meinung Liotards, dessen Ausführungen denen Vigée Le Brun in diesem Punkt voll und ganz entsprechen. Tatsächlich ähneln sich Vigée Le Brun und Liotards ästhetische Konzepte und Überlegungen zu Arbeitsweise und künstlerischem Ausdruck in vielerlei Hinsicht.

Wie wenig Vigée Le Brun mit dieser Ästhetik der „*touches*“ und des Unvollendeten auch in ihrer künstlerischen Heimat Frankreich hat anfangen können, zeigt eine Bemerkung über Hubert Robert: „*Robert avait cette extrême facilité qu'on peut appeler heureuse, mais qu'on peut appeler fatale: il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre; mais quand il voulait captiver cette facilité, ses ouvrages étaient souvent parfaits*“.¹⁰¹ Nach Vigée Le Brun Meinung war dieser Zustand von Enthusiasmus und Inspiration für einen Künstler nicht immer wünschenswert. Sie glaubte, daß Roberts Arbeit von etwas mehr Sorgfalt, Kontrolle und Übung mit Sicherheit profitieren würde. In

⁹⁶ Sheriff 1990, S. 124.

⁹⁷ Sheriff 1990, S. 124-5.

⁹⁸ Vgl. Lothar Brieger (Hg.), Aus meinem Leben. Von Wilhelm Tischbein, Berlin:1922, S.107.

⁹⁹ Liotard 1973, S. 40-41.

¹⁰⁰ Liotard 1973, S.47-48.

¹⁰¹ Souv.II, S. 308.

einem Vergleich ihres Porträts von Hubert Robert (**vgl. Kap. I, Abb. 58**) mit Fragonards portraits de fantaisie (**Abb. 23**) wird ihre Überzeugung deutlich. In ihrem Porträt von Hubert Robert bezieht sie sich auf die Ikonographie des inspirierten Genies.¹⁰² Pose, Handhaltung, Haar und Körperdrehung paraphrasieren wohl Fragonards portraits de fantaisie, jedoch nicht den Pinselduktus. Statt dessen bearbeitete sie die Holztafel über große Partien in gewohnter Feinmalerei, versucht sich in trompe l'oeil Effekten und versah die Tafel mit einer spiegelnd glatten makellosen Oberfläche. Diese Umformulierung entsprach weder Roberts noch Fragonards künstlerischen Intentionen. Mit diesem Porträt tadelte und korrigierte sie in spielerischer Weise die nachlässige Malweise ihres Freundes.¹⁰³

Im Porträt Roberts spiegeln sich die Wandlungen im Geschmack, Vigée Le Bruns künstlerische Vorlieben, Brüche mit Traditionen und der Generationenwechsel in der Académie.

Das scheinbar Unvollendete von Fragonards Bildern, die Porträts der Engländer, das „fini“ Liotards und der jüngeren Generation in der französischen Académie, zu der sich Vigée Le Brun zählte, boten in der Zeit um 1800 verschiedene Möglichkeiten, um Porträts zu malen.¹⁰⁴ Es handelt sich um rivalisierende Modi, die nebeneinander existierten und die unterschiedliche Blicke auf Porträt- und Bildkonzepte bieten. Die Bevorzugung oder Ablehnung der verschiedenen Stilmittel hat verschiedene Gründe. Gründe für die Verwendung des einen oder anderen Modus gibt jedoch nicht nur die jeweilige Kunstideologie vor, sondern auch die Arbeit im Atelier, die Bildproduktion und der Verkauf.

¹⁰² La peinture dans la peinture 1982, S. 139.

¹⁰³ Radisich 1991, S. 462.

¹⁰⁴ Dazu auch: Svetlana Alpers, The Making of Rubens, New Haven, London: 1995, Kapitel 2.

III. Das Atelier

III.1 Formate und Preise

Nur über wenige französische Ateliers des 18. Jahrhunderts liegen Untersuchungen vor¹ und es gibt meines Wissens keine Abhandlungen über die Ateliers französischer Porträtmaler. Über die Preise, Formate, Ateliergewohnheiten und die Arbeitspraxis der englischen Künstler dieser Zeit sind wir hingegen besser unterrichtet. Im Folgenden sollen die über englische Porträtmaler und Ateliers² vorliegenden Erkenntnisse mit Vigée Le Bruns Tätigkeit verglichen werden, um so ein Bild ihrer Arbeitsgewohnheiten zu erhalten. Der tägliche Arbeitsbetrieb, der Vorgang der Bildproduktion soll näher untersucht werden, um ein neues Mittel zu Beurteilung ihrer Arbeit zu gewinnen. Neben Untersuchungen zu Ästhetik des Porträts bieten besonders die Rekonstruktion der Bildentstehung und der tägliche Atelierbetrieb weitere Möglichkeiten der Annäherung an das gemalte Porträt. Aus der Abgrenzung der unterschiedlichen Gewohnheiten soll ein Bild von Vigée Le Bruns Arbeit ermittelt werden, das auch für andere französische Porträtmaler dieser Epoche typisch gewesen sein dürfte.

Für Porträts gab es in den europäischen Metropolen des 18. Jahrhunderts einen großen Markt, der von wenigen erfolgreichen Porträtmalern beherrscht wurde. Die Porträtmalerei war ständig wechselnden Modetrends unterworfen, der von wenigen Monopolisten beherrschte Markt für Bildnisse war entsprechend unbeständig. Das Leben eines Porträtmalers gestaltete sich unsicher und von vielen nicht künstlerischen, ökonomischen Erwägungen bestimmt.³ Porträtisten waren ganz vom Erfolg ihres Geschäfts abhängig. Sie mußten möglichst effizient arbeiten und ihre Produktionen kontinuierlich der wechselnden Nachfrage und der herrschenden Mode anpassen.⁴

So konnte auch Vigée Le Brun ihren Rang in der Porträtmalerei nur halten, indem sie kontinuierlich und mit gleichbleibenden Erfolg Porträts produzierte, gewinnbringend verkaufte und unablässig für sich warb. Sie mußte im Gespräch bleiben, sei es durch

¹ Gut untersucht wurde Davids Atelier von Crow 1995, S. 401.

² z.B.: Robin Simon, *The Portrait in Britain and America with a Biographical Dictionary of Portrait Painters 1680-1914*, Oxford: 187. David H. Solkin, *Painting For Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, London: 1992. Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture And Social Formation In Eighteenth-Century England*, New Haven, London: 1993. Desmond Shawe-Taylor, *The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture & Society*, London: 1990.

³ dazu: Shawe-Taylor 1990, S.19.

⁴ Shawe-Taylor 1990, S. 132.

die Präsentation von Kunstwerken, sei es durch Mund-zu-Mund Propaganda oder Empfehlungen und sie mußte ihren Kunden - und zwar Männern und Frauen gleichermaßen - gefallen. Sie gefiel durch ihre künstlerischen Fähigkeiten, durch ihre Schönheit und ihren Charme. All dies bringt sie in ihren Selbstbildnissen zum Ausdruck, die ja auch Werbeträger ihrer Fähigkeiten gewesen sind.

Porträtmalerei war neben der künstlerischen Herausforderung harte Arbeit. Das stellte Vigée Le Brun in den Souvenirs deutlich heraus. „*Je me séchais à la portraiture*“⁵, schrieb sie in den Souvenirs. Der englische Maler George Romney bezeichnete das Geschäft der Porträtmalerei sogar als „*This cursed drudgery of portrait-painting*“ und als *the 'trifling part', the 'shabby part' of this profession*“.⁶ Doch ließ sich mit Porträts viel Geld verdienen, wie es die Lebensläufe der englischen Maler Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney, Allan Ramsey und Angelika Kauffmann⁷ beweisen.

Vigée Brun verdiente bereits in sehr jungen Jahren durch Porträtaufträge genug, um die Familie zu unterstützen.⁸ Bis zu ihrer Flucht 1789 erarbeitete sie sich über 1 Million Francs.⁹ Auf ihren Reisen geriet ihr Vermögen mehr als einmal in Gefahr. In Italien und in Österreich mußte sie das verlorene Kapital neu verdienen. Zu Vigée Le Bruns Porträts hat sich eine Preisliste erhalten. Der Text wurde von einer nicht identifizierten Hand geschrieben, die Anmerkungen in dunklerer Tinte stammen von Vigée Le Brun.

„Prix des portraits de Me le Brun

un Buste sans main..... 50 Louis

un Buste avec une main et accessoir.....75 Louis

un portrait avec deux mains et accessoires jusqu'au genoux...100 Louis

un portrait idem plus grand.....125 Louis

un portrait en pied avec ses attributs. Si c'est un enfant ce sera quatre ou 5 mille franc

(sont 167 Louis sont 208 Louis)

Selon la Grandeur

une grande figure avec ses attributs 6000 Livre

⁵ Souv.I, S. 231.

⁶ Humphry Ward, W. Roberts, Romney. A Biographical and Critical Essay With A Catalogue Raisonné of his Works, London, Manchester, Liverpool: 1904, S. 74.

⁷ Dazu: Rosenthal, 1996, S. 91-124; vgl. auch: Albert Vuaflart, La Tombe de Madame Vigée-Lebrun A Louveciennes, Paris: 1915, S. 4, zu Vigée Le Bruns Testament.

⁸ Souv.I, S. 36.

⁹ Souv.I, S. 54.

6000# font...250 Louis“.¹⁰

Das Dokument ist nicht datiert. Wenn Vigée Le Brun's Behauptung richtig ist, daß ihr Mann Le Brun sie anwies, für ein Bildnis nicht weniger als 100 Louis zu verlangen¹¹, müßte das Blatt noch aus der Zeit vor ihrer Heirat stammen. Interessant ist das Blatt nicht nur wegen seiner Preisangaben sondern weil es die verschiedenen Porträtgrößen auflistet. Denn auch im 18. Jahrhundert zahlte der Auftraggeber auch für die geleistete handwerkliche Arbeit des Künstlers, für die bearbeitete Fläche und für das Material, nicht allein für das geistige Konzept und die künstlerische Bedeutung¹², was von einigen Kritikern bitter beklagt wurde.¹³ Diese Form der Preiskalkulation erklärt die separate Erwähnung der Hände und Accessoires und die unterschiedlichen Bildausschnitte, die auf die steigenden Preise bezogen sind. Die Liste gibt Aufschluß über die verlangten Preise im Verhältnis zum gewünschten Bildausschnitt. Diese Informationen lassen sich mit Angaben der Werkliste der Souvenirs ergänzen, die Vigée Le Brun aus ihren gesammelten Rechnungen und Rechnungsbüchern zusammenstellte.¹⁴ Die Werkliste beschreibt einige Formate, die im ersten Dokument nicht genannt werden. Leider machen beide Texte keinerlei Angaben zu den verwendeten Maßen der Bildformate. Doch lassen sich Bildausschnitte und Maße miteinander verbinden, wenn man sie mit den englischen Porträt-Formaten vergleicht. Denn in England waren Formate und Bildausschnitte für Porträts standardisiert. Ob dies in Frankreich auch in diesem Maße der Fall gewesen ist, läßt sich aus dem bisher bekannt gewordenen Material nicht erschließen, wäre jedoch zu vermuten.¹⁵ Leider fehlen bisher Untersuchungen zu diesen Aspekten der Porträtmalerei im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Der Vergleich mit den normierten englischen Standardformaten läßt Rückschlüsse, auf die von Vigée Le Brun bevorzugt verwendeten Formate zu und auf ihre Arbeitspraxis, ihre Vorlieben, den geleisteten Arbeitsaufwand im Verhältnis zum Verdienst und den Bildgebrauch. Um Vigée Le Brun's besondere Wertschätzung zu beurteilen, muß geklärt werden, welche Preise für ihre Porträts gezahlt wurden und in welchem Verhältnis sie zu Preisforderungen andern Künstlern standen.

¹⁰ Zitiert nach: Baillio, Kat. S.139. Faksimile abgebildet in: Elisabeth Vigée Le Brun. Mémoires d'une portraitiste 1755-1842, mit einem Vorwort von Jean Chalon, Paris: 1989, S.40.

¹¹ Souv.I, S. 46.

¹² Bsp.: Sheriff 1990, S. 214, Anm. 85.

¹³ Martin Schieder, Jean-Honoré Fragonard und der Pariser Kunstmarkt im ausgehenden Ancien Régime, in: Kritische Berichte, 21, 3, 1993, S. 13, So beklagte sich Diderot, daß der Wert eines Kunstwerks nicht nach seiner künstlerischen Bedeutung gemessen wurde, sondern nach den Gesetzen von Angebot und Nachfrage.

¹⁴ Joseph Baillio, Identification de quelques portraits d'anonymes de Vigée Le Brun aux Etats-Unis, in: G.db.a., XCVI, November 1980, S. 156.

¹⁵ Helge Siefert, Claude-Joseph Vernet. 1714-1789. Katalog zur Ausstellung in München, München: 1997, S. 13.

Die kleinsten Formate für ihre Zeichnungen liegen unter 30 cm. Dazu gehören die sogenannten „Skizzenbücher“ mit Porträtzeichnungen und Ausdrucksstudien (**Abb. 1, 2**) und der kleine Frauenkopf (**Abb. 3**), den sie auf eine Tür im Hause Lord Hamiltons gezeichnet hat.

Ihre kleinsten Bildnisse in Öl messen zwischen 30 und 50 cm. In Beschreibungen der englischen Standardgrößen werden sie nicht genannt. Vigée Le Brun verwendete solche kleinen Formate für Pastelle, Zeichnungen und Ölskizzen. Sie dienten hauptsächlich zur Vorbereitung größerer Projekte oder als Übungen und für private Anlässe. Formate ab 30 cm nutzte sie für Brustbildnisse in Öl. Als Bildträger dienten Leinwand, Holz und im Fall des Porträts der Mme Marini (**Abb. 4**) auch Papier. Von dem Marini-Porträt, ihrem Selbstbildnis in Bern (**Abb. 5**), und dem posthumen Porträt Marie Antoinettes (**Abb. 6**) ist bekannt, daß es sich um Geschenke der Künstlerin an Freunde und Gönner handelte.¹⁶ Nur in wenigen Fällen war mit der Herstellung solcher kleiner Bildnisse ein bezahlter Auftrag verbunden.

Selten verwendete Vigée Le Brun auch Formate zwischen 50 cm und 60 cm Kantenlänge für ihre Ölbildnisse. Hier überwiegen - ebenso wie bei den kleineren Arbeiten - die Pastelle. Bei den Bildern in beiden Techniken handelt es sich um Studien und Brustbildnisse, die überwiegend ohne Hände wiedergegeben wurden. Die meisten davon dürften bereits Auftragsarbeiten gewesen sein. Dieses Format entspricht wohl Vigée Le Bruns erstem Eintrag auf ihrer Liste, „*un Buste sans main*“. Beispiele für dieses Format sind ein „*tête d'expression*“ mit dem Titel „*ma tête*“ (**Abb. 7**), ein Bildnis der Pelaghia Sapieha, der sogenannte „*Tête de Ménade*“ (**Abb. 8**) und das Pastellporträt des Comte de Fries (**Abb. 9**).

Ab 60 cm Höhe scheinen die Maße ihrer Bildnisse endlich gewissen Regeln zu folgen. Am häufigsten finden sich Formate um 64 x 53 cm. Sie weisen eine Parallele mit dem kleinsten englischen Format auf, dem sogenannten „Head“, wie es Reynolds seit 1782 verwendete (63,23 x 40,72 cm).¹⁷ Auf Vigée Le Bruns Bildern einer Formatgröße kommen jedoch Abweichungen um mehrere cm häufiger vor als bei den englischen Kollegen. In diesen Formaten ab 60 cm Höhe hat sie hauptsächlich Halbfiguren ohne Hände dargestellt. In der Werkliste der Souvenirs unterteilte Vigée Le Brun den Bildausschnitt „Buste“, etwa ihr Selbstbildnis für die Accademia di San Luca¹⁸ (**Abb. 10**), noch einmal in die Ausschnitte „*petite buste*“¹⁹ und „*grand buste*“.²⁰

¹⁶ Sandor Kuthy, Zwei Selbstbildnisse der Madame Vigée Le Brun aus altem Bernischen Besitz, in: Berner Kunstmitteilungen, Nr.161/162, 1975. Auf der Rückseite des Berner Selbstbildnisses befindet sich folgender Satz: „Portrait donnée par elle au peintre N. König, de Berne“.

Joseph Baillio, De Voltaire à Bonaparte. Révolution et réaction, in: L'Oeil, Nr.412, November 1989, S. 30, das Porträt der Königin war ein Geschenk der Künstlerin an die älteste Tochter Marie Antoinettes, Mme Royale.

¹⁷ Reynolds 1986, S. 58.

¹⁸ Souv.II, S. 345.

Diese Unterscheidung gibt wohl vor allem das Format an und nicht die Größe des gewählten Bildausschnitts. Eine Ausnahme bildet das Bildnis des Prinzen von Nassau von 1776 (**Abb. 11**). Vigée Le Brun malte den Prinzen als Ganzfigur in verkleinertem Maßstab und im ovalem Format.²¹ Das Oval als Rahmenform war im 18. Jahrhundert kleineren Formaten vorbehalten und wurde hauptsächlich für das private Brust- oder Halbfigurenbildnis eingesetzt. Das verkleinerte Ganzfigurenbildnis wird auf der Liste erwähnt, ein weiteres Bildnis dieser Art in Vigée Le Bruns Schaffen ist nicht bekannt geworden. Dies kann als weiteres Indiz für eine frühe Datierung des Dokuments dienen.

Mit den Formaten zwischen 70 und 90 cm nähert man sich den beiden nächst größeren englischen Standardformaten nach dem „Head“ an, dem „Three-Quarter“ (76,2 x 63,5 cm) und dem „Kit-Kat“ (91,5 x 71,1 cm). Wie bei den anderen Formaten auch, weichen Vigée Le Bruns Bildmaße meist davon ab. Halbfiguren, wie das Porträt des Comte Bistri (**vgl. Kap. I, Abb. 17**) überwiegen in dieser Größe. Auch Bildnisse über 80 cm Kantenlänge zeigen noch Halbfiguren, etwa das Porträt der Comtesse Golowin (**vgl. Kap. I, Abb. 2**). Häufiger finden sich Wiedergaben von Händen in dieser Größe. Vigée Le Bruns Halbfigur mit Händen entspricht den Vorgaben für das englische Kit-Kat Format, das eine eben solche Figur mit ein oder zwei Händen abbildet. Vigée Le Bruns Eintrag *„un Buste avec une main et accessoir“* kommt diesem Format wohl am Nächsten. Diesem Bildausschnitt begegnet man bei Vigée Le Brun bis zu Formaten von ungefähr 100 cm. Auf der Werkliste bezeichnete sie diese Bildausschnitte auch als *„mi-corps avec les mains“* oder als *„grands bustes avec une main“*.²² Die meisten größeren Porträts über 90 cm Höhe zeigen jedoch einen anderen Bildausschnitt, der auf der Liste nicht erwähnt wird: Porträts bis zur Hüfte, meist mit zwei Händen, was der Bezeichnung *„à mi-jambe“*²³ entsprechen dürfte, wie es das Porträt der Hyacinthe Roland (**vgl. Kap. I, Abb. 15**) abbildet.

Formate ab 90 cm verwendete Vigée Le Brun auch für das *„portrait avec deux mains et accessoire jusqu'au genoux“* der Liste. Bildausschnitte bis zur Hüfte und Kniestücke dominieren Vigée Le Bruns Werk. Eine ganze Reihe ihrer Bildnisse hat Maße, die denen der englischen Vergleichsformate ungefähr entsprechen. Doch setzte sie das englische Kit-Kat Format nicht hauptsächlich für Halbfiguren ein, sondern für Hüftbildnisse und Kniestücke, wie sie auch das „Head“ Format für größere Bildausschnitte verwendet hat.

Das Porträt der Mrs Chinnery (**vgl. Kap. II, Abb. 18**) malte Vigée Le Brun während ihres Engländeraufenthaltes 1803. Die Maße 91,5 x 71 cm entsprechen exakt dem Kit-

¹⁹ Souv.II, S. 346.

²⁰ Souv.II, S. 347.

²¹ Souv.II, S. 294.

²² Souv.II, S. 349.

²³ Souv.II, S. 349.

Kat Format. Jedoch zeigt der Bildausschnitt beinahe ein Kniestück mit zwei Händen. Buch und Kissen sind die „Accessoires“, die Vigée Le Brun auf ihrer Liste für eben diesen Bildausschnitt vorsah. Den englischen Vorgaben recht nahe kommt auch das Porträt der Duchess of Dorset (**vgl. Kap. II, Abb. 19**). Mit 78 x 66 cm ist es dem englischen „Three-Quarter“ vergleichbar. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine Halbfigur ohne Hände, die in England dem größeren Format vorbehalten war. Die Formate entsprechen in beiden Fällen den englischen Vorgaben, nicht jedoch die Bildausschnitte. Vigée Le Brun kaufte wohl in England genormte und vorgefertigte Bildträger. Behielt jedoch die einmal an französischen Vorbildern orientierten Verhältnisse in Bildausschnitt und Größe bei.

Für das Kniestück vermerkte die Liste zwei verschiedene Größen: „*Un portrait idem plus grand*“. Diesen Bildausschnitt findet man bei Vigée Le Brun bis zu einer Höhe von ungefähr 130 cm. In England wurde dieses Format als „Half-Length bezeichnet. Dort hatte es Maße von 127 x 106 cm. Bei Vigée Le Brun wurde das Kniestück dann vom nächst größeren Bildausschnitt abgelöst der bei ihr die Porträtierten über die Knie hinaus, jedoch ohne die Füße abbildet. Die Übergänge zum Kniestück bleiben fließend. In England wurde dieses Format als „Bishops Half-Length, bezeichnet, mit den Maßen 139,7 x 111,8 cm. Bildausschnitte in „Bishops Half-Length“ findet man bei Vigée Le Brun bereits ab 100 cm Höhe, so beim Porträt des Earl of Bristol (**Abb. 12**). Ihre größten Bildnisse in dieser Gattung zeigen die Porträts des Finanzministers Calonne (**Abb. 13**) (150 x 128 cm) und des Comte de Vaudreuil (**Abb. 14**) (162 x 128 cm). Häufiger sind jedoch Maße in einer Höhe zwischen 130 und 140 cm zu finden. Auch hier finden sich wieder Parallelen zu England, ohne daß die Maße und Bildausschnitte jedoch vollkommen übereinstimmten.

Ganze Figuren in Lebensgröße malte die Künstlerin nur wenige. Auch stehende oder sich bewegende Figuren enden bei ihr häufiger an der Hüfte oder unter dem Knie wie das Porträt der Emma Hart als Bacchantin (**vgl. Kap. II, Abb. 16**). Dies gilt auch für ihre Historienbilder. Abbildungen der ganzen Figur behielt Vigée Le Brun sich für Herrscherdarstellungen vor, für die Wiedergabe einiger Königinnen und Kaiserinnen. Doch keine Regel ohne Ausnahme: Die Porträts von zwei Angehörigen des Hauses Liechtenstein bilden die Porträtierten als Ganzfiguren in Lebensgröße in ungewöhnlich großen Formaten ab. Auf die Problematik dieser Arbeiten gehe ich im 5. Kapitel der Arbeit ausführlich ein. Auf der Liste werden solche Bildnisse als „*portraits en pied*“ angegeben.

Die Preise sind an das dargestellte Motiv, Kind oder Erwachsener, und an die Bildgröße gekoppelt. Kinderbildnisse in ganzer Figur malte Vigée Le Brun vom Prinzen Heinrich Lubomirski (**Abb. 15**) - mit 105,5 x 83 cm - und von zwei Kindern Marie Antoinettes (**Abb. 16**) - mit 132 x 94 cm. Bildnisse dieser Art dürften dem Eintrag „*un portrait en pied avec ses attributes. Si c'est un enfant*“ entsprechen. Ganzfigurenbildnisse von Erwachsenen haben bei Vigée Le Brun eine

Variationsbreite zwischen 217 x 143 cm für das Bildnis der Caroline Murat mit ihrer Tochter von 1807 (**Abb. 17**), mit Maßen um 270 x 200 cm für die großen Porträts von Marie Antoinette und bis zu 291,5 x 210 cm für das Bildnis der russischen Kaiserin Maria Fjodorovna von 1799 (**vgl. Kap. I, Abb. 55**), dem größten Bildnis das Vigée Le Brun je angefertigt hat. Auf dem Blatt werden die Preise für die Ganzfigurenbildnisse nach der Größe des Bildnisses berechnet: „*Selon la grandeur*“.

Das englische Äquivalent, das „Full-Length“ sieht Maße von 238,7 x 147,3 cm vor. Für Staatsaufträge wurden die Maße wohl auch in England variiert und den Wünschen der Auftraggeber angepaßt.

Einige Ausnahmen: Für das ganzfigurige Bildnis der Emma Hart als Ariadne (**Abb. 18**) verwendete Vigée Le Brun ein Querformat mit den Maßen 135 x 158 cm. Ein Querformat benutzte sie auch um 1787 das Gruppenbildnis der Marquisen de Pezay und de Rougé mit ihren Kindern (**vgl. Kap. II, Abb. 4**) (123 x 156 cm) zu malen. Querformate sind in Vigée Le Bruns Werk verhältnismäßig selten. Für dieses Format waren vermutlich besondere Absprachen nötig. Ebenso ungewöhnlich und nach speziellen Verhandlungen muß der Tondo (99 x 99 cm) entstanden sein, den Vigée Le Brun im Auftrag der Zarin Katharina II von den beiden Enkelinnen (**vgl. Kap. I, Abb. 65**) angefertigt hatte. Rundbildnisse kommen bei Vigée ansonsten nicht vor.

Völlige Sicherheit bei der Beurteilung und Interpretation der Maßangaben gibt es allerdings nicht. Die Bildnisse wurden häufig noch nachträglich beschnitten wie bei dem Porträt der Emma Hart als Ariadne.²⁴ Ein allgemeiner Eindruck von den bevorzugten Bildausschnitten und Formaten läßt sich aus dem Vergleichen jedoch gewinnen. Vigée Le Brun entwickelte ihre Vorlieben für bestimmte Bildausschnitte und Bildgrößen bereits in den siebziger Jahren in Paris und behielt viele Angewohnheiten während ihrer gesamten Karriere bei, ohne um sich die Gepflogenheiten anderer Länder zu kümmern. So kommen Ganzfigurenbildnisse im Werk der englischen Kollegen wesentlich häufiger vor als bei Vigée Le Brun. Bei ihr blieben Ganzfigurenbildnisse fast ausschließlich dem Herrscherporträt vorbehalten. Vigée Le Brun bevorzugte vor allem Halbfiguren und Kniestücke. Reiterbildnisse hat sie überhaupt nicht gemalt.²⁵ Für Pastelle verwendete sie nur kleine Formate bis 70 cm, im Unterschied zu ihren älteren französischen Kollegen und Labille Guiard²⁶, die diese Technik auch für sehr große Porträts verwendeten.

Die sehr kleinen und die sehr großen Formate folgen keinen erkennbaren Regeln. Diese Größen wurden mit Sicherheit den besonderen Wünschen von Künstlerin und Auftraggeber angepaßt. Dies gilt auch für Vigée Le Bruns Vorliebe für Holz als

²⁴ Helm 1916, S. 201.

²⁵ Souv. II, S. 79, Vigée Le Brun begründet, warum das Reiterporträt des Zaren Alexander von Rußland ungemalt blieb.

²⁶ Vgl. Passez 1973.

Bildträger. Holztafeln mußten vom Rahmen- oder Schildermacher individuell angefertigt werden. Standardisierte Verfahren wie für die industriell vorgrundierten Leinwände²⁷ gab es meines Wissens im 18. Jahrhundert nicht für Holztafeln. Ob Vigée Le Brun in Paris und auf ihren Reisen auf die vorbereiteten und standardisierten Bildträger zurückgegriffen hat ist nicht dokumentiert, zumindest für ihren England-Aufenthalt jedoch anzunehmen. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein berichtete aus Italien, daß er die Leinwand für eines seiner Gemälde bei einem römischen „Kolorar“ bestellt hatte: *„Hierauf bestellte ich die Leinwand zum Bilde und gab dem Kolorar genau an, wie ich sie haben wollte. Weil ich wußte, wie viel auf eine tüchtige Leinwand ankommt, kaufte ich sie selbst; denn die, welche die Kolorari gewöhnlich nehmen, ist sehr dünn ...“*.²⁸ Tischbein überwachte auch die Grundierung der Leinwand persönlich.²⁹ Sowohl in Frankreich als auch in England wurden vorgrundierte Leinwände als standardisierte Formate vom Farbenhändler geliefert.³⁰ Tischbeins Bericht stammt aus dem Jahr 1783. Vermutlich ließ auch Vigée Le Brun zumindest auf ihren Reisen die Leinwände vom Farbenhändler vorgrundieren und aufspannen. Die Arbeit selbst zu übernehmen, war unbequem, kostete Zeit, war unrentabel und aufwendig. Fachkundige Hilfskräfte waren teuer, der Platz in Vigée Le Bruns besonderer Situation nach der Flucht aus Paris war vermutlich meist zu beschränkt, um auf Vorrat zu grundieren. Zudem zog die Malerin häufig um und war viel auf Reisen. Es war also viel bequemer das Gewünschte fertig zu kaufen, wenn es tatsächlich benötigt wurde.

Die Formate für Ölbilder aller Bildausschnitte scheinen bei Vigée Le Brun immer um einige Zentimeter zu schwanken. Identische Maßangaben für Länge und Breite kommen nur selten vor. Offensichtlich verwendete sie für ihre Bildnisse viel mehr Zwischengrößen als die Engländer. Die Formate bei Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney und anderen zeigen viel weniger Spielraum in ihren Abmessungen. Format und Bildausschnitt wurden sehr viel strikter aufeinander bezogen. Das mag bedeuten, daß Vigée Le Brun die Formate individuell mit den Händlern absprach. Insgesamt betrachtet, sind die Formate und Bildausschnitte englischer Porträts größer als die von Vigée Le Brun verwendeten. Verglichen mit den Engländern bevorzugte Vigée Le Brun die kleineren Bildgrößen und die größeren Bildausschnitte, variierte diese jedoch auch mehr als ihre englischen Kollegen. Wahrscheinlich wahr die exakte Bildgröße für die Künstlerin nicht von so großer Bedeutung. Auf der Liste wurden die Preise vor allem nach den Bildausschnitten und nach den einzelnen Bildelementen kalkuliert. Vermutlich fehlen

²⁷ Dazu: Beatrix Haaf, Industriell vorgrundierte Malleinen, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierungstechnik, 2, 1987, S. 7 ff.

²⁸ Tischbein 1922, S. 200-1.

²⁹ Tischbein 1922, S. 201.

³⁰ Haaf 1987, S. 8. Reynolds 1986, S. 58.

deshalb die Maßangaben auf der Liste. So heißt es in einem Brief über die in Rußland verwendeten Bildformate: „...se fait payer une tête 700 roubles, deux mains 3000, et le reste à proportion“.³¹

Für das Porträt der Caroline Murat (**Abb. 17**) rechnete Vigée Le Brun Format, Bildausschnitt und dargestellten Figuren nicht exakt gegeneinander auf. Künstlerische Erwägungen standen im Vordergrund als sie das Porträt der Tochter um der Komposition Willen mit einfügte.³² Die bezeichneten Bildausschnitte gaben ungefähre Richtwerte für die Maße des Bildträgers. Sie waren keine absoluten Werte und es konnte zu Überschneidungen kommen. Vigée Le Brun berechnete also vor allem nach dem Bildausschnitt. In England hingegen wurden die Preise nach den Formaten kalkuliert. Auch dort gab es viele Ausnahmen. Verhandlungssache waren auch in England Gruppenbildnisse, zusätzliche Figuren und manchmal auch Kinder.³³

Die traditionellen Bedeutungshierarchien, die mit den Bildgrößen und Bildausschnitten verbunden waren, hielt Vigée Le Brun ein. War es in England für den Auftraggeber aus der Gentry oder dem gehobenen Bürgertum möglich, ein Ganzfigurenbildnis mit Säulendekoration in Auftrag zu geben, so waren bei Vigée Le Brun dieser Bildausschnitt und Säulendekor allein den Angehörigen der Herrscherhäuser vorbehalten, wie auf den Porträts der Marie Antoinette und des Kronprinzen von Neapel (**Abb. 19**). Alle anderen mußten sich mit kannelierten Pilastern begnügen. Gerne verzichtete Vigée Le Brun auf solches Beiwerk und malte selbst Angehörige der Königsfamilien ohne diese Attribute in kleineren Formaten.

Die unterschiedliche Auswahl der Bildausschnitte und Dekorationen in England und Frankreich verdeutlicht das jeweils verschiedene Preisgefüge für Porträts in beiden Ländern. Über die Zahlungsmodalitäten für französische Porträts im 18. Jahrhunderts liegen nur wenige Informationen vor. Generell wahr es wohl an den europäischen Fürstenhöfen üblich, erst nach Fertigstellung des Porträts zu bezahlen. Die Summe wurde nicht im Voraus kalkuliert und es gab auch keine Rechnung. Die Bezahlung war abhängig von der Großzügigkeit des Fürsten, von dem erwartet wurde, daß er einen „fürstlichen Preis“ für das in Auftrag gegebene Werk bezahlte.³⁴ Diese Sitte hielt sich bis weit in das 19. Jahrhundert. Kaiser Franz Joseph von Österreich vermerkte in einem Brief die Gewohnheiten des Porträtisten Franz Xaver Winterhalter: „*Er selbst will nicht sagen, was er für seine Bilder begehrt, allein aus Erkundigungen, was andere bezahlt haben, resultiert, daß ein Bild in ganzer Figur*

³¹ Lucien Perey, *Histoire D'une Grande Dame Au XVIII Siècle. La Comtesse Hélène Potocka*, Paris: 1888, S. 103.

³² *Souv.II*, S. 159.

³³ Reynolds 1986, S.558.

³⁴ Shawe-Taylor 1990, S.10.

12.000 Francs kostet...“.³⁵ Tischbein erhielt als Belohnung für sein Porträt der Prinzessin Marie Therese von der Königin von Neapel eine goldene Dose mit 200 Unzen als Geschenk.³⁶ Vigée Le Brun erwähnte mit Stolz die großzügigen und zum Teil sehr persönlichen Geschenke, die sie als Gegenleistung für die angefertigten Porträts verschiedener Königinnen und Fürstinnen erhielt. Die Königin von Neapel bezahlte sie für die angefertigten Porträts ihrer Kinder mit einer antiken Lackschachtel und einem mit Diamanten verziertem Monogramm im Wert von 10.000 Francs.³⁷ Die Princesse Dolgoruki schenkte ihr nach Fertigstellung ihres Porträts ein Armband aus Haar und Diamanten.³⁸ Die meisten ihrer Kunden zahlten jedoch nicht in Geschenken, sondern mit Geld.

Aus der Liste geht hervor, daß sie die Grundpreise nach Größe, Art und Anzahl der Bildelemente festlegte. Details und Sonderwünsche waren Verhandlungssache. Ebenso geht aus den Souvenirs hervor, daß sie bereit war, gegebenenfalls mit dem Preis herunter zu gehen, wenn ihr der Auftrag wichtig genug war. Auch in England waren feste Preise üblich. Da es vorkam, daß fertiggestellte Porträts vom Besteller nicht abgeholt wurden, wurde verlangt, daß der Auftraggeber die Hälfte des Preises, manchmal auch den Gesamtbetrag, im Voraus bezahlte.³⁹ Ob Vigée Le Brun dieser Praxis folgte, ist nicht eindeutig gesichert. Allerdings äußerte sie sich sehr erstaunt und kritisch über die Ausstellungs- und Zahlungsgewohnheiten ihrer englischen Kollegen.⁴⁰ In Rußland mußte sie häufig lange auf ihre Bezahlung warten, weil der grundbesitzende russische Adel nur zu bestimmten Zeiten über genügend Geld verfügte.⁴¹ Deshalb ist anzunehmen, daß sie sich im Unterschied zu den Engländern erst nach Vollendung der Arbeit bezahlen ließ.

Vigée Le Brun war eine begehrte und sehr geschätzte Porträtistin, die hohe Preise für ihre Arbeit verlangen konnte. Farington verglich ihr Preisgestaltung in England mit den Preisen englischer Porträtisten. Demnach verlangte sie 200 guineas für ein „Three-Quarter“-Porträt und 500 guineas für ein „Full-Length“. Das heißt, auch für das relativ kleine Bildnis der Duchess of Dorset wird sie um die 200 guineas verlangt haben. John Opie nahm dagegen nur 20 guineas für ein „Three Quarter“, 40 guineas für ein „Half-Length“ und 80 guineas für ein „Full-Length“ was Farington allerdings für zu niedrig hielt.⁴² Der Reynolds-Schüler James Northcote nahm für ein „Three

³⁵ Brigitte Hamann (Hg.), Elisabeth. Bilder einer Kaiserin, Wien, München: 1982, S.46, Brief des Kaisers an seine Mutter Sophie vom 1.11. 1864, zur Bezahlung der Porträts der Kaiserin Elisabeth.

³⁶ Franz Landsberger, Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts, Leipzig: 1908, S. 99.

³⁷ Souv.I, S.228.

³⁸ Souv.I, S. 345.

³⁹ Rosenthal 1996, S.133.

⁴⁰ Souv.II, S. 123.

⁴¹ Souv.I, S. 339.

⁴² Farington 1979, S. 2196.

Quarter“ 20 guineas, ein Half-Length“ zwischen 30 und 40 guineas und für ein „Full-Length“ 100 guineas.⁴³ Daraus ergibt sich, daß Vigée Le Bruns Preise zumindest für den englischen Markt ungeheuer hoch gewesen sein müssen. Das war vermutlich ein Grund für die ablehnende Haltung der englischen Porträtmaler. Ihre Anwesenheit wurde als unerwünschte und bedrohlich starke weibliche Konkurrenz empfunden. Selbst Reynolds, der am Ende seines Lebens für englische Verhältnisse sehr teuer war, nahm in den allermeisten Fällen für seine Porträts zwischen 50 und 300 guineas.⁴⁴ Angelika Kauffmann hatte sich dem Preisgefüge in London besser angepaßt. Obwohl ihre Preise recht hoch waren, nahm sie deutlich weniger als ihre männlichen Kollegen.⁴⁵ Ihre Preise lagen deutlich unter denen von Reynolds⁴⁶ und damit auch unter denen von Vigée Le Brun.

⁴³ Farington 1979, S. 2270.

⁴⁴ Northcote 1819, II, S. 349-51.

⁴⁵ Dazu: ...Und hat als Weib unglaubliches Talent. Angelika Kauffmann (1741-1807): Marie Ellenrieder (1791-1863). Malerei und Graphik, Katalog zur Ausstellung in Konstanz, Konstanz: 1992, S. 56-7, Kauffmanns Preisliste aus dem Jahr 1783.

⁴⁶ Rosenthal 1996, S. 109.

III.2 Werbung

Damit Vigée Le Brun als professionelle Porträtmalerin erfolgreich tätig sein konnte, mußte sie die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregen, sich einen Namen machen und im Gespräch zu bleiben. Empfehlungen von zufriedenen Kunden, besonders Werbung durch adeliges Publikum war von großer Bedeutung. Vigée Le Brun machte bereits zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn die Bekanntschaft von wichtigen Künstlern, die sie förderten. Sie erhielt prestigeträchtige Einladungen, die sie in einem größeren Kreis von Künstlern und Sammlern bekanntmachten: „*Dès l'âge de quinze ans, j'avais été répandue dans la haute société; je connaissais nos premiers artistes*“.⁴⁷ So war sie in Paris mit Jaques Louis David und mit einigen seiner Schüler befreundet, mit den Malern Jean-Baptiste Greuze, Joseph Vernet, Ménageot und Robert. Kontakte zu Künstlern anderer Länder waren ihr Zeit ihres Lebens sehr wichtig. „*Ma coutume étant, lorsque j'arrivais dans une ville, de faire mes premières visites aux artistes*“.⁴⁸ Während ihrer Reisen besuchte sie das Atelier des Schlachtenmalers Francois Casanova in Wien⁴⁹, zurück in Paris die Künstler Joseph-Marie Vien und Francois Gérard⁵⁰ und in London das Atelier von Benjamin West.⁵¹

In der Duchesse de Chartres fand Vigée Le Brun ihre erste Gönnerin, von der sie auch ihre ersten bedeutenden Aufträge erhielt. Die Duchesse machte die junge Künstlerin in der adeligen Gesellschaft bekannt, so daß ihr Name bei Hofe erwähnt wurde.⁵² In Folge dessen wurde sie nach eigenen Angaben mit Aufträgen überschwemmt. Sie wurde Mode.⁵³ Im Verlauf ihrer Karriere wuchsen die Kontakte zum Adel und zu den Höfen anderer Länder, die wesentliche Voraussetzung für ihre Reisen durch das revolutionäre Europa. Die einstige Protektion durch das französische Königshaus wirkte auch hierbei förderlich. Vigée Le Brun setzte ihrer großen Mäzenin und Förderin Königin Marie Antoinette in ihrem Florentiner Selbstbildnis ein Denkmal. Das Selbstbildnis für St. Petersburg zeigt sie mit der Zarin von Rußland als einer anderen wichtigen Mäzenin. Die Verweise auf die bedeutenden Auftraggeberinnen nutzte Vigée Le Brun als Empfehlungen und zur Eigenwerbung. Denn jedes Bildnis bot neben seinen übrigen Bestimmungen auch eine Möglichkeit zur Werbung um neue Auftraggeber. Prominenz und Bedeutung einer dargestellten Person brachten dem Porträtmaler ebensoviel Ruhm ein wie ein

⁴⁷ Souv.I, S. 48.

⁴⁸ Souv.I, S. 269.

⁴⁹ Souv.I, S. 269.

⁵⁰ Souv.II, S. 108-9.

⁵¹ Souv.II, S.122-3.

⁵² Souv.I, S. 38.

⁵³ Souv.I, S. 57.

gelungenes, gutes Bild mit der Wertung als „Kunstwerk“. Schon deswegen waren für sie Aufträge der Höfe von größter Bedeutung.⁵⁴

Neben der Gelegenheit alle zwei Jahre ihre Bilder im renommierten Pariser Salon vorzustellen, nutzte Vigée Le Brun auch andere Möglichkeiten der Ausstellung vor einem größeren Publikum als Eigenwerbung. Im Exil wurden diese Alternativen immer wichtiger, da sie nach dem Salon von 1791 als „émigrée“ für lange Zeit nicht mehr in Paris ausstellen konnte. Zudem wurde der Salon, nachdem die Zahl der Ausstellenden seit dem Jahr 1791 nicht mehr auf die kleine und elitäre Gruppe der Akademiemitglieder beschränkt war, zu einem unübersichtlichen Massenspektakel, auf dem Porträts - so gut sie auch gewesen sein mögen - keine Chancen mehr hatten. Im Salon von 1787 konnte die Schauspielerin Mme Molé Rayond noch großes Aufsehen erregen, indem sie in dem Kostüm auf der Ausstellung erschien, das sie auch für Vigée Le Brun's Porträt getragen hatte (**Abb. 20**).⁵⁵ Im Zuge des stark erweiterten Bilderangebots seit 1791 wandte sich jedoch das Interesse von Kritikern und Publikum bald anderen größeren und spektakuläreren Attraktionen zu.⁵⁶ Dieses Phänomen ist an den begleitenden Ausstellungskritiken für den Salon von 1791⁵⁷ gut zu beobachten. Die Zahl der ausgestellten Arbeiten war im Vergleich zu den Ausstellungen der vergangenen Jahre erheblich angestiegen.⁵⁸ Die Nummern für die ausgestellten Bilder wurden nicht mehr - wie in den Heften der Jahre zuvor - einheitlich vergeben, sondern wechseln von Heft zu Heft. Es war schwierig bestimmte Arbeiten anhand der Numerierung zu finden. Die Besprechungen der meisten Bilder verkürzen sich von den ausführlichen Würdigungen der achtziger Jahre auf wenige Zeilen. Die ausführlichen Kritiken wurden durch kurze Kommentare ersetzt. Von exklusiver Würdigung des einzelnen Porträts und kritischer Beurteilung der verschiedenen Aspekte von Bildnissen kann keine Rede mehr sein. Selbst wenn Vigée Le Brun weiterhin die Möglichkeit gehabt hätte, im Pariser Salon auszustellen, soll hier angezweifelt werden, daß ihre Arbeiten weiterhin so lebhaft und kontrovers diskutiert worden wären wie in vorangegangenen Salons. Ebenfalls kann die Werbewirksamkeit solcher großen Ausstellungen für ihre Porträts in Frage gestellt werden. Vergleichbar einem Hofjuwelier produzierte Vigée Le Brun rare und teure Luxusprodukte für einen sehr spezialisierten Markt und einen kleinen exklusiven Kundenkreis. Die massenhafte Ausstellung von Kunst war der Intention

⁵⁴ Dazu: Rosenthal 1996, S. 97.

⁵⁵ Col. Del.T,15, La Plume Du Coq De Micille Ou A Ventures De Critès Au Sallon, Paris: 1787, S. 22.

⁵⁶ zum Ausstellungsbild: Peter Schneemann, Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1774-1789, Berlin: 1994.

⁵⁷ Col. Del. T.17.

⁵⁸ Dazu: Andrée Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt a.M., New York, Paris: 1992, S. 38.

ihrer Arbeiten, die ja Vorstellungen von Kostbarkeit und Luxus erwecken sollten, geradezu entgegengesetzt.

Im Exil bediente sie sich daher anderer Ausstellungsmöglichkeiten. Eine in ihrem Sinne ideale Inszenierung und Aufstellung eines ihrer Porträts beschrieb sie für das Porträt der Comtesse Bucquoi (**Abb. 21**) in Wien. Der Bruder der Porträtierten, Prinz Paar, zeigte es in seinem Salon: *„Je trouvai le tableau placé dans son salon, et, 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. En outre, pour le soir, il avait fait un candélabre à plusieurs bougies, ont un réflecteur disposé de façon que toute la lumière se reportait sur mon portrait“*.⁵⁹ Ein einzelnes sorgfältig inszeniertes und beleuchtetes Bildnis steht hier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Betrachter wird von nichts Störendem abgelenkt und versteht jede Facette der Arbeit optimal zu würdigen. Diese Beschreibung ist geradezu ein Gegenentwurf zu den großen Salonausstellungen in Paris der achtziger und neunziger Jahre.

Im England des 18. Jahrhunderts hatten die meisten Porträtisten elegante Warteräume oder Galerien in der Nähe ihrer Ateliers. Dort stellten sie ihre angefangenen und fertigen Bilder aus. Die Galerie im Atelier war eine wichtige Werbemöglichkeit für Künstler und Modell.⁶⁰ Denn einmal verkauft, verschwanden die allermeisten Gemälde aus dem Blick der Öffentlichkeit und konnten nicht mehr zur Verbreitung des Namens und zur Werbung um neue Kunden beitragen. Tischbeins bittere Klage über das weitere Schicksal eines seiner Bilder, das im Arbeitszimmer eines Fürsten aufgehängt wurde, wo es niemand zu Gesicht bekam, war charakteristisch für den Umgang mit Porträts im 18. Jahrhundert. *„Mein Freund Dornow beklagte sich ebenfalls darüber, daß so manche seiner Bilder in England aufs Land kämen, wo sie niemand sähe. Ein anderes ist es in einer großen Stadt, wo das Atelier des Künstlers oder auch eine Gemäldegalerie für jedermann offen steht; da wird der Ruhm verbreitet, und es fehlt nicht an Bestellungen und Ermunterungen zu neuen Arbeiten“*.⁶¹ Tischbein betonte die Bedeutung eines für Besucher offenen Ateliers als wichtigen Ausstellungsort der Bilder. Vigée Le Brun berichtete von der Ausstellungspraxis der englischen Porträtmaler: *„Je fus extrêmement surprise de voir chez tous, dans une grande salle, une quantité de portraits dont la tête seule était finie. Je leur demandai pourquoi ils mettaient ainsi ces portraits en exhibition avant qu'ils fussent terminés; tous me répondirent que les personnes qui avaient posé se contenaient d'être vues et nommées“*.⁶² Aus ihrem Erstaunen läßt sich schließen,

⁵⁹ Souv.I, S. 279.

⁶⁰ Shawe-Taylor 1990, S. 14.

⁶¹ Tischbein 1922, S. 210.

⁶² Souv.II, S. 123.

daß die Praxis, unvollendete Bilder auszustellen, für sie ungewohnt war. Sie präsentierte offensichtlich nur fertiggestellte Bilder in ihrem Atelier.

Denn auch Vigée Le Brun machte ihr Atelier in regelmäßigen Abständen Besuchern zugänglich. Dort stellte sie ihre vollendeten Arbeiten einem größeren Publikum zur Schau: *„J'avais fixée le dimanche matin pout ouvrir mon atelier, ainsi que je l'ai toujours fait dans les divers pays que j'ai habités“*.⁶³ Nach ihren Angaben waren diese „matinées“ sehr gut besucht. Von England berichtete sie, daß es dort üblich gewesen sei, Eintritt zu verlangen: *„Je fais voir mes tableaux sans que l'on soit obligé de payer à ma porte. J'ai même, pour me soustraire à cet usage, indiqué un jour par semaine où je recois les personnes connues, et celles qu'il leur plaît de me présenter“*.⁶⁴ An anderer Stelle wiederholt sie diese Beobachtung, die ihr allem Anschein sehr mißfallen hat.⁶⁵ Möglicherweise sind diese Äußerungen auch als eine Kritik an der kontrovers diskutierten Ausstellungspraxis Jaques Louis Davids zu verstehen, der für die Besichtigung der „Sabinerinnen“ in seinem Pariser Atelier ebenfalls Eintritt verlangte.⁶⁶ Für Vigée Le Brun war eine solche Ausstellung der Bilder gegen Geld im eigenen Atelier offensichtlich noch ganz unmöglich. In diesem Punkt zeigt sich der Bruch zwischen zwei verschiedenen Kunstauffassungen und der sozialen Einschätzung des Künstlerberufs, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen entscheidenden Wandel erfuhren. Vigée Le Brun blieb dem überkommenen Modell des „höfischen Künstlers“⁶⁷ treu, während ein Maler wie David nach neuen Wegen suchte, um sein Werk Publikum und Kritik zugänglich zu machen.

Vigée Le Brun stellte in ihrem Atelier fertige und gerahmten Porträts⁶⁸ und einige besonders prestigeträchtige Schauobjekte aus, wie das Selbstbildnis für Florenz, das sie ein ganzes Jahr in ihrem römischen Atelier zeigte. In St. Petersburg ließ sie sich ihr Bildnis der Königin Marie Antoinette in blauem Samt (**Abb. 22**) nachschicken: *„L'Intérêt général qu'il excitait me procurait une douce jouissance. Le prince de Condé (...) étant venu le voir, ne prononça pas une parole, il fondit en larmes“*.⁶⁹ Auch dieses Porträt diente der Zuschaustellung ihrer Fähigkeiten und der Werbung um weitere Kunden mit dem wichtigsten Modell, daß sie in ihrer Karriere porträtiert hat.

⁶³ Souv.II, S. 324. Vgl. auch für London: Souv.II, S.119.

⁶⁴ Souv.II, S. 134.

⁶⁵ Souv.II, S. 124.

⁶⁶ Ausführlich: Eva Lajer Burcharth, Les Sabines ou la Revolution glacée, in: David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989, Paris: 1993, Vol.1, S. 471-491.

⁶⁷ Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: 1985.

⁶⁸ Souv.II, S.46, Souv. II, S. 240: Vigée Le Brun stellte ihre Porträts von M. Beaujon und dem Finanzminister Calonne in ihrem Pariser Atelier aus.

⁶⁹ Souv.II, S. 36.

Joshua Reynolds zeigte seinen Besuchern neben Auftragsporträts auch spezielle Ausstellungsbildnisse, die er ohne Auftrag angefertigt hatte.⁷⁰ Vigée Le Brun malte die Porträts von Hubert Robert (**vgl. Kap. I, Abb. 58**) und Giovanni Paesiello (**vgl. Kap. II, Abb. 22**) ohne Auftrag. Beide Bilder blieben Zeit ihres Lebens in ihrem Besitz. Sie stellte sie in den Salons von 1789 (**vgl. Kap. I, Abb. 34**) und 1791 aus. Die Bildnisse waren sehr erfolgreich und wurden als das Beste betrachtet, daß die Künstlerin je geschaffen hatte.

Im Exil fertigte Vigée Le Brun ein weiteres Schaustück an, daß sie auf ihren Reisen bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begleiten sollte. Im Auftrag des Duc de Brissac malte sie ein Porträt der Emma Hart als Sibylle (**vgl. Kap. II, Abb. 8**), das der Duc vor seiner Ermordung nicht mehr in Empfang nehmen konnte. Vigée Le Brun behielt es bis 1819 als sie es an den Duc de Berri verkaufte.⁷¹ Sie betrachtete die „Sibylle“ als eine ihrer besten Arbeiten. Sie zeigte das Bild nicht nur in ganz Europa, sondern verlieh es auch an einige Freunde und Förderer. Dominique Vivant Denon etwa, zeigte es in Venedig: *„M. Denon, ayant vu ma Sibylle me pria instamment de lui laisser exposer chez lui, afin de la montrer à ses connaissances. Il s'ensuivit que beaucoup d'étrangers allèrent voir ce tableau, qui eut du succès à Venise“*.⁷² In Wien stellte Prinz Kaunitz das Gemälde in seinem Salon aus: *„Il voulut que ma Sibylle restât exposée dans son Salon pendant plus de quinze jours, durant lesquels on le vit faire les honneurs de ce tableau à la ville et à la cour avec une grâce tout affectueuse pour moi“*.⁷³ Die Ausstellung der „Sibylle“ machte sie für ihren großen Erfolg in Wien verantwortlich.⁷⁴ In Dresden schließlich zeigte der Kurfürst von Sachsen das Bildnis sogar in seiner berühmten Gemäldegalerie: *„L'Electeur me fit prier d'exposer dans cette galerie ma Sibylle, qui voyageait avec moi, et pendant une semaine la cour y vint voir mon tableau“*.⁷⁵

Mit dem erklärten Ziel im Gespräch zu bleiben und weitere Kunden zu gewinnen, konnte Vigée Le Brun auf ihren Reisen diese sehr exklusive und ungewöhnliche Möglichkeit als eine Alternative zur regulären Salonausstellung nutzen, um sich mit einem hervorragenden Schaustück einem möglichst großen zahlungskräftigen Publikum zu präsentieren.

⁷⁰ Shawe-Taylor 1990, S. 14.

⁷¹ Souv.II, S. 221.

⁷² Souv.I, S. 248-9.

⁷³ Souv.I, S. 271.

⁷⁴ Souv.I, S. 278.

⁷⁵ Souv.I, S. 295.

III.3 Vom Auftrag zum Gemälde

Englischen Porträtisten wie Romney und Reynolds führten „sitter-books“, in denen die Verabredungen für die Porträtsitzungen verzeichnet waren. Für Kauffmann sind solche Bücher ebenfalls belegt.⁷⁶ Für Vigée Le Brun hingegen hat sich kein solches Notizbuch erhalten. Es ist aber anzunehmen, daß sie ihr Werkverzeichnis aufgrund solcher Rechnungsbücher geschrieben hat.

Vor dem Beginn der Arbeit handelte Vigée Le Brun gemeinsam mit dem Kunden den Preis, das gewünschte Format und den Bildausschnitt aus und stimmte die darzustellenden Details ab. Für das Porträt des Kunstsammlers M. Beaujon⁷⁷ hat Vigée Le Brun ihr Vorgehen beschrieben: *„Nous convîmes du prix et de la pose de son portrait; il désirait être peint assis devant son bureau, jusqu'à mi-jambes, avec les deux mains“*.⁷⁸ Der Einfluß, den der Porträtist auf die Wünsche seiner Kunden hatte, konnte ganz unterschiedlich sein. Vigée Le Brun besteht in den Souvenirs darauf, daß sie es gewesen sei, die Kostüm und Pose des Modells bestimmte. Diese Einstellung wurde von den frühen Biographen widerspruchslös übernommen. *„Mme le Brun dictait des lois aux personnes qui voulaient être retracées par elle: Ce costume lui convenait, il fallait qu'ils le portassent au qu'ils ne se fissent pas peindre“*.⁷⁹ Tatsächlich kann Vigée Le Brun in vielen Fällen ihre Kunden angeregt haben, spezielle Kostüme zu tragen. Nach den Souvenirs versuchte sie ihre Modelle malerischer zu gestalten, was ihr einige Kunden auch erlaubten. So gibt sie an, die Mode das Haar ungepudert zu tragen, gehe auf ihren Vorschlag zurück.⁸⁰ Draperien versuchte sie nach den Vorbildern von Raffael und Domenichino auf ihren Porträts zu integrieren. Im Verlauf ihrer Karriere entwickelte sie tatsächlich eine besondere Vorliebe für dekorative Schals und Turbane. In vielen Fällen jedoch - besonders auf den französischen Bildnissen bis 1789, wie in dem Porträt der Königin Marie Antoinette „en gaulle“ (**vgl. Kap. I, Abb. 47**) erweist sie sich jedoch auch als getreue Chronistin der Mode.

Vigée Le Brun beschrieb sich in den Souvenirs als begehrte Porträtistin, die in Paris und auf ihren Reisen mit Aufträgen überschwemmt wurde und die sich ihre Auftraggeber aussuchen konnte. In einigen Fällen nahm sie jedoch finanziell wenig attraktive Aufträge an. Dazu gehörte das Porträt von Bonapartes Schwester Caroline Murat (**Abb. 17**), das sie 1807 malte. Mit 1800 Francs nahm Vigée Le Brun weniger

⁷⁶ Wendy Wassyng Roworth, Angelica Kauffmann's Memorandum of Paintings, in: The Burlington Magazine, 126, 1984, S. 629-30.

⁷⁷ J.B.P. Le Brun erwarb aus der Sammlung Beaujon 1787 Hans Holbeins Gemälde „The Ambassadors“, vgl. Emile-Mâle 1956, S. 387.

⁷⁸ Souv.II, S. 238.

⁷⁹ Tripiet Le Franc 1928, S. 192.

⁸⁰ Souv.I, S. 56.

als die Hälfte von dem, was sie sonst für ein Porträt in dieser Größe verlangt hätte.⁸¹ Das beigelegte Porträt der Tochter bezog sie in ihre Rechnung nicht mit ein. Vigée Le Brun nahm diesen wenig lukrativen Auftrag an, weil sie nach ihrer Rückkehr aus England keine bedeutenden Aufträge der bonapartistischen Gesellschaft erhielt. Ihre Malerei war aus der Mode und wurde schon deshalb wesentlich schlechter bezahlt, als die Bilder ihres Kollegen Gérard, der zu Caroline Murats Bedauern gerade mit anderen Aufträgen beschäftigt war. Nur aus diesem Grund wurde Vigée Le Brun beauftragt.⁸² Gérard erhielt für seine Prinzessinnen-Porträts 4000 Francs.⁸³

Lord Hamiltons Auftrag für das Porträt der Geliebten Emma Hart als Ariadne (**Abb. 18**) brachte ebenfalls nur wenig Geld. Sie malte das großformatige Porträt für nur 100 Louis⁸⁴ Nach ihrer Heirat mit Le Brun war dies der niedrigste Betrag, den sie für ein Porträt genommen hat. Vigée Le Brun muß demnach sehr daran interessiert gewesen sein, ein Porträt von der berühmten Emma Hart zu malen. Um so erstaunlicher, daß sie in den Souvenirs schreibt, Lord Hamilton habe sie gedrängt, das Porträt zu malen.⁸⁵ Tatsächlich hat hier wohl - ähnlich wie bei Murat - der Auftraggeber die Bedingungen diktiert. Vigée Le Brun fügte sich in die für sie ungünstigen Bedingungen, um einen für sie sehr wichtigen Auftrag nicht zu verlieren. Vigée Le Brun malte das Bild im Haus des Auftraggebers.⁸⁶ Üblicherweise war dieses Verhalten eine Referenz an den Stand des Modells und blieb dem Hochadel oder Mitgliedern königlicher Familien vorbehalten.⁸⁷ Es gab englische Porträtmaler, die es grundsätzlich ablehnten, ihre Auftraggeber außerhalb ihres Ateliers zu malen. Bei Lord Hamiltons Auftrag konnte oder wollte Vigée Le Brun sich diese Praxis vermutlich nicht leisten, um den Auftrag nicht zu gefährden. Vigée Le Brun praktizierte dieses Verfahren häufiger, weil sie des öfteren Mitglieder des Hofes und des Hochadels porträtierte. Marie Antoinette⁸⁸ und ihre Schwester in Neapel⁸⁹ oder Angehörige weiterer Herrscherhäuser malte sie in den Palästen der Damen.⁹⁰ Auch die Duchesse de Chartres⁹¹ und den Botschafter des Sultans von Brunei, Davich

⁸¹ Souv.II, S.159.

⁸² Undritz 1994, S. 97.

⁸³ Undritz 1994, S. 592, Anm. 157.

⁸⁴ Souv.I, S. 199.

⁸⁵ Souv.I, S. 198.

⁸⁶ Souv.I, S. 202.

⁸⁷ Simon 1987, S. 110.

⁸⁸ Souv.I, S. 68-9.

⁸⁹ Souv.I, S. 217.

⁹⁰ In den Palästen der Fürsten malte Vigée Le Brun u.a.: Großfürstin Elisabeth, die Gemahlin Alexander I, Souv.I, S. 326. Zarin Marija, Gemahlin Paul I, Souv.II, S. 39. Die Königin von Preußen, Souv.II, S. 87.

⁹¹ Souv.I, S. 38.

Khan, porträtierte sie in den privaten Appartements⁹² In dieser Situation war es üblich, das begonnene Bildnis - und vielleicht auch einen Teil der Malutensilien - in den Räumen des Auftraggebers zu belassen, was im Fall des Davich Khans belegt ist, wo das Bild bis zum Trocknen in der Wohnung des Auftraggeber verblieb.⁹³ Hausbesuche waren jedoch unbequem, aufwendig und kosteten Zeit, weil sich der Künstler den Launen des Modells zu fügen hatte, während er im heimischen Atelier die Situation besser kontrollieren konnte.

Eine besondere Begünstigung waren Besuche eines Angehörigen des Herrscherhauses im Atelier des Künstlers. Der Prince of Wales ließ sich von Vigée Le Brun in ihrem Atelier malen.⁹⁴ Als ebenso ehrenvoll galten Einladungen an Künstler, die Auftraggeber auf den Landsitzen zu porträtieren. Diese Einladungen hat Vigée Le Brun häufig und mit sichtlichem Vergnügen angenommen.⁹⁵

George Romney hatte seinen Notizbüchern zufolge 2-5 Sitzungen pro Tag und arbeitete praktisch ununterbrochen, auch am Sonntag.⁹⁶ Reynolds empfing zwischen vier und sechs Kunden pro Tag. Neben den Sitzungen arbeitete er an der Vollendung begonnener Porträts. Er hörte um 4 Uhr Nachmittags mit der Arbeit auf.⁹⁷ Vigée Le Brun arbeitete zumindest zeitweise die ganze Woche.⁹⁸ Allerdings empfand sie bereits drei Sitzungen pro Tag als viel.⁹⁹ Ihr Arbeitstag war klar strukturiert. Vormittags malte sie¹⁰⁰ und ruhte sich am Nachmittag aus. Den Abend hielt sie sich für soziale Kontakte frei.¹⁰¹ Für die Porträtsitzung empfahl Vigée Le Brun eine Länge zwischen 1½ und 2 Stunden.¹⁰² George Romney brauchte für eine Sitzung ebenfalls zwischen ½ und 2 Stunden.¹⁰³ Dieser Zeitraum für eine Sitzung war in den meisten Ateliers üblich. Längere Sitzungen erwiesen sich nach Vigée Le Bruns Erfahrungen als ungünstig, weil das Modell nach dieser Zeit erschöpft war und sich nicht mehr konzentrieren konnte.¹⁰⁴

⁹² Souv.I, S. 61.

⁹³ Souv.I, S. 61.

⁹⁴ Souv.II, S. 131, die Beschreibungen erinnern an den Besuch Alexanders in Apelles Atelier.

⁹⁵ Vigée Le Brun erhielt Einladungen vom Duc d'Orleans: Souv.I, S. 113, von Mme Du Barry: Souv.I, S. 123, Mme de Stael in Coppet: Souv.II, S. 181.

⁹⁶ Ward, Roberts 1904, Vol.1, S. 3.

⁹⁷ Simon 1987, S. 130.

⁹⁸ Souv.II, S. 35.

⁹⁹ Souv.I, S. 78.

¹⁰⁰ J.B.P. Le Brun, Précis Historique De La Vie De La Citoyenne Lebrun, Peintre, Paris: 1794, S. 13: „Elle est fixée cinq heures par jour dans son atelier“.

¹⁰¹ Souv.I, S. 78, II, S. 35, S. 50.

¹⁰² Souv.II, S. 324. J.B.P Le Brun gibt bei Vigée Le Bruns Sitzungen für das Porträt Calonnes 1 Stunde an, vgl.: Le Brun 1794, S.13, Anm. 1.

¹⁰³ Ward, Roberts 1904, S. 74.

¹⁰⁴ Souv.II, S. 324.

Es war üblich, daß die Modelle Freunde zur Porträtsitzung mitbrachten, was häufig ein Ärgernis für den Maler darstellte.¹⁰⁵, sich aber nicht immer vermeiden ließ, vor allem wenn die Sitzung nicht im Atelier sondern in der Wohnung des Modells stattfand. Schon aus diesem Grund dürften es Porträtisten vorgezogen haben, die Modelle im Atelier zu empfangen. Auch Vigée Le Brun mußte sich damit abfinden.¹⁰⁶ Als besonders anschauliches Beispiel für unerquickliche Sitzungen nannte sie die Anfertigung des Porträts der unpünktlichen und unzuverlässigen Mme Murat, die zur Sitzung mit zwei ihrer Hofdamen erschien, die ihr die Haare frisieren sollten, während die Künstlerin zu malen versuchte. Die Murat hielt die verabredeten Termine nicht ein. Daher war Vigée Le Brun gezwungen, ihre Terminplanung zu ändern. Der Zeitraum zwischen den Sitzungen war so groß, daß sich die Frisur und Kleidung des Modells mehrfach änderten. Vigée Le Brun war daher gezwungen, das Porträt mehrmals umarbeiten.¹⁰⁷ Auch die Duchesse de Berry empfing während der Sitzung zum großen Ärger der Porträtistin im Tuilerien-Palast Besucher.¹⁰⁸ Vigée Le Brun spricht deshalb aus leidvoller Erfahrung, wenn sie ihrer Nichte in ihrer Anleitung zur Porträtmalerei empfiehlt, Freunde und Bekannte des Modells nicht an den Sitzungen teilnehmen zu lassen.¹⁰⁹

Vigée Le Brun bemühte sich, den Kopf des Modells in 3 bis 4 Sitzungen fertigzustellen.¹¹⁰ Die Ausgestaltung der Details erledigte sie in ihrem Atelier. J.B.P. Le Brun beschreibt den Vorgang für das Porträt des Ministers Calonne (**Abb. 13**): „*Mais dès que la tête fut finie, le tableau fut achevé sans le modèle*“.¹¹¹ Auch für Reynolds reichte diese Anzahl aus, um die Arbeiten vor dem Modell zu Ende zu bringen.¹¹²

Es ist in dieser Hinsicht interessant, Arbeitsmethoden hauptberuflicher Porträtmaler des 18. Und 19. Jahrhunderts mit den Arbeitsmethoden von Malern, wie Jean-Auguste-Dominique Ingres und Edouard Manet im 19. Jahrhundert zu vergleichen, die sich nur gelegentlich mit der Herstellung von Porträts befaßten.¹¹³ Ihre Abneigung gegen das Malen von Porträts läßt sich auch aus der Tatsache heraus erklären, daß ihnen eine gewisse Erfahrung, Routine und Schnelligkeit beim Malen fehlte, um in diesem Genre erfolgreich für alle Beteiligten befriedigend tätig zu

¹⁰⁵ Shawe-Taylor 1990, S. 16.

¹⁰⁶ Bei der Sitzung mit Marie Antoinette war der Baron de Breteuil anwesend: Souv.I, S. 69. Bei dem Porträtsitzungen für Zarin Maria, waren der Zar und ihre Söhne anwesend: Souv.II, S. 39.

¹⁰⁷ Souv.II, S. 160.

¹⁰⁸ Souv.II, S. 222.

¹⁰⁹ Souv.II, S. 324.

¹¹⁰ Souv.II, S. 324.

¹¹¹ Le Brun 1794, S. 13, Anm. 1.

¹¹² Simon 1987, S. 131.

¹¹³ Vgl.: Fleckner 1995.

sein. Die Modelle beider Künstler beklagten sich über langwierige, sich über Wochen und Monaten hinziehende Porträtsitzungen. Manet brauchte für das Porträt der Malerin Eva Gonzales über 40 Sitzungen¹¹⁴, der Sänger Emile Gallot mußte sogar 80 Sitzungen über sich ergehen lassen bis es ihm zuviel wurde und er zur Konkurrenz wechselte.¹¹⁵ Weder Reynolds noch Vigée Le Brun oder Franz Xaver Winterhalter im 19. Jahrhundert hätten es sich häufiger erlauben können, so viel Zeit mit einem einzigen Auftrag zu verschwenden, weil es nicht ökonomisch gewesen wäre. Unzufriedene Kunden kamen nicht wieder und gaben keine Empfehlungen weiter. Auf Dauer hätten der Ruf und das Einkommen der Porträtisten gelitten. Die langen Sitzungen finden ihre Erklärung in den unterschiedlichen Arbeitstechniken von Porträt- und Historienmalern: Manet und Ingres hatten sich bereits vor ihren Porträtaufträgen einen Namen als Historienmaler gemacht und nahmen erst im weiteren Verlauf ihre Karrieren Aufträge für Porträts in Öl an. Historienbilder und Porträts verlangten jeweils nach ganz unterschiedlichen Arbeitsmethoden. Für in das Porträtfach wechselnde Historienmaler muß vor allem der Umgang mit einem ungeübten und gelangweilten Modell schwierig gewesen sein.¹¹⁶ Professionelle Modelle waren hingegen in dieser Tätigkeit geübt und wurden dafür bezahlt, während die Auftraggeber für das anstrengende Geschäft Zeit und Geld opferten. So entwickelten hauptberufliche Porträtmaler Techniken, die den Entstehungsprozeß des Gemäldes in seinem Ablauf genau festzulegen, und den Kontakt zum Modell so kurz und angenehm wie möglich gestalteten.

Die Zahl der verwendeten Posen auf Porträts des 18. Jahrhundert scheint auf einige wenige begrenzt gewesen zu sein. Eimal bekannte Porträtposen wurden auf so konservative Art und Weise verwendet, daß selbst Bilder aus dem frühen 20. Jahrhundert noch motivisch in Bildnissen aus dem 16. Und 17. Jahrhundert wurzeln.¹¹⁷ Denn Innovationen und Entwicklungen von Porträtposen war sehr häufig an vorherige Modelle gebunden. Immer wieder führen die Spuren zu den Bildnissen von Raffael, Leonardo und Tizian zurück. In der britischen Kunst wurden viele Motive über die Arbeiten von Holbein und Van Dyck in das allgemeine bildnerische Vokabular aufgenommen und weitergegeben. Motive nach Raffael, Van Dyck und Rubens hat auch Vigée Le Brun für ihre Bilder gerne verwendet.

¹¹⁴ Hans Körner, Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München: 1995, S. 147.

¹¹⁵ Körner 1995, S. 175.

¹¹⁶ Dazu: J.B. Delestre, Gros Et Ses Ouvrages Ou Mémoires Historiques Sur La Vie Et Les Travaux De ce Célèbre Artiste, Paris: 1845, S. 33-34, Baron Gros malt das Porträt Bonapartes: "Je viens de commencer le portrait du général; mais l'on ne peut même donner le nom de séance au peu de temps qu'il me donne. Je ne puis le temps de choisir mes couleurs; il faut que je me résigne à ne peindre que le caractère de sa physionomie..."

¹¹⁷ Bsp.: John Singer Sargent, Lady Helen Vincent, Viscountess d'Abernon, ca. 1904. Leinwand, 158 x 108 cm, Birmingham, Birmingham Museum of Art.

Einen weiteren sehr langlebigen Vorrat an Motivvorlagen für Porträts bot die antike Skulptur. Statuen und Stiche nach antiker Skulptur wurden in Frankreich gesammelt und kopiert, Auftraggeber und Künstler studierten sie während ihrer Italienaufenthalte. Die Kenntnis antiker Skulptur und das Zeichnen nach Gipsabgüssen gehörte zur Grundausbildung eines jeden Künstlers.¹¹⁸ Auch Vigée Le Brun zeichnete während ihrer Ausbildung nach antiken Gipsen.¹¹⁹ Mit den berühmten Skulpturen der Antike war sie als Künstlerin und Frau eines Kunsthändlers vertraut. Henning Bock hat darauf aufmerksam gemacht, daß Vigée Le Bruns Porträt des Prinzen Lubomirski von 1789 (**Abb. 15**) nach dem Modell der „kauernden Aphrodite“ entstanden ist.¹²⁰ Der Typus der „kauernden Aphrodite“ ist in vielen sehr unterschiedlichen Kopien, Um- und Nachbildungen überliefert. Mit dem Beginn der Renaissance wurde die Skulptur immer wieder nachgezeichnet und in Gemälde integriert.¹²¹ Der Stich zum Stichwort „peinture“ in der Encyclopédie zeigt Kunstschüler beim Zeichnen der kauernden Aphrodite. Im Garten von Versailles befindet sich eine Bronzeversion des Typs (**Abb. 23**), den Vigée Le Brun als Vorbild für das Aktporträt des Prinzen Lubomirski verwendete. Das Porträt der Hyacinthe Roland (**vgl. Kap. I, Abb. 15**) zeigt die Porträtierte ebenfalls in einer Haltung, die der Venus von Versailles sehr ähnlich ist. Sie blickt über die rechte Schulter, der rechte Arm führt zur linken Brust, die rechte Hand greift in das lange lockige Haar. Neben Rubens „Pelzchen“, das Baillio als kompositionelles Vorbild für das Porträt vorgeschlagen hat¹²², kann die kauernde Aphrodite für ein weiteres Modell gelten, das die Künstlerin in das Porträt mit einarbeitete.

Auf eine andere Version der „kauernden Aphrodite“ verweist Vigée Le Bruns „Bacchante“ (**vgl. Kap. I, Abb. 35**) für den Salon von 1785. Als Modell zog die Künstlerin die Skulptur der „Aphrodite Ludovisi“ (**Abb. 24**) heran. Die Gestaltung des Oberkörpers und des rechten Arms und die Kopfwendung konnte Vigée Le Brun übernehmen. Entsprechungen zwischen Skulptur und Gemälde gehen bis ins Detail: Die in das Haar greifenden Finger, die Anatomie der Brüste, die Bauchfalten, die Geastaltung von Bauchpartien und Seiten, denen eine Knochenstruktur zu fehlen scheint.

Doch stimmen die Proportionen der „Bacchante“ nicht. Die Figur wirkt etwas verzeichnet. Ihr Oberkörper erscheint im Vergleich zu den Oberschenkeln als zu mächtig für die angestrebte leichte Untersicht. Die Beine sind zu kurz und zu schwächig. Oberkörper und Beine bilden keine Einheit. Wenn man davon ausgeht,

¹¹⁸ Simon 1987, S. 76.

¹¹⁹ Souv.I, S. 33.

¹²⁰ Henning Bock, Ein Bildnis von Prinz Heinrich Lubomirski als Genius des Ruhms von Elisabeth Vigée Le Brun, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 16, 1977, S. 83-93.

¹²¹ Dazu: Reinhard Lullies, Die kauernde Aphrodite, München: 1954, S. 7-8.

¹²² Baillio 1988.

das Vigée Le Brun ihre Gestalt nicht nach einem lebenden Aktmodell gestaltet hat sondern nach der Skulptur, wird der Grund für diese Verzeichnungen deutlich. Vigée Le Brun hat die Oberschenkel nach einem anderen Modell gezeichnet, weil sie ein anderes Sitzmotiv für ihre Arbeit benötigte als von der Skulptur vorgegeben. Das sorgfältig drapierte Leopardenfell verdeckt die „Bruchkanten“ zwischen den unterschiedlichen Vorbildern für Oberkörper und Oberschenkel.

Raffael verwendete für eine Nymphe seines Freskos „Triumph der Galathea“ (**Abb. 25**) ebenfalls das Modell der Aphrodite Ludovisi. Tatsächlich gibt es Übereinstimmungen zwischen Raffaels Nymphe und der „Bacchante“. Raffaels Wandgemälde wurde in Stichen verbreitet¹²³ und war im 18. Jahrhundert sehr bekannt.¹²⁴ Daher ist es nicht auszuschließen, daß Vigée Le Brun im Prozeß der Bildfindung auch an Raffaels Gemälde orientiert hat. Beide Möglichkeiten scheinen plausibel. Tatsächlich stimmen die Kopfwendungen von Raffaels Nymphe und von Vigée Le Bruns „Bacchante“ überein. Raffael hat seine Nymphe in Aufsicht wiedergegeben, die auf das sie umarmende Meerwesen hinabschaut. Die „Bacchante“ erscheint hingegen in Untersicht. Sie hat den Blick etwas mehr in die Höhe gerichtet. Die Gestaltung ihrer Brüste hat mehr mit der Nymphe Raffaels zu tun als mit der antiken Skulptur. Desweiteren gibt es Ähnlichkeiten in der Armhaltung. Die Nymphe umfaßt den gelben Schleier auf der Höhe ihres Nackens. Die „Bacchante“ greift sich auf dieser Höhe in ihr Haar. Bei Raffael ist die Hüftpartie der Nymphe durch den Arm des Meerwesens verdeckt, bei der „Bacchante“ wird der Ansatz von Hüften und Beinen durch das Tierfell verunklärt. Raffael hatte ebenfalls Probleme mit den Beinansätzen. Während der rechte Oberschenkel der Nymphe noch dem Bewegungsmotiv des antiken Modells folgt, mußte er für das linke Bein eine neue Lösung finden. Das linke Bein erscheint nach hinten geschoben. Es weist keine erkennbare Verbindung zum restlichen Körper der Nymphe auf. Vigée Le Brun kämpfte mit der gleichen Schwierigkeit. Die Probleme in der Proportionierung des Körpers der „Bacchante“ liegen wohl in der Schwierigkeit begründet, das modellhafte Vorbild passend aus anderen Motiven heraus zu ergänzen. Sehr ähnlich erscheinen die über Schulter und Brust ringeln Haare von Nymphe und „Bacchante“, während die Bauchfalten wiederum mehr Verwandtschaft mit der Skulptur zeigen.

Vollständig zu klären ist die Abhängigkeit zwischen Raffaels Nymphe und der „Bacchante“ nicht. Auf Vigée Le Bruns Gemälde treffen die klassische Antike, Raffael und das Inkarnat und Sonnenlicht nach Rubens' Vorbild aufeinander. Wohl nicht zufällig paßt auch Rubens in die Reihe der Motive nach der „kauernenden Aphrodite“. Wie Raffael vor ihm, setzte Rubens das antike Vorbild in eigene Schöpfungen um. Auf dem „Götterrat“ (**Abb. 26**) aus dem Medici-Zyklus erscheint das Motiv der

¹²³ Z.B. in einem Stich von Hendrick Goltzius von 1592.

¹²⁴ Raffael 1983, Vol. I.

kauernden Göttin gleich mehrmals in verschiedenen Ansichten. Vigée Le Brun kannte den Gemäldezyklus aus dem Palais du Luxembourg.¹²⁵ Die Gestalt des „Betruges“ oder der „Zwietracht“, die vor dem Lichtgott Apollon flüchtet, war ihr daher vertraut. Anders als sein Vorgänger Raffael arbeitete Rubens mit den Möglichkeiten eines kontrastreichen Helldunkels auf dem vielfarbig schimmernden Inkarnat seiner Schöpfung, die sich in abgewandelter Form auch auf Vigée Le Bruns Arbeit wiederfinden.

In den Souvenirs geht Vigée Le Brun nur beiläufig auf die Herkunft ihrer Motive ein. Sie bemerkt lediglich, daß sie bei ihren weiblichen Modellen versucht hätte, Ausdruck und Attitüde mit der Physiognomie in Übereinstimmung zu bringen. Modelle ohne besondere Merkmale, malte sie träge, lässig und verträumt.¹²⁶ In ihrer Anleitung zur Porträtmalerei empfiehlt sie: Vor dem Malen sollte der Künstler mit dem Modell sprechen und verschiedene Posen ausprobieren. Die Pose sollte dem Charakter, Alter und Geschlecht des Modells entsprechen, damit die gewählte Pose zur Ähnlichkeit des Dargestellten beitragen kann.¹²⁷ Die Pose des Modells ordnete Vigée Le Brun dem angestrebten Ziel „Ähnlichkeit“ zwischen Modell und Abbild, unter. Viele Posen in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts hatten jedoch mit dem individuellen Modell nicht zu tun, sondern wurden durch Rollen und Verhaltensvorschriften etabliert. Die Übernahme von Posen aus der vorangegangenen Kunstproduktion gab Vigée Le Brun daher die Möglichkeit ihre Bildformeln zu variieren.¹²⁸

Um konzentriert arbeiten zu können, zog sich Vigée Le Brun nach der Arbeit mit dem Modell in ihrem Atelier ganz von der Außenwelt zurück: „*Elle veut toujours être seule dans son travail*“.¹²⁹ Über Vigée Le Bruns Arbeitsmethoden ist nur wenig bekannt. Sie selbst äußerte sich kaum zum Entstehungsprozeß der Bilder und nur wenige vorbereitende Arbeiten für ihre Porträts sind bekannt geworden. Daher wird sie in den allermeisten Fällen das Porträt direkt auf den vorbereiteten Bildträger angelegt haben, wie es das Selbstbildnis in St. Petersburg abbildet (**vgl. Kap. I, Abb. 54**). Die Komposition skizzierte sie auf den hellen vorbereiteten Bildgrund. Farbe wurde in den dunklen Partien nur sehr dünn aufgetragen, die Höhungen gestaltete sie in Impastomalerei. An einigen Stellen blieb die lichthaltige Untermalung sichtbar. Sie baute das Bild in gleichmäßigen Schichten auf, die für die emailartige Qualität der Oberflächen vieler ihrer Bilder verantwortlich sind.¹³⁰ Ohne Vorbereitungen direkt auf

¹²⁵ Souv.I, S. 35.

¹²⁶ Souv.I, S. 57.

¹²⁷ Souv.II, S. 323.

¹²⁸ Simon 1987, S. 9.

¹²⁹ Tripiet le Franc 1828, S. 163.

¹³⁰ Baillio, Kat., S. 10.

die Leinwand zu skizzieren, war unter geübten Porträtmalern wohl üblich. So arbeiten Reynolds¹³¹ und Franz Xaver Winterhalter im 19. Jahrhundert¹³² nach den gleichen Prinzipien. Allerdings entwickelte in diesem Punkt jeder Porträtmaler seine eigenen Techniken.

Eine andere Strategie verwendete Vigée Le Brun für ihre größeren und vielfigurigen Arbeiten. Zu dem großen Porträt der russischen Zarin (**vgl. Kap. I, Abb. 55**) schuf Vigée Le Brun eine vorbereitende Ölskizze (**Abb. 27**), auf der sie die Komposition, die Farben und die Beleuchtung festgelegt hat. Das Porträt der Königin Marie Antoinette mit ihren Kindern (**Abb. 28**) war gleichfalls eine sehr aufwendige Komposition. Für das Porträt der Königin gewährte Marie Antoinette der Künstlerin Sitzungen im Trianon.¹³³ Für die Darstellungen der Kinder entstanden separate Studien¹³⁴ in Pastell (**Abb. 29**). Im Atelier fügte sie alle Elemente und Studien zu dem großen Gruppenbildnis zusammen.¹³⁵ Zu ihrem Historiengemälde „La Paix ramenant l'Abondance“ (**Abb. 30**) fertigte Vigée Le Brun eine Pastellstudie für den Kopf des „Friedens“ (**Abb. 31**) an.¹³⁶ Sie entwickelte ihr Konzept, die Einzelheiten, die Farbigkeit und das Hell-Dunkel der Komposition in einzelnen Pastellen, die sie nachträglich in dem Ölgemälde zusammensetzte.

Kurz vor Vigée Le Bruns Abreise aus Rußland im Jahr 1801 bestellte Prinz Radziwill bei der Künstlerin das Porträt seiner Tochter Aniéla Angélique Radziwill. Das Modell saß Vigée Le Brun nur für ein kleines Pastellbildnis (**vgl. Kap. I, Abb. 38**). Zurück in Paris setzte Vigée Le Brun die Studie in ein Ölgemälde um. Im Frühjahr 1803 schickte sie das fertige Ölgemälde nach Warschau. Das Pastell blieb wahrscheinlich im Besitz der Malerin und wurde nach ihrem Tod verkauft.¹³⁷ Vergleichbar ging Vigée Le Brun auch bei dem Porträt der Königin von Preußen (**Abb. 32, 33**)¹³⁸ und den Bildnissen des Zarenpaares Alexanders I und Elisabeth¹³⁹ vor. Die Herrscher saßen ihr nur für Pastellbildnisse, die sie dann später in Ölbildnisse umsetzte.

¹³¹ Simon 1987, S. 129.

¹³² Franz Xaver Winterhalter And The Courts of Europe. 1830-70, Katalog zur Ausstellung in London, London: 1987, S. 60.

¹³³ Souv.I, S. 68.

¹³⁴ Souv.I, S. 69.

¹³⁵ Dazu ausführlich: Baillio März 1981, S. 34-41, 74-75.

¹³⁶ Dazu: Maîtres Français 1550-1800, Katalog zur Ausstellung in Paris, Paris: 1989, S. 292, Rosenberg 1981, S. 739-740.

¹³⁷ Vgl. Yvan Bizardel, Une étude au pastel de Mme Vigée-Le Brun pour le portrait d'Aniela Angélique Radziwill Princesse Czartoryska, in: Bulletin du Musée National de Varsovie, V, 1964, S. 13-15. Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle, Katalog zur Ausstellung in Paris, Paris: 1992, S. 106 In seiner Technik ist diese Arbeit dem Pastell der Königin von Preußen sehr ähnlich

¹³⁸ Souv.II, S. 89.

¹³⁹ Souv.II, S. 79.

Grundlage der größeren Arbeiten und Porträts, die auf Reisen entstanden, waren Pastellstudien. Die Wiedergabe in Pastell hatte den Vorteil, daß die Werke nicht erst mehrere Tage lang trocknen mußten bis sie transportfähig waren. Zudem war die Handhabung von Pastellkreiden und Papier einfacher als das Hantieren mit den Pigmenten, Malmitteln, dem Firnis und der sperrigen aufgespannten Leinwand. Die Pastellbildnisse konnten leicht in transportablen Mappen verstaut werden. Auf den Pastellporträts wurde die Anlage der Figur als Brustbildnis festgelegt, die Farbigkeit von Inkarnat, Kostüm und Hintergrund. Details wurden, wie der Vergleich zwischen Pastellen und Ölbildern der Königin Luise zeigt, nachträglich und unabhängig vom Modell hinzugefügt, ebenso der Schmuck, der Schleier im Haar der Königin und Einzelheiten der Kleidung. Auch der Bildausschnitt konnte sich noch ändern. Diese Details blieben allein der Erfindungskraft und dem Geschmack der Malerin überlassen.

Zeichnerische Entwürfe und Skizzen, die Vigée Le Bruns Porträts vorbereiteten, sind bisher nicht bekannt geworden.¹⁴⁰ Ihre Zeichnungen können als eigenständig gelten, unabhängig von eventuell darauf aufbauenden Arbeiten in Öl oder Pastell. Auch die sogenannten „Skizzenbücher“ (**Abb. 1, 2**) sind keine Vorbereitungen für Bildnisse.¹⁴¹ Entwürfe und Skizzen gibt es nur in der Pastelltechnik oder als Studie in Öl. Dieses Verfahren ist sowohl für frühe Arbeiten - für das Porträt Marie Antoinette mit ihren Kindern - wie für späte Arbeiten nachzuweisen. Interessanterweise konnte ein großer Zeitraum zwischen der Pastellskizze/Bildnis und dem ausgeführten Ölbildnis liegen. Vigée Le Brun notierte auf dem Pastell Angaben zur farbigen Gestaltung in Kostüm, Inkarnat, Haar, Hintergrund, Details fügte sie später im Atelier hinzu. Die notwendigen Hilfslinien gab sie in dunkler oder roter Kreide an, die Gestaltung der Fläche übernahm jedoch die Farbe.

Vigée Le Brun arbeitete von Beginn des Gestaltungsprozesses an mit den Mitteln der Farbe. So war ihr die farbige Gestaltung der Fläche von Anfang an wichtiger als die exakte Zeichnung. Daher kann die Zeichnung nach Vigée Le Bruns Selbstbildnis von 1786 (**Abb. 34**), die Rosenthal als „Vorzeichnung“ des Porträts veröffentlicht hat¹⁴², nicht als Vorstudie des Selbstporträts gelten. Strichführung, Duktus und die insgesamt sehr lineare Gestaltung dieses Blattes ohne farbige Angaben schließen im Vergleich mit anderen Zeichnungen Vigée Le Brun als geeignete Autorin aus.

¹⁴⁰ Die einzige mir bekannte Ausnahme: Zwei Zeichnungen in Windsor, die den Comte und die Comtesse de Provence abbilden. Diese Arbeiten waren als Vorstudien für Radierungen bestimmt. Vgl.: Anthony Blunt, *The French Drawings In The Collection Of His Majesty The King At Windsor Castle*, Oxford, London: 1945, Abb. 124, 125.

¹⁴¹ Dazu: Baillio 1980, S. 166-8, Baillio, Kat., S. 107.

¹⁴² Rosenthal 1996, S. 339, Abb. 135.

Am Beispiel von Vigée Le Brun's drittem Porträt der Mme Du Barry (**vgl. Kap. II, Abb. 7**) lässt sich zeigen, inwieweit die Künstlerin ein Porträt in Öl ohne Modell allein in ihrem Atelier fertiggestellt hat. Eines der Porträts für Mme du Barry, das Vigée Le Brun 1789 begonnen hatte, wurde vor ihrer Flucht nicht mehr fertig. Während Vigée Le Brun's Abwesenheit geriet das unvollendete Bild in die Hände eines Dritten, der es nach ihrer Rückkehr aus dem Exil zurückgab.¹⁴³ Vigée Le Brun konnte es also erst nach der Rückgabe fertigstellen. Ihre Nichte Eugénie Tripier Le Franc kopierte das noch unvollendete Bild (**Abb. 35**). Diese Kopie wird auf 1789 datiert¹⁴⁴, ein späteres Datum - vermutlich nach der Rückkehr der Tante aus dem Exil - ist jedoch wahrscheinlicher. Tripier le Franc ergänzte die noch fehlenden Partien des Originals nach eigenen Vorstellungen. Aus dem Vergleich der beiden Arbeiten ergeben sich einige Hinweise auf Vigée Le Brun's Malgewohnheiten.

Vigée Le Brun legte die Komposition in großen Zügen auf der Leinwand an. Bildausschnitt, Haltung des Modells, Landschaftshintergrund mit dem Baumstamm hatte sie zumindest umrissen. Das ergibt sich aus den Übereinstimmungen zwischen den Porträts. Die Details des Kopfes - die Gesichtszüge, Haartracht und Schal waren wahrscheinlich bereits farbig ausgestaltet, vielleicht auch die linke Hand. Vigée Le Brun schrieb : *„J'avais peint la tête et tracé les bras lorsque je fus obligée de faire une course à Paris; j'espérais pouvoir retourner à Louveciennes pour finir mon ouvrage, mais (...) mon effroi était au comble, et je ne songeais plus qu'à quitter la France.“*¹⁴⁵ Der Kopf war fertiggestellt, getreu den Malereitraktaten¹⁴⁶ und der eigenen Malanleitung, die danach drängten, den Kopf möglichst bald zu vollenden.¹⁴⁷ Freiheiten hatte Tripier le Franc bei der Auswahl und Gestaltung des Kostüms - bis hin zum Faltenwurf, dem Objekt, das dem Modell in die Hand gegeben werden sollte und den Einzelheiten des Hintergrundes. Eine Möglichkeit die Figur in einen Innenraum zu versetzen, hatte die Kopistin wohl nicht mehr. Denn das Inkarnat war auf eine Wiedergabe im Freien angelegt. Vigée Le Brun weist in ihren Ratschlägen zur Porträtmalerei darauf hin, daß sich die Farben für die Hauttöne im Innenraum deutlich von denen im Freien unterscheiden.¹⁴⁸ Kostüm und Faltenwurf, ergänzende Details, der Hintergrund Elemente des Gemäldes, für die Anwesenheit eines Modells nicht erforderlich war. Genauere Informationen zu den einzelnen Bildelementen und Details der Anatomie gab Vigée Le Brun's Vorwurf vermutlich nicht präzise wieder.

¹⁴³ Souv.I, S. 128.

¹⁴⁴ Madame Du Barry. De Versailles à Louveciennes, Katalog zur Ausstellung in Louveciennes, Paris: 1992, S. 155.

¹⁴⁵ Souv.I, S. 128.

¹⁴⁶ Dazu: Eine Zusammenstellung ausgewählter Traktate bei: F. Schmid, The Practice of Painting, London: 1948. Bouvier, S. 232 ff.

¹⁴⁷ Souv.II, S. 324.

¹⁴⁸ Souv.II, S. 324.

Die Armhaltung der Mme du Barry erscheint auf beiden Gemälden unterschiedlich. Es gibt auch Unterschiede in der Gestaltung des Schals, des Haars und des Baumstammes. Die Umrisse auf dem Bildträger wurden demnach nur grob und skizzenhaft aufgetragen. Formgebend war auch auf diesem Ölgemälde allein die Farbe. Die Zeichnung hatte vor allem die Aufgabe, die Komposition in ihren Umrissen festzulegen, und um Anhaltspunkte für die weitere Ausgestaltung zu liefern. Nicht aber definierte die Zeichnung bei Vigée Le Brun Oberfläche, Materialität und Volumen.

Nur sehr wenig ist über die Verwendung von Modellen in Vigée Le Brun's Atelier bekannt. Aus den Verzeichnungen der „Bacchante“ geht hervor, daß Vigée Le Brun auch für ein solches Aktbildnis nicht unbedingt auf ein lebendes Modell angewiesen war. Selbst bei dem Porträt des Prinzen Lubomirski (**Abb. 15**) möchte ich vermuten, daß sie nur den Kopf vor dem Modell vollendete und den übrigen Körper allein in ihrem Atelier nach Skulpturen und Stichen fertigstellte.¹⁴⁹ Diesen Eindruck vermittelt der Farbauftrag und das Verhältnis zwischen Kopfneigung und dargestelltem Körper. Belegt für Vigée Le Brun's Atelier ist nur ein einziges Modell. Der junge Antoine-Jean Gros verbrachte ganze Tage in Vigée Le Brun's Atelier. Er posierte für Kinderköpfe und die Figuren kleiner Kinder.¹⁵⁰

Eine andere Möglichkeit, zumindest den Fall der Stoffe und Falten des Kostüms ohne die Anwesenheit des Modells zu studieren, boten die Gliederpuppen, die sogenannten „Manicchini“. Angelika Kauffmann besaß mehrere davon in verschiedenen Größen mit dazu gehörigen Kleidern für Männer und Frauen. Ebenso verwendete sie zum Studium Gipsabgüsse nach Antiken.¹⁵¹ Für Vigée Le Brun sind solche Figuren allerdings nicht mehr nachzuweisen, aber ausschließen möchte ich ihre Benutzung nicht.

Vigée Le Brun platzierte hinter ihrem Modell bewegliche Stellwände, um einen möglichst neutralen Hintergrund zu erhalten: „*Je faisais placer un paravent derrière l'impératrice, pour me donner un fond tranquille*“.¹⁵² In der Anleitung zur Porträtmalerei beschreibt sie den Gebrauch von Spiegeln im Atelier: „*Il faut avoir derrière soi une glace, placée de manière à apercevoir son modèle et son portrait, pour pouvoir le consulter très-souvent; c'est le meilleur guide, il explique nettement*

¹⁴⁹ Ähnliche Verfahren auch bei Kauffmann, vgl.: Rosenthal 1996, S. 105, für das Bildnis der Marcioness Townsend und Sohn. Für die Haltung des nackten kleinen Sohnes verwendete die Künstlerin ein Ersatzmodell, weil die Mutter fürchtete, ihr Kind könnte sich bei der langer Sitzung erkälten.

¹⁵⁰ Delestre 1845, S. 2.

¹⁵¹ Das Testament der Angelika Kauffmann, ediert von Carl von Lützow, in: Zeitschrift für bildende Kunst, XXIV, 1889, S. 297.

¹⁵² Souv.II, S. 39.

les défauts“.¹⁵³ Vigée Le Brun verwendete den Spiegel als ein Kontrollmittel, um Fehler aufzuspüren und eine möglichst stark ausgeprägte Ähnlichkeit zwischen Modell und Abbild zu erreichen. Spiegel als Mittel zur Beurteilung von Gemälden, haben in der Malerei eine lange Tradition. In Albertis, Filaretos und Leonardos Traktaten finden sich entsprechende Anweisungen.¹⁵⁴ Du Fresnoy wiederholte diese Beobachtung über den Spiegel als Lehrmeister des Künstlers 1761: „*Le miroir est le maître des Peintres. Le miroir vous sera faire quantit de belles découvertes dans la nature, & vous en ferez aussi dans les objets vus le soir en éloignement dans les endroits spacieux*“.¹⁵⁵ Zumindest in der Traktatliteratur des 18. Jahrhunderts ist der Gebrauch von Spiegeln als Arbeitsinstrument für die Malerei angedeutet. In der Praxis ist er - abgesehen von den Selbstbildnissen mit Spiegeln¹⁵⁶ - aber nur selten nachzuweisen. Reynolds verwendete in seinem Atelier Spiegel, die so arrangiert waren, daß das Modell beim Malen zuschauen konnte.¹⁵⁷ Spiegel dienten Reynolds auch zur Erstellung bestimmter perspektivischer Effekte.¹⁵⁸ In Jaques-Louis Davids Pariser Atelier war ein großer gerahmter Kippspiegel, die „Psyché“, in Gebrauch.¹⁵⁹ Philippe Ledoux Porträt des Bildhauers William Reid Dicks von 1934 (**Abb. 36**) illustriert, wie die Arbeit mit Spiegeln in einem Atelier ausgesehen haben könnte. Der Spiegel in Reids Atelier steht auf einer Staffelei auf der Höhe der Skulptur and der er gerade arbeitet. Der Spiegel ermöglicht es, die Figur während des Arbeitsvorganges von allen Seiten zu sehen, und die Wirkung seiner Gestaltungsvorgänge zu kontrollieren.

Eine Zeit lang nahm Vigée Le Brun Schülerinnen in ihr Atelier auf. Nach den Souvenirs drängte ihr Mann sie dazu, um ihr Einkommen weiter zu erhöhen.¹⁶⁰ Dieser Aspekt des Künstlerdaseins schien sie persönlich jedoch nicht zu interessieren. Vigée Le Brun beschreibt sich selbst als eine schlechte Lehrerin, die den teilweise älteren Schülerinnen nur widerwillig das Zeichnen von Augen, Nasen und Gesichtern beibringt und ihre Arbeiten korrigiert. Sie unterrichtete ihre Schülerinnen im Umgang mit den Pastellkreiden.¹⁶¹ Obwohl sie der Unterricht und die Schülerinnen nicht besonders interessierten, vermerkt Vigée Le Brun Emilie Roux de la Ville, verheiratete Benoist, die sie für sehr talentiert hielt und die später selbst

¹⁵³ Souv.II, S. 323.

¹⁵⁴ Heinrich Schwarz, The Mirror in Art, in: The Art Quarterly, XV, 1952, S. 111.

¹⁵⁵ Watelet 1761, S. 225.

¹⁵⁶ Etwa W.G. Constable, The Painter's Workshop, New York: 1979, S. 118-119.

¹⁵⁷ Reynolds 1986, S. 58.

¹⁵⁸ Reynolds 1986, S. 59.

¹⁵⁹ Lajer Burcharth 1993, S. 480.

¹⁶⁰ Souv.I, S. 55.

¹⁶¹ Souv.I, S. 55.

eine Karriere als Porträtistin machte.¹⁶² Auch von anderen Schülerinnen ist bekannt, daß sie als Künstlerinnen erfolgreich waren. Jeanne-Elisabeth Chaudet etwa, war eine erfolgreiche Genre-Malerin¹⁶³ und stellte im Salon aus. Die Malerin Marie Victoire Lemoine legte Wert darauf, als Schülerin Vigée Le Bruns zu gelten, wie ihr Bildnis „L'Intérieur de l'atelier de femme peintre“ von 1796 (**Abb. 37**) zeigt. Baillio bezeichnet das Bild als eine „*hommage discret à Mme le Brun*“.¹⁶⁴

Nach Vigée Le Bruns Ansicht jedoch lenkte die Tätigkeit als Lehrerin nur von der eigenen Arbeit ab.¹⁶⁵ Als Lehrerin, die ihre Kunst weiter vermittelte sah sie sich nicht. Auch der zusätzliche Verdienst konnte sie nicht reizen, dazu war sie zu ungeduldig, zu sehr mit ihrer eigenen Arbeit beschäftigt und zu ehrgeizig. Auch Edouard Manet hat es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgelehnt, eine private Akademie zu eröffnen, weil der handwerkliche und pädagogische Anspruch, dem sich der Leiter einer Privatakademie zu stellen hatte, mit seinem Selbstverständnis eines malenden „*homme du monde*“ nicht zu vereinbaren war.¹⁶⁶ Vermutlich hat Vigée Le Brun ähnlich gedacht. Denn auch Van Dyck im 17. Jahrhundert wurde nicht einzig und allein wegen seiner außerordentlichen künstlerischen Fähigkeiten bewundert und verehrt, sondern auch, weil er höfische Manieren besaß, die es ihm ermöglichten, sich ohne Schwierigkeiten unter die höchsten Schichten der Gesellschaft zu mischen.¹⁶⁷ Auf diesen Punkt wurde in der zeitgenössischen Kunstliteratur besonderer Wert gelegt. Du Fresnoy etwa beschrieb Van Dyck als hervorragend gekleideten Herrn, mit eleganter Kutsche und als idealen Gastgeber, der bevorzugt von Fürsten aufgesucht wurde.¹⁶⁸ Zwischen Porträtmaler und Modell gab es offenbar eine besondere Beziehung und der künstlerische und professionelle Rang des Malers entsprach dem sozialen Rang des Modells.¹⁶⁹ Vigée Le Brun schreibt sich in den *Souvenirs* eine Van Dycks Vita angelehnte Biographie. Ihre Schilderungen orientieren sich an den Biographien der „Hofkünstler“. Auf ihren Selbstbildnissen ähnelt sie in Gestik, Kleidung und Ausdruck ihren adeligen Auftraggeberinnen und beschreibt sich selbst als dem Kreis um die französische Königin zugehörig. Feste und musikalische Veranstaltungen, auf denen sich in ihrem Salon die Pariser Gesellschaft traf, Pferde und Wagen gehörten zu ihrem Lebensstil. „*Le titre de comtesse dont je me voyais gratifiée ne me surprenait nullement, j'étais accoutumée à*

¹⁶² *Souv.I*, S. 55.

¹⁶³ Rosenblum 1957, S. 288.

¹⁶⁴ Joseph Baillio, *Vie Et Oeuvre De Marie Victoire Lemoine (1754-1820)*, in: *Gazette des Beaux Arts*, April 1996, S. 135, weitere Besprechung: Greer 1981, S. 270-71.

¹⁶⁵ *Souv.I*, S. 55.

¹⁶⁶ Körner 1996, S. 134.

¹⁶⁷ Simon 1987, S.109.

¹⁶⁸ Watelet 1761.

¹⁶⁹ Simon 1987, S. 110.

me voir traitée en grande dame.¹⁷⁰ Bei Angelika Kauffmann lag der Fall ganz ähnlich. Ob Kauffmann Schülerinnen ausgebildet hat, ist nicht bekannt. Sie unterrichtete jedoch für eine Weile die Kinder der Königin von Neapel im Zeichnen.¹⁷¹ Malerinnen durften in ihrem Atelier Schülerinnen ausbilden, auch wenn ihnen dies an der Académie verwehrt blieb. Doch gab es im 18. Jahrhundert sehr verschiedene Modelle für den Umgang mit Schülern. So eröffnete Vigée Le Bruns Kollegin Adélaïde Labille Guiard nach ihrer künstlerischen Ausbildung eine Malschule für Frauen. Sie kümmerte sich liebevoll um ihre Schülerinnen und lehrte Porträtmalerei in Miniatur, Pastell, Öl und Zeichnen. Drei ihrer Schülerinnen stellten 1781 und 1783 auf der „Exposition de la Jeunesse“ aus.¹⁷² 1795 bezog Labille Guiard zusammen mit ihren Schülerinnen Mlle Capet und Mlle d'Avril sogar ein Atelier im Louvre.¹⁷³ Im Gegensatz zu Vigée Le Brun hat Labille Guiard die Ausbildung von Schülerinnen als wichtigen Teil ihres Berufes als Malerin betrachtet, wie ihr Selbstbildnis mit zwei ihrer Schülerinnen zeigt (**vgl. Kap. I, Abb. 6**), und ihr engagiertes Plädoyer an der Académie 1790 für die unbegrenzte Aufnahme von talentierten Frauen und für die Zulassung von Professorinnen an den Kunstschulen.¹⁷⁴

Auch der Historienmaler Jaques Louis David maß der Lehrtätigkeit in seinem Atelier große Bedeutung bei. Er bezog seine Schüler in die Arbeit an seinen großen Historienbildern mit ein und übertrug ihnen bereits früh Verantwortung. Seine besten Schüler wurden ermutigt, sich als dem Meister gleichgestellt zu betrachten. Mit diesen Zugeständnissen band er seine Schüler fest an sich.¹⁷⁵ David ließ Girodet große Teile seiner Repliken des Horatierschwurs malen.¹⁷⁶ Gérard und Girodet malten wichtige Partien am Brutus.¹⁷⁷ Zeitweise nahm David einige von Vigée Le Bruns Schülerinnen in seinem Atelier im Louvre auf. Von den Schwierigkeiten mit der Verwaltung, die nicht dulden wollte, daß Schüler und Schülerinnen im Louvre gemeinsam unterrichtet wurden, berichtet der Briefwechsel zwischen David und Comte d'Angiviller.¹⁷⁸ Der Unterricht von Frauen in der Männerdomäne Louvre erwies sich zunächst als ein moralisches Problem. Doch auch Davids Versicherung, die weiblichen Schüler hätten keinerlei Kontakt zu den männlichen Schülern, war

¹⁷⁰ Souv. II, S. 231.

¹⁷¹ Louis Hautecoeur, Les Arts A Naples A La Fin Du XVIIIe Siècle, in: Gazette des Beaux Arts, VI, 1911, S. 164.

¹⁷² Passez 1973, S. 19.

¹⁷³ Passez 1973, S. 20.

¹⁷⁴ Jean-Georges Wille, Mémoires et Journal de J.G. Wille, herausgegeben von Georges Duplessis, Paris: 1857, Vol. II, S. 268.

¹⁷⁵ Crow 1994, S. 147.

¹⁷⁶ Crow 1994, S. 143. Zu Crows These gibt es auch Widerspruch.

¹⁷⁷ Crow 1994, S. 146.

¹⁷⁸ Daniel Wildenstein, Guy Wildenstein, Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David, Paris: n.d., Doc. 181.

kein Argument für die Fortsetzung des Unterrichts. Frauen wurden als Künstlerinnen unter dem Ancien Régime im Louvre nicht akzeptiert.

Die Malschüler arbeiteten nicht in den selben Räumen wie ihre Meister. Es gab spezielle Lehrateliers. Vigée Le Bruns Atelier für die Schülerinnen befand sich von ihrem eigenen getrennt auf einem Dachboden.¹⁷⁹ Das Atelier von Davids Schülern lag in einem separaten Raum neben seinem eigenen.¹⁸⁰ Über das Aussehen von Vigée Le Bruns Pariser Atelier ist nichts bekannt.¹⁸¹ Auch für die Ateliers, in denen sie während ihrer Auslandsaufenthalte arbeitete, sind wir auf die wenigen Bemerkungen in den Souvenirs angewiesen. Allerdings gibt es ein nicht datiertes¹⁸² „Eau Forte“ von Dominique Vivant Denon, das ein Atelier abbildet in dem eine Malerin eine Frau porträtiert (**Abb. 38**). La Fizelières Katalog vermerkt, daß Denon die Künstlerin nach Vigée Le Brun gestaltet hat.¹⁸³ Für eine Identifizierung mit Vigée Le Brun sprechen das Profil mit Stupsnase, das angedeutete Doppelkinn, die kurzen lockigen Haare, der in das Haar geschlungene Schal und das helle (weiße) locker fallende Kleid. Möglicherweise hat Denon Beobachtungen, die er während Vigée Le Bruns Besuch in Venedig gemacht hatte, in seine Radierung umgesetzt. Denn in Venedig malte Vigée Le Brun im Auftrag Denons das Porträt seiner Freundin Mme Marini (**Abb. 4**).¹⁸⁴ Denon radierte Vigée Le Bruns Porträt (**Abb. 39**). Die dunklen Locken, große Augen und die entblößte linke Brust des Modells scheinen dem Porträt zu entsprechen. Denon könnte die Atelierszene aus der Anschauung einer Porträtsitzung in Venedig heraus entworfen haben.

Die Malerin sitzt auf einem niedrigen Stuhl hinter einer Staffelei auf der ein Querformat liegt. Der Stuhl ist dem auf Vigée le Bruns Selbstbildnis für Florenz sehr ähnlich. Ein Malkasten steht daneben. Durch das Fenster flutet Licht in den Raum, die Vorhänge bündeln das Licht und geben eine für Porträts perfekte Beleuchtung des Modells von der linken Seite. Beleuchtung und Abschirmung des Lichts entsprechen den Angaben in den Handbüchern zur Mal- und Zeichenkunst und dürften zur üblichen Ausstattung eines Ateliers gehört haben, ebenso der Malkasten. Der Malkasten enthielt die vorbereiteten Pigmente, Malmittel und Gefäße zum

¹⁷⁹ Souv.I, S. 55.

¹⁸⁰ Jenny Hennequin (Hg.), *Un Peintre Sous La Révolution Et Le Premier Empire. Mémoires de Philippe Auguste Hennequin. Ecrits Par Lui-Même*, Paris: 1933, S. 70.

¹⁸¹ Dazu: Michel Gallet, *La Maison De Madame Vigée-Lebrun, Rue Du Gros-Chenet*, in: *Gazette des Beaux Arts*, LVI, November 1960, S. 275-284.

¹⁸² *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*, herausgegeben von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt, Frankfurt: 1989, S. 666, dort wurde das Blatt auf 1785 datiert, was allerdings nirgends bestätigt wird.

¹⁸³ Albert de la Fizelière, *L'Oeuvre Originale de Vivant Denon. Ancien Directeur Général Des Musées. Collection De 317 Eaux-Fortes. Dessinées Et Gravées par ce célèbre Artiste*, Paris: 1873, Vol.1, Nr. 78.

¹⁸⁴ Souv.I, S. 249.

Mischen der Materialien.¹⁸⁵ Die Modelle jedoch saßen im 18. Jahrhundert in der Regel ein wenig erhöht und weiter vom Künstler entfernt.¹⁸⁶ Das Modell blickt auf die Malerin, die Malerin schaut auf das Modell zurück. Die Gestik des Modells, sein Blick, die Beleuchtung und die Gestaltung des Raumes mit den zugezogenen, bauschigen Vorhängen geben der Szene einen schwülen und erotischen Charakter. Denon interessierte sich für die erotische Spannung zwischen Malerin und weiblichen Modell und die Art und Weise, wie die Künstlerin die Situation meistert. Die Künstlerin scheint sich nicht auf die Verführungsversuche des Modells einzulassen. Die Knie unter dem langen, mäßig dekolletierten Kleid hält sie geschlossen. Die Ärmel des Gewandes hat sie für die Arbeit bis zum Ellenbogen aufgerollt. Der Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, Ihre Körperhaltung drückt genaues und intensives Beobachten aus. Haut, Haar und Augen als Ausdrucksträger für sexuelles Begehren sind bei der Malerin verschattet, nur wenig modelliert und fast auf die Silhouette reduziert. Zudem ist die Malerin etwas größer als ihr Modell. Mit ihrem Blick im scharfen Profil kontrolliert sie die Situation. Die Rollen zwischen Betrachterin und Betrachteten sind klar verteilt. Denon zeigt die Malerin als eine Person, welche die erotischen Qualitäten ihres Modells in Farben und Linien umzusetzen weiß. Eine Künstlerin, die ein laszives und verführerisches Modell malt, ohne sich von ihm verführen zu lassen. In diesem Zusammenhang könnte der kleine Hund zu Füßen des Modells die Keuschheit des Modells bezeichnen und ihre provozierende Haltung als die gewünschte Pose für das Porträt identifizieren. Eine solche Szene stünde im Kontrast zu den vielen galanten Szenen, die das Sujet „Maler und Modell“ im 18. Jahrhundert abbildeten.¹⁸⁷

Inwieweit die Schüler von Jaques Louis David auch an den Porträtaufträgen ihres Meisters beteiligt waren, ist nicht bekannt. Ebenso wenig untersucht ist der Anteil der Schülerinnen an Labille Guiards Werk. Offenbar gab es unter den Pariser Porträtmalern des ausgehenden 18. Jahrhunderts keine derartig ausgeprägte Arbeitsteilung wie sie von den Kollegen auf der anderen Seite des Kanals praktiziert wurde. In England halfen Assistenten - abgesehen vom Gesicht - bei allen Teilen des Bildes.¹⁸⁸ Es gab Hintergrundmaler, Gewandmaler und Assistenten für die Hände. Festangestellte Gehilfen werden in Vigée Le Bruns Nachlaß nicht erwähnt. Le Brun nannte in der kleinen Biographie über seine Frau eine geringe Zahl von

¹⁸⁵ Constable 1979, S. 26.

¹⁸⁶ Souv.II, S. 323, leichte Untersicht war im 18. Jahrhundert noch üblich, Abweichungen von der Regel galten bis ins 19. Jh. als besondere Schwierigkeit. Vgl.: Simon 1987, S. 112. Die ersten Ausnahmen von dieser Regel finden sich in einigen von Ingres' Porträts (vgl. Kapitel IV meiner Arbeit).

¹⁸⁷ Dazu: Sklavin oder Bürgerin 1989, S. 668.

¹⁸⁸ Shawe-Taylor 1990, S. 11.

Hausangestellten, aber keinen künstlerischen Assistenten.¹⁸⁹ Vigée Le Brun bezahlt während ihres Rußland-Aufenthaltes einen Diener, der ihr hilft die Palette zu arrangieren und Pinsel zu reinigen.¹⁹⁰ Vigée Le Brun hat demnach hauptsächlich alleine gearbeitet, davon muß man ausgehen.

Von ihren besonders erfolgreichen Aufträgen fertigten Porträtmaler Kopien an, die sie verkauften.¹⁹¹ Vigée Le Brun weist in den Souvenirs auf diese Praxis hin, als sie die Porträtaufträge für den Zaren Alexander erhält: *„La cour accoururent chez moi pour me demander des copies soit à cheval, soit en buste, peu leur portait, pourvu qu’elles eussent le portrait d’Alexandre. Dans tout autre temps de ma vie cette circonstance était le moyen de faire ma fortune“*.¹⁹² Nach ihrer Flucht aus Paris hinterließ sie in ihrem Atelier eine größere Anzahl von Repliken ihrer Porträts von Marie Antoinette.¹⁹³ Die Werkliste gibt Aufschluß über den Umfang ihrer Kopierarbeit, die ein wichtiges finanzielles Standbein für sie und jeden anderen Porträtisten gewesen ist. Daß Vigée Le Brun ihre Schülerinnen oder bezahlte Assistenten zur Kopierarbeit heranzog ist eher unwahrscheinlich.

Die Konsequenz dieser Praxis war, daß sich der Kunde sicher sein konnte, auch in der Kopie - sofern bei Vigée Le Brun in Auftrag gegeben - noch ein Gemälde von ihrer Hand zu besitzen. Ein Vorzug, den nicht alle Bildersammler für sich in Anspruch nehmen konnten. Aber auch die Qualität der eigenhändigen Kopie konnte nicht immer mit dem Original konkurrieren, besonders wenn das Original auf Holz gemalt wurde und die Repliken auf Leinwand, wie das bei der Kopie des Selbstbildnisses mit Strohhut und Palette in London (**vgl. Kap. I, Abb. 26**) der Fall gewesen ist. Das gilt auch für die zahlreichen Versionen ihrer Porträts von Marie Antoinette und Mme de Talleyrand (**Abb. 40**).¹⁹⁴ Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Vigée Le Bruns Arbeiten wurden auch von anderen Künstlern kopiert. Einige Motive waren sehr begehrt. So sind besonders von ihren Selbstbildnissen zahlreiche Kopien von fremder Hand dokumentiert. Der König von Polen verlangte eine Kopie nach dem Selbstbildnis in den Uffizien¹⁹⁵, anonyme Kopien nach ihren Bildern hängen in vielen Museen und Schlössern und werden immer wieder im Kunsthandel angeboten.¹⁹⁶

¹⁸⁹ Le Brun 1794, S. 15.

¹⁹⁰ Souv.I, S. 336.

¹⁹¹ Simon 1987, S. 99.

¹⁹² Souv.II, S. 79.

¹⁹³ Baillio, Kat. S. 80.

¹⁹⁴ Vgl. David 1974, S. 658, informiert über die verschiedenen Repliken dieses Bildnisses. Die Arbeit gilt als Kopie des Porträts im New Yorker Metropolitan Museum of Art.

¹⁹⁵ Dazu: Douves Dekker 1983.

¹⁹⁶ So wurde auf der Frühjahrsauktion 1997 des Auktionshauses Schobiakowski in Bern eine Kopie nach Vigée Le Bruns Berner Selbstbildnis angeboten. Hinweis von Dietmar Stock.

III.4 Zur Verwendung von Holz als Bildträger

Seit ihrer Bekanntschaft mit dem Rubens-Porträt und der Beschäftigung mit diesem Vorbild auf dem „Selbstbildnis mit Strohhut und Palette“ verwendete Vigée Le Brun immer wieder Holz als Bildträger für ihre Arbeiten in Öl.¹⁹⁷ Die Verwendung von Holz als Bildträger war noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und um 1800 weiter verbreitet, als man eigentlich erwarten sollte. Regelmäßig wurde Holz im 18. Jahrhundert für Skizzen und kleinformatige Landschaften im niederländischen Stil eingesetzt, während für die übrigen Bildaufgaben Leinwand bevorzugt wurde.¹⁹⁸ Doch auch für die Anwendung in größeren Formaten gibt es Beispiele bei Greuze und David. David verwendete in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts vermehrt Holztafeln als Bildträger für Porträts. Dazu gehören die Porträts von M. und Mme Serizat¹⁹⁹, der Mme Recamier (**Abb. 41**), die beiden Bildnisse von Papst Pius VII²⁰⁰ und das Porträt des Comte Francais de Nantes (**Abb. 42**). Vigée Le Brun's Vorliebe für diesen Bildträger war in Paris so außergewöhnlich also nicht.

In den Maltraktaten des 18. Jahrhunderts wurde Holz als Bildträger - wenn überhaupt - nur sehr knapp besprochen. Leinwand galt generell als leichter zu bearbeiten. Denn nur sehr altes, über hundert Jahre altes, gut abgelagertes Holz konnte verwendet werden, um das Verziehen der Bohlen zu vermeiden. Zudem mußten die Bohlen ganz glatt und ebenmäßig gehobelt werden, die wiederum aus mehreren Lagen übereinander geleimter Holzplatten bestanden. Für die Verarbeitung und Zurichtung des Holzes wurde ein Tischler benötigt. Das Herstellungsverfahren für geeignete Holztafeln war demnach sehr aufwendig. Holz wurde daher nur für kleinere Formate empfohlen, für größere Arbeiten Leinwand.²⁰¹ Eiche und Nadelhölzer waren die hauptsächlich verwendeten Holzarten. Für Vigée Le Brun sind beide Hölzer belegt: Eiche für die Porträts des Prinzen Lubomirski (**Abb. 15**) und der Mademoiselle Brongniart (**Abb. 43**) Nadelholz für das Bildnis des Hubert Robert (**vgl. Kap. I, Abb. 56**). Nadelholz verwendeten auch Künstler wie Fragonard, Watteau und Le Sueur.²⁰² Ein anderes gern verwendetes Holz war Mahagoni. Da Mahagoni ein sehr festes

¹⁹⁷ Baillio, Kat. S. 10

¹⁹⁸ Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Vol.1, Stuttgart: 1984, S. 384.

¹⁹⁹ Mme Serizat, Holz, 1795, Paris, Louvre. M. Serizat, Holz, Paris, Louvre.

²⁰⁰ Papst Pius VII und Kardinal Caprara, 1805, Holz, Philadelphie, Museum of Art. Papst Pius VII, 1805, Holz, Paris, Louvre.

²⁰¹ Bouvier 1832, S. 506, Anm. 1. P.L. Bouviers Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde. Achte Auflage. Nach der Bearbeitung von Ad. Ehrhardt. Revidiert und mit einer Einleitung versehen von Ernst Berger, Maler, Leipzig: 1910, S. 354-5.

²⁰² Ségolène Bergeon, Elisabeth Martin, La technique de la peinture française des XVIIe et XVIII siècles, in: Technè, 1, 1994, S. 74, Anm. 16.

Holz ist, konnte es in sehr dünnen Platten übereinander geleimt werden und die Tafel war weniger schwer.²⁰³ Reynolds malte das Porträt der Emma Hart als Bacchantin (**Abb. 44**) auf Mahagoni.

Was aber faszinierte Maler wie Reynolds und Vigée Le Brun trotz der aufwendigeren Herstellung im Vergleich zu Leinwandbildträgern an diesem sperrigen und schwierig zu handhabenden Material²⁰⁴ und das in einer Zeit in der man dazu überging Gemälde von Holz auf Leinwand zu übertragen²⁰⁵, weil das Holz Risse in Gemälden verursachen konnte und gegebenenfalls sogar faulte?²⁰⁶ Anton Raffael Mengs nennt einige Argumente für die Verwendung von Holztafeln: Leinwand konnte niemals, ganz unabhängig davon wie gut sie auch präpariert gewesen sein mochte, eine so glatte, einheitliche und glänzende Oberfläche für seine Gemälde bieten wie Holz. Jede noch so kleine Unebenheit verfälschte nach Mengs Ansicht die Reflexionen des Lichtes auf der Bildoberfläche. Zudem konnte die Leinwand unter dem Druck des Pinsels nachgeben. Die Hand hatte also keinen so sicheren Stand wie auf Holz.²⁰⁷

Pompeo Batoni behauptete dagegen abfällig, Mengs glatte Bildoberflächen könnten als Spiegel dienen, weil sie den Betrachter reflektierten. Doch gerade die Möglichkeit eine vollkommen glatte und wie poliert wirkende Bildfläche herzustellen, schien auch Vigée Le Brun zu interessieren. Die auf Holz aufgetragene Farbe wirkt vollkommen anders als auf Leinwand. Richtig bearbeitet gibt es kaum Craquelé. Die glatte Oberfläche erweckt den Eindruck einer Lackarbeit. Diese besonderen koloristischen Effekte sind hingegen mit Malerei auf Leinwand nur schwer zu erreichen. Selbst ein Künstler wie David, der in der Regel nicht unter die Koloristen gerechnet wird²⁰⁸, experimentierte mit diesem Bildträger und konnte mit ungewöhnlichen Ergebnissen aufwarten. Sein Bildnis des Comte de Nantes von 1811 (**Abb. 42**) zeigt eine für David sehr ungewöhnliche Pinselschrift. Besonders die Gewandpartien sind in breiten, deutliche erkennbaren Pinselstrichen ausgeführt, die das glänzende Material

²⁰³ Bouvier 1910, S. 335.

²⁰⁴ Dazu: Thomas Sello, Rainer Müller, Nicht nur mit Pinsel und Öl. 99 Maler der Hamburger Kunsthalle und ihre Techniken, Kamburg: 1993, S. 21-22.

²⁰⁵ J.B.P. Le Brun beteiligte sich an den Restaurierungsaktionen von Raffael Gemälden. Dazu: Emile-Mâle 1956, S. 104-17. Le Brun 1809, Vol. II, S. 66, über ein Porträt von Raffael: „Le bois ayant travaillé, j'aurais pu faire disparaître cet effet du temps, en enlevant la peinture, mais elle teint bien sur son fond, et j'ai préféré conserver au tableau son intégrité“.

²⁰⁶ Dazu auch: J.F.L. Mérimée, De La Peinture A L'Huile, Ou Des Procédés Matériels Employés Dans Ce Genre De Peinture, Depuis Hubert Et Jean Van-Eyck Jusqu'A Nos Jours, Paris: 1830, S. 238, zum Verfahren der Ablösung vom Holz, S. 259-261.

²⁰⁷ Mémoires sur la Vie & sur les Ouvrages de M. Mengs par le Chevalier D'Azara, Paris: 17, Vol. I, S. 49-50.

²⁰⁸ Dagegen argumentiert: Crow 1995, S. 17. Dazu auch: Hennequin 1933, S. 57: David reiste 1781 nach Flandern, um sich über das flämische Kolorit zu informieren. Zur Verbindung zum Kolorit der Niederländer und Flamen in Davids Spätwerk: P. Lacroix, David et son Ecole jugés par M. Thiers en 1824, in: Gazette des Beaux Arts, VII, 1873, S. 295-304.

der Stoffe in seiner besonderen Oberflächenbeschaffenheit wiedergeben. Die wie poliert wirkende und glänzend glatte Oberfläche des Bildes, die malerische Ausführung und seine Farbigkeit - bis hin zur Verwendung der Farben Schwarz , Weiß und Rot - erinnern an die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts und besonders an Van Dycks Porträts. Meines Erachtens experimentierte David auf diesem Porträt mit verschiedenen Stilen, Maltechniken und Materialien. Er paßte den verwendeten Modus der Bildaufgabe an.²⁰⁹

Bis 1789 malte Vigée Le Brun eine beachtliche Anzahl ihrer Porträts auf Holz. Auf ihren Reisen arbeitete sie - von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen - ausschließlich mit Leinwand. Erst nach ihrer Rückkehr nach Paris kehrte sie gelegentlich wieder zum Holz als Bildträger zurück (**Abb. 45**). Eine Erklärung für dieses Verhalten bietet sich an: Holztafeln eignen sich nur schlecht für den Transport, geeignete Tischler und Händler waren vermutlich nur schwer zu finden. Einige dieser Bilder wie die „Bacchante“ und vor allem aber die Selbstbildnisse waren als Hommage oder Anlehnung an die Vorbilder Raffael und Rubens angelegt, die auch in den Lehrbüchern immer wieder als Beispiele für Malerei auf Holz genannt wurden.²¹⁰ Vigée Le Bruns Identifikation mit den großen Vorbildern ging bis in die Übernahme der Malmaterialien. Auch damit stand sie nicht allein. Lawrence malte das Pendant zu Rubens „Chapeau de Paille“ in der Sammlung Peel (**vgl. Kap. I, Abb. 32**) ebenfalls auf Holz.

²⁰⁹ Dazu: Alpers 1995. Dorothy Johnson, Jaques-Louis David. Art in Metamorphosis, Princeton: 1993.

²¹⁰ Mérimée 1830, S. 237.

III.5 3. Exkurs: Landschaft und Pastell

Die Landschaften mit Vesuv auf Vigée Le Bruns Bildnissen des Earl of Bristol (**Abb. 12**) und des Kronprinzen von Neapel (**Abb. 19**) bilden den Hintergrund für den zukünftigen Herrscher des Königreiches Neapel vor einem Wahrzeichen seines Reiches und den Typus des Kavalierbildnisses, das den Touristen vor den besuchten Orten und Sehenswürdigkeiten zeigt.²¹¹ Auch Angelika Kauffmann hat den Earl vor dem Vulkan porträtiert (**Abb. 46**).²¹² Ebenso ließ sich der britische Botschafter in Neapel, Lord William Hamilton 1775 von David Allen vor dem Vesuv porträtieren (**Abb. 47**). Beide Männer waren vom Vulkan fasziniert. Hamilton betrieb sogar Vulkan-Forschungen, die er auch publizierte.²¹³

Die Darstellung des Vesuvs auf solchen Touristenporträts²¹⁴ drückte die Begeisterung vieler Italienreisenden für den Vulkan aus. Vesuv-Darstellungen waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert ein von Touristen viel gekauftes Andenken. Es gab Maler, die sich auf diese Ansichten spezialisiert hatten. Beinahe jeder Künstler, der in dieser Zeit Neapel besuchte, versuchte sich an Landschaften mit Vulkan. Vigée Le Brun schildert im sechsten Kapitel ihrer Souvenirs Kletterpartien, auf denen sie den Berg malte und zeichnete. Interessiert beschrieb sie den malerischen Effekt, mit dem die Sonne die graue Asche silbern reflektierte: „...avec des nuées de cendres et de laves, qu'une énorme fumée blanchâtre, argentée, que le soleil éclairait d'une manière admirable. J'ai peint cet effet, car il est divin".²¹⁵ Wenn auch die Landschaft auf dem Porträt des Earl nicht sehr viel mit den beschriebenen Effekten zu tun hat, wird die Malerin doch auf die eine oder die andere Weise ihre Eindrücke und Erfahrungen in die Landschaft auf dem Portrathintergrund mit eingebracht haben. In ihrer Werkliste vermerkte Vigée Le Brun: „Plusieurs études du Vésuve et des environs de Naples“.²¹⁶

In der Darstellung Bristols vor dem Vesuv variierte Vigée Le Brun die Formel des Kavaliers- oder Grand-Tour-Bildnisses, die in der Regel nach Pompeo Batonis Vorbild den Porträtierten vor einer Ruine oder einer antiken Statue zeigte, zugunsten

²¹¹ Zur Grand Tour: Kat. Grand Tour 1996, dort auch weitere Literatur .

²¹² Brinsley Ford, The Earl-Bishop: An eccentric and capricious patron of the arts, in: Apollo, Juni 1974, S. 430: Kauffmann malte ihr Porträt des Earl-Bishop einige Monate nach Vigée Le Brun in Rom. Victoria Manners, G.C. Williamson, Angelika Kauffmann R.A. Her Life and her works, New York: 1976, S. 85: Kauffmanns Bildnis wurde von einigen Autoren Vigée Le Brun zugeschrieben.

²¹³ Dazu: Ian Jenkins, Kim Sloan, Vases And Volcanoes. Sir William Hamilton And His Collection, Katalog zur Ausstellung in London, London: 1996, S. 65-74.

²¹⁴ Z.B. Robert Fagan, Porträt, Elizabeth, Lady Webster, 1793, Leinwand, 127 x 98 cm, 1793, Privatsammlung, Wales.

²¹⁵ Souv. I, S. 210.

²¹⁶ Souv. II, S. 346.

einer bestimmaren Landschaft. Dieses Porträt ist ein erster Hinweis darauf, daß Vigée Le Brun sich in Italien zunehmend der Landschaftsmalerei widmete, die im Verlauf ihres Italienaufenthaltes einen immer größer werdenden Platz in ihrem Schaffen beanspruchte.

Das belegt ihr Porträt der polnischen Comtesse Anna Potocka von 1791 (**Abb. 48**). Die Dargestellte sitzt in einer Grotte auf einem mit Moos bewachsenen Stein vor Wasserfällen. Die Comtesse trägt ein silbergraues Kleid und einen roten, mit Gold abgesetzten Schal. Das 1793 in Wien entstandene Bildnis der Gräfin Bucquoi (**Abb. 21**) wiederholt Komposition und Kostüm des früheren Bildnis. „*J’ai peint cette Polonaise d’une manière très-pittoresque: Elle est appuyée sur un rocher couvert de mousse, et près d’elle s’échappent des cascades*“.²¹⁷ Vigée Le Brun vermerkte zwar keinen bestimmten Ort, aber auch diese Landschaft verweist auf besuchte Plätze. Auf dem Porträt der Comtesse Potocka integrierte sie in ihre Arbeit die Darstellungen der Wasserfälle von Tivoli.²¹⁸ Einen Besuch der Wasserfälle beschrieb Vigée Le Brun in den Souvenirs: „*Nous allâmes d’abord voir les cascates, dont je fus si enchantée(...)*Je les crayonnai aussitôt avec du pastel“.²¹⁹ Die Pastellkreide wurde für Vigée Le Brun in Italien das ideale Medium, um Eindrücke und Ansichten aus der freien Natur direkt in farbige Skizzen umzusetzen.²²⁰ Es wurde ihr zur Gewohnheit auf ihren zahlreichen Ausflügen Natur und Landschaft zu malen. In Paris hatte sie ihre Karriere als Pastellmalerin begonnen. Gelernt hatte sie die Technik von ihrem Vater. Die Anfänge in der Pastellmalerei sind auf vielen ihrer Pariser Arbeiten sichtbar und übernahm einige Stilmittel der Pastelltechnik²²¹ auch für die Ölmalerei. Das Porträt des befreundeten Landschaftsmalers Vernet (**Abb. 49**) zeigt in seiner puderartigen und samtigen Oberflächengestaltung in Ölmalerei umgesetzte Effekte des Pastells. Ausgenommen ist allein die Palette mit den in pastoser Ölfarbe aufgetragenen Tupfern. Vigée setzte auf diesem Porträt die Wirkungen der zwei verschiedenen Techniken gegeneinander. Das Bild zeigt Vigée Le Bruns Fähigkeit mit Ölfarben Pastellkreiden zu imitieren. Die unscharfen Konturen, die einzelne Farbflächen und Bildgegenstände nicht präzise voneinander trennen, sind ebenfalls typisch für viele Pastelle der Zeit wie bei Rosalba Carriera (**Abb. 50**). Diese Eigenschaften sind in der „Bacchante“ wiederzufinden, das sich wie Carrieras Pastelle durch die schimmernden Farbwirkungen im Inkarnat auszeichnet. Pierre Rosenberg hat nachgewiesen, daß Vigée Le Brun in Paris mit den Pastellen von

²¹⁷ Souv.I, S. 171.

²¹⁸ Baillio, Kat.,S. 96.

²¹⁹ Souv.I, S. 186.

²²⁰ Zur Bedeutung der Pastellstudie für die Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert: Marianne Roland Michel, *Le Dessin Français Au XVIIIe Siècle*, Fribourg: 1987 ,S. 43-5.

²²¹ Dazu: Anonym, *Traité De La Peinture Au Pastel*, Paris: 1788.

Rosalba Carriera vertraut war, die sie auch als Vorbild für ihre eigenen Arbeiten verwendete.²²²

In den Souvenirs ist Carriera neben Kauffmann die einzige Malerin, die Vigée Le Brun namentlich erwähnt. Deutlicher als für Kauffmanns Bilder kommt die Bewunderung für Carrieras Pastelle zum Ausdruck als Vigée Le Brun Carrieras Pastellporträts in Venedig sieht: „*M. Denon me mena aussi chez un ancien sénateur; nous vîmes là(...)douze portraits au pastel de la Rosalba, qui sont admirables pour la couleur et la vérité*“.²²³ In der Dresdener Gemäldegalerie bemerkt sie: „*une salle remplie de portraits et de tableaux de la Rosalba, qui sont d'une vérité enchanteresse. Les pastels notamment ont une grâce et un moelleux qui rappellent tout à fait le Corrège*“.²²⁴ Le Brun bot Pastelle der Carriera in seinen Katalogen an.²²⁵ Mit der Venezianerin wurde Vigée Le Brun in Paris in Preisgedichten verglichen und als „moderne Rosalba“ bezeichnet.²²⁶ Wenn Vigée Le Brun ein großes Vorbild gehabt hat, das sie bewunderte und dem sie nacheiferte, dann war es gewiß Rosalba Carriera. Mit ihren Erfolg als Porträtmalerin, den Akademiemitgliedschaften und den Reisen an Europas Fürstenhöfen trat Vigée Le Brun Carrieras künstlerische Nachfolge an.

Landschaftshintergründe waren für Vigée Le Bruns Porträts in Italien im Prinzip nichts Neues. In Paris war Vigée Le Brun mit den Landschaftsmalern Joseph Vernet²²⁷ und Hubert Robert befreundet. Vernet nannte sie als einen ihrer Lehrer²²⁸ und kopierte einige seiner Arbeiten.²²⁹ Für viele der Pariser Porträts verwendete sie Landschaftshintergründe, so auf einigen Porträts der Marie Antoinette, auf dem Gruppenbildnis der Marquise de Rougé und der Marquise de Pezay mit ihren Söhnen (**vgl. Kap. II, Abb. 4**) und auf dem dritten Bildnis der Madame du Barry (**vgl. Kap. II, Abb. 7**). Doch handelt es sich bei den aufgezählten Arbeiten um Darstellungen frei erfundener Landschaften. Die Porträts zeigen die Abgebildeten vor

²²² Rosenberg 1981, S. 741, Anm. 18.

²²³ Souv.I, S. 247.

²²⁴ Souv.I, S. 295.

²²⁵ Le Brun, Cat. M. Dubois, 1784, Nr. 159, S. 67-8: „Un Portrait de Femme tenant du bras droit une draperie bleue dans laquelle il y a des fleurs. J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles D'Italie, De Flandre, De Hollande, Et De France(...) venans de M.M.***, Paris: 1786: Nr. 298, S. 93, „Un buste de femme, avec une partie de la main droite, peint au pastel. Ce morceau capital est d'une belle conservation“.

²²⁶ Souv.I, S.58.

²²⁷ Zu Vernet: Siefert 1997.

²²⁸ Souv.I, S. 34.

²²⁹ Le Brun Catalogue 1778, Nr. 191: „Madame Le Brun, d'après Joseph Vernet. Six dessins de différente grandeur, qui seront détaillés“.

Phantasiegärten, Erfindungen in der Tradition der Rokoko-Malerei, wie sie Fragonard oder Boucher vertraten.

Vigée Le Brun setzte ihre Figuren meist vor eine Landschaft, wie auf ihrem Porträt des Earl of Bristol (**Abb. 12**). Wohl sitzt der Earl in einem Außenraum der einen tatsächlich existierenden Ort abbildet, doch erscheint die Landschaft nicht räumlich. Statt dessen bildet sie eine Fläche, die Vigée Le Bruns übliche graugrüne Hintergründe nur mit anderen Mitteln wiederholt. Eine Verbindung zwischen den beiden Bildebenen gibt es nicht. Die Brüstung auf dem Porträt des Prinzen de Bourbon (**Abb. 19**) trennt Vorder- und Hintergrund voneinander. Eine ästhetisch befriedigendere Lösung für das Problem der Verbindung von Landschaft und Figur fand Vigée Le Brun auf dem Porträt der Comtesse Potocka. Sie versuchte die Gräfin in den Naturausschnitt einzubinden, indem sie den Körper der Gräfin in einer Diagonale in das Bild stellte, und einige Elemente des Landschaftshintergrundes im Vordergrund des Gemäldes plazierte.

Auf Gainsboroughs Bildnis der Mrs Robison (**Abb. 51**) hingegen verbinden sich Figur und Landschaft in der skizzenhaften Maltechnik und in der auf Weiß, Grün- und Brauntöne beschränkte Palette miteinander. Mensch und Landschaft erscheinen als miteinander verbunden. Die Gestalt der Mrs. Robinson hebt sich nicht von der umgebenden Natur ab. Die Verschmelzung von Mensch und Landschaft jedoch, wie sie Gainsborough darstellte, gibt es nicht auf den Porträts von Vigée Le Brun. In der Art ihrer Innenraum-Porträts versuchte sie die Modelle vom Hintergrund abzusetzen und ihre Gestalt durch Farbigkeit, Beleuchtung und Gestaltung der Texturen plastisch hervortreten zu lassen, nicht jedoch interessiert sie die Darstellung eines Tiefenraums. Die Comtesse Potocka und die Gräfin Buquoi heben sich in ihren glänzenden silbergrauen Kleidern und den roten Schals deutlich von dem grünen Landschaftshintergrund ab. Die Bildgegenstände im Vordergrund erscheinen sorgfältig und detailliert ausgemalt, der Hintergrund dagegen ist dagegen summarisch und skizzenhaft in breiten Pinselstrichen gemalt. Die Diskrepanz zwischen den beiden Bildebenen findet sich auf fast allen von Vigée Le Bruns Porträts mit Landschaftshintergrund.

Obwohl Vigée Le Brun die Gattungen Landschaft und Porträt miteinander zu verbinden suchte, hat sie beiden Themen auf ihren Bildnissen als etwas Gegensätzliches aufgefaßt, so wie auf dem Porträt von Germaine de Stael in der Rolle ihrer Romanheldin Corinna (**Abb. 52**) von 1808. Die monumentale Gestalt der Madame de Stael überschneidet die felsige Berglandschaft im Hintergrund. Eine Verbindung zwischen Hinter- und Vordergrund gibt es nicht. Die Landschaft wirkt flach und ohne Tiefe. In Farbe, Beleuchtung und Gestaltung kontrastiert die dargestellte Gestalt mit dem Hintergrund. Die Berge und der kleine Tempel auf dem Gipfel verweisen auf Vigée Le Bruns Ausflug nach Tivoli und auf Madame de Staels

Schweizer Heimat.²³⁰ Neu hinzugekommen ist der dramatisch-bedrohlich verfärbte Himmel mit den dunklen Wolken. Vigée Le Brun bezieht die atmosphärische Wiedergabe des Himmels auf den dargestellten Zustand der Inspiration.²³¹ Dies entspricht einem romantischen Porträttyp, der besonders in England um 1800 erfolgreich war²³², in dem Wetter, atmosphärische Phänomene und die dadurch erzeugte Atmosphäre auf die Stimmung des Dargestellten übertragen werden. Es handelt sich um eine ästhetische Verdoppelung der Stimmung und die Landschaft wird zu einem Träger, der die Seelenzustände des Porträtierten sichtbar macht. Vigée Le Brun verwendete diese Inszenierungsmittel sonst nicht für ihre Frauenporträts. Auf den Männer-Porträts hingegen verarbeitete sie dieses Motiv für eine kontinentaleuropäische Porträtistin bereits sehr früh: Etwa auf ihrem Pastellporträt des Comte de Fries (**Abb. 9**) vor einem düsteren grau-blauen Himmel und braunem Herbstlaub oder auf dem Porträt des Third Earl of Radnor von 1799 (**Abb. 53**).²³³

In den Bildnissen der Madame de Stael als Corinna und des Comte de Fries zeigt sich neben dem zeittypischen Wandel den das Porträt zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahm, Vigée Le Brun's persönliche Entwicklung von den Anfängen, ganz in der Tradition des Rokoko bis hin zu den Kunstströmungen der Romantik, zu deren frühen Vertreterinnen man sie mit diesen Arbeiten wohl zählen muß.

Vigée Le Brun malte während ihres zweijährigen Italienaufenthaltes zahlreiche Landschaften in Öl und in Pastell. Neu geweckt und gefördert wurde ihr Interesse an dieser Gattung vielleicht auch über den Kontakt zu dem Landschaftsmaler und späteren Direktor der Pariser Académie Simon Denis²³⁴, mit dem sie gemeinsam Ausflüge in die Umgebung Roms unternahm. Die Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei diente Vigée Le Brun als Ausgleich zur anstrengenden und monotonen Auftragsmalerei, die sie „auslaugte“. Die Landschaftsmalerei wurde in Italien zu ihrem zweiten Interessengebiet. Die Landschaftsbilder wurden wohl zum großen Teil nicht für den Verkauf gemalt. Einige wurden jedoch, wie es die Bildnisse des Earl of Bristol, der Comtesse Potocka und der Mme de Stael belegen, in Porträts eingearbeitet. Die meisten dieser Pastelle und Zeichnungen blieben bis zu Vigée Le Brun's Tod im Besitz der Künstlerin. Das bedeutet, daß Vigée Le Brun die zahlreichen

²³⁰ Yvonne Bezard, *Mme de Stael d'après ses portraits*, Paris: 1938.

²³¹ Ausführlich diskutiert bei: Sheriff 1996, S. 243-261. Dort auch weitere Literatur.

²³² Wie die Porträts von Henry Raeburn, aber auch im französischen Porträt: Ingres, Porträt des Grafen Guryev, St. Petersburg, Eremitage. Dazu: George Levitine, Girodet-Trioson: *An Iconographical Study*, New York: 1978, S. 317-8, S. 317, Anm. 2.

²³³ S. William Plydell Bouverie, Viscount Folkestone, späterer 3. Earl of Radnor, signiert, datiert, 1799, 49 x 39 inch., Longford Castle.

²³⁴ *Souv.I*, S. 181.

in den Souvenirs beschriebenen Landschaften mit Hilfe der gemachten Skizzen und Pastelle rekonstruiert haben könnte. Das erklärt den lebendigen Charakter und die genaue Erfassung der geschilderten Stimmungen und Einzelheiten. Vigée Le Brun war eine ausdauernde und sehr interessierte Landschaftszeichnerin. Auf ihren Reisen durch Europa verbrachte sie viel Zeit mit ihrem neuen Interessengebiet. *Je n'ai jamais pu faire un petit voyage, pas même une promenade, sans rapporter quelques croquis*.²³⁵

In den späteren Jahren ihrer Karriere überwogen die Landschaften die Porträts. Auf ihren Reisen durch die Schweiz und durch Frankreich malte sie nur noch sehr wenige Bildnisse. Doch brachte sie allein von ihren Reisen nach England und durch die Schweiz um die 200 Landschaftszeichnungen mit nach Hause.²³⁶ Nach dem Tod der Künstlerin gingen die allermeisten dieser Arbeiten verloren. Die einzigen echten Landschaften in Pastell und in Öl²³⁷ stammen aus der Zeit ihrer Schweiz-Reisen.²³⁸ Das großformatige Blatt mit der Darstellung des Mont Blanc (**Abb. 54**) ist in großzügiger und skizzenhafter Weise gearbeitet. Es handelt sich um eine der ersten Darstellungen des Mont Blancs in der französischen Malerei und verrät Vigée Le Bruns Beschäftigung mit Landschaftsmalern wie John Wilson oder Kaspar Wolf²³⁹. Ein anderes Pastell aus dem Kunsthandel gibt eine Ansicht des Thuner Sees wieder (**Abb. 55**). Als Malerin solcher Landschaften gehörte sie zu den Pionieren auf diesem Gebiet in der französischen Landschaftsmalerei.

²³⁵ Souv.I, S. 187.

²³⁶ Souv.II, S. 354.

²³⁷ Zur Landschaft in Öl: Sandor Kuthy, Elisabeth Louise Vigée Le Brun und das Alphirtenfest in Unspunnen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXXIII, 2/1976, S. 158-171.

²³⁸ Dazu auch: Marc Sandoz, Matériaux Pour Servir A L'Histoire Du Paysage De Montagne, Annecy: 1980, Extrait de la Revue Savoisienne 1779 et 1980.

²³⁹ Jean Aubert, Chambéry. Musée des Beaux-Arts. Acquisitions récentes, in: Revue du Louvre, 29, 1979, S. 154.

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 Bruns 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 übergab 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 Wassyng 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 Bruns 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 Bruns 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 Paesiello. 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. Tripier 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 Francais, 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 Tripier 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 Epigonin 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 quelquechose 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 Gemälde 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 Schauspielerin 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'environnaient: '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 Bruns 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 Paisiellos 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. McGuijon (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 Bruns 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 Bruns Bildnisse konnten nach Vigée Le Bruns 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 Connaisseurs 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 Brun 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.

V. Iris

V.1 Noch einmal die Ariadne

1793 beauftragte Fürst Alois I von Liechtenstein Elisabeth Vigée Le Brun in Wien mit der Anfertigung von Porträts seiner Gemahlin, der Fürstin Karoline von Liechtenstein, geborene Reichsgräfin zu Manderscheidt-Planckenheim (**Abb. 1**) und seiner Schwägerin, der Fürstin Esterhazy, geb. Maria Josefa Hermenegilde von Liechtenstein (**Abb. 2**).¹

Vigée Le Brun führt beide Bilder in ihrer Werkliste auf. Zum Porträt der Fürstin Esterhazy vermerkte sie: „*La princesse d'Esterhazy, en pied, rêvant au bord de la mer, assise sur les rochers*“.² So zeigt das Porträt die Fürstin hoch über dem Meer in einer Grotte auf einem Felsen sitzend, die rechte Hand an ihre Wange. Eine Höhle gibt den Blick auf das Meer frei, am Horizont schwimmen Schiffe. Der Katalog der fürstlichen Sammlungen aus dem Jahr 1873 verzeichnet das Porträt der Fürstin „*als Ariadne auf Naxos, sitzend in einer Felsgrotte, fern auf dem Meere sieht man das Schiff*“.³ Auch wenn die Benennung als „Ariadne“ von Vigée Le Brun selbst in den Souvenirs nicht vorgenommen wurde, so verknüpft doch das Schiff am Horizont die Abgebildete mit der Figur der Ariadne. Vigée Le Bruns Bildnis der Emma Hart für Lord William Hamilton (**vgl. Kap. III, Abb.18**) greift das gleiche Motiv auf, um auf den Ariadne-Mythos anzudeuten, ebenso wie die Felsen und die im Melancholiegestus an die Wange geführte Hand. Der in das Haar gebundene Schal, die schlichte Tunika, der mit einer Fibel an der Schulter befestigte Mantel und die Sandalen sind Teil einer Kostümierung, die das Geschehen in eine ferne Vergangenheit verlegen, die allerdings weit weniger archäologisch korrekt wirkt als das Porträt der Miss Pitt als Hebe (**vgl. Kap. IV, Abb. 28**).

Vigée Le Brun hat die Fürstin Esterhazy in einem *portrait historié* als die verlassene Ariadne dargestellt. Thematisiert wurden die Einsamkeit, Nachdenklichkeit, Melancholie und das Motiv des Verlassen-Seins. Die für Vigée Le Brun ungewöhnlich triste Farbgebung unterstützt die melancholische Grundstimmung des Porträts: Das blaßviolette Gewand und der stumpf orange farbige Mantel erscheinen ohne den sonst üblichen Glanz und Kontrast der verschiedenen Oberflächen und Farben. Die Behandlung der großen lokalfarbigen Flächen und die Wiedergabe der verschiedenen Stoffe wirkt sehr einheitlich, fast langweilig, davon ausgenommen sind nur der rote mit Goldstickerei durchwirkte Schal und das Inkarnat der Fürstin.

¹ Rainhold Baumstark, Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Zürich, München: 1980, S. 310.

² Souv.II, S. 347.

³ Jakob Falke, Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Roßau zu Wien, Wien: 1873, S. 56.

Mit ein wenig hoch gezogenen Mundwinkeln und Augen, die ein Lächeln andeuten, blickt die Fürstin auf den Betrachter herunter, an statt sich dem davon fahrenden Schiff ihres Geliebten zuzuwenden. Der Blick der Fürstin relativiert die melancholische Grundstimmung des Gemäldes ein wenig. Die Darstellung vermeintlicher Trauer gerät zur Pose, zur Darstellung einer Bühnenrolle.

Der Melancholiegestus findet sich gelegentlich auf Vigée Le Bruns Bildnissen. Ihre Nachahmer haben dieses Motiv ebenfalls verwendet.⁴ Vigée Le Bruns Porträt der Duchesse d'Orleans (**vgl. Kap. II, Abb. 5**), das letzte der drei Bildnisse von Mme Du Barry (**vgl. Kap. II, Abb. 7**) und das in Wien entstandene Bildnis der Comtesse Bucquoi (**vgl. Kap. III, Abb. 21**) zeigen das gleiche Motiv, allerdings ohne die Andeutung eines Lächelns. Diese drei Bildnisse zeigen ernsthafte, in ihre Gedanken versunkene Frauen. Für ihr Bildnis der Fürstin Esterhazy verknüpfte Vigée Le Brun den Typ des melancholischen Frauenporträts und einen Traditionsstrang des überkommenen *portrait historié* miteinander. Nach der Fertigstellung des Bildnis der Emma Hart als Ariadne für die Sammlung Hamilton ist das Bildnis der Fürstin die erste Umsetzung des Ariadne-Themas in einem Porträt, das sie während ihres später folgenden Aufenthaltes in Rußland gelegentlich wieder aufgriff. Auf dem Porträt der Fürstin fehlen jedoch Hinweise auf das bacchantisch-erotische Umfeld, obwohl die dargestellte Geschichte die gleiche zu sein scheint wie auf dem Porträt der Emma Hart: Die verlassene Ariadne kehrt dem sich entfernenden Schiff und dem Geliebten den Rücken zu und wendet sich ihrem neuem Liebhaber zu.

1798 malte Vigée Le Brun ein Porträt der polnischen Prinzessin Pelagia Sapieha (**Abb. 3**). Die Porträtierte sitzt in einer Höhle, die den Blick auf das Meer und ein Schiff am Horizont frei gibt. Eine Hand hat sie an die Wange gelehnt, Kostüm mit Schal, Kleid, Mantel und die Pose sind dem der Fürstin Esterhazy vergleichbar, ebenso die Situation, die die Porträtierte als verlassene Ariadne kennzeichnet. Doch trägt die Prinzessin Schmuck. Ein Ärmel des weißen Unterkleides ist ihr von der Schulter gerutscht. Im Vergleich zum Liechtensteiner Porträt das Bildnis der Prinzessin leuchtend bunt. Besonders auffallend erscheint der starke Kontrast zwischen dem roten Mantel und gelben Überkleid vor graugrünen Felsen und graublauem Meer und Himmel. Blick und entblößte Schulter der Prinzessin ähneln den Motiven auf dem Bildnis der Emma Hart. Und wie für das Bildnis der Emma Hart hat Vigée Le Brun auch für das Bildnis der Pelagia Sapieha eine motivische Vorlage nach Poussin gewählt. Das Porträt der Prinzessin gestaltete Vigée Le Brun nach dem Vorbild einer der Nymphen auf Poussins Gemälde „L'enfance de Bacchus“ (**Abb. 4**). Körperhaltung, Positionierung der Arme und Beine, Gestik und Anordnung des Mantels auf den Oberschenkeln der Prinzessin und von Poussins Nymphe sind vergleichbar. Poussins Gemälde befand sich bis zum Jahr 1801 in englischem

⁴ So der Porträtist des vermeintlichen Selbstbildnisses auf Fyvie Castle oder Louis Gauffier.

Besitz.⁵ Über die Vorgeschichte ist nichts bekannt. Möglicherweise kannte Vigée Le Brun diese Arbeit aus der Sammlung ihres Mannes, der ja Kontakte zu englischen Händlern und Sammlern unterhielt. Zudem existiert ein Nachstich aus dem 17. Jahrhundert⁶, den sie verwendet haben könnte.

Poussins Nympe gehört in den Umkreis des Bacchus. Wenn Vigée Le Brun dieses Vorbild auf ihrem Porträt verarbeitete, konnte sie die Motive von Ariadne und Bacchantin miteinander verknüpfen, wie sie es auf dem Porträt der Emma Hart bereits erprobt hatte. Auch das leuchtende Kolorit und die im Vergleich zur Kleidung der Fürstin Esterhazy weniger strenge Kostümierung betonen die bacchantischen Elemente im Sinne der Porträts der Emma Hart. Durch den Poussinschen Vorwurf ist in der Figur der Ariadne die spätere Verwandlung in eine Bacchantin bereits angelegt und äußert sich zusätzlich in der freigelegten Schulter, dem Schmuck und dem Kolorit. Emma Harts Porträt hingegen enthält in seinem Kern das Bild der Echo. Eine Echo, die die Wünsche ihres Geliebten wiederholt, und die sich je nach Laune in Maria Magdalena, Ariadne oder Bacchantin verwandeln kann.

Vigée Le Brun hat die Prinzessin Sapieha insgesamt vier Mal porträtiert.⁷ Als Ariadne, als Bacchantin auf dem 1939 beim deutschen Angriff auf Polen zerstörten Brustbildnis „tête de ménade“ (**vgl. Kap. II, Abb. 8**), „dansant avec un tambour de basque“⁸ und „dansant avec un chapeau“ (**Abb. 5**).⁹ Im Gegensatz zu den verschiedenen Rollen, die Emma Hart auf Vigée Le Bruns Porträts einnahm, malte Vigée Le Brun die Prinzessin ausschließlich im dionysischen Kontext. Eine Verbindung zur Biographie oder zur Charakterisierung besonderer Eigenschaften der Dargestellten, welche die Einkleidung in die Rolle der Bacchantin rechtfertigen könnten wie etwa ein lebhaftes Temperament oder tänzerische Vorlieben, liegen demnach nahe. Auch für das Porträt der Fürstin Esterhazy ist eine Beziehung zwischen der Erscheinungsweise auf dem Bildnis, der Biographie und Charaktereigenschaften zu vermuten. Neben den Möglichkeiten, die das Rollenporträt als Ariadne etwa für die Schauspielerin Mlle Duclos auf Largillieres Porträt (**vgl. Kap. IV, Abb. 31**) oder George Romneys Darstellung der Emma Hart als Ariadne (**Abb. 6**) bot, wurden Frauenporträts in der Rolle der Ariadne im 18. Jahrhundert gerne mit biographischen Ereignissen und mit der beruflichen Situation des Ehemannes in Zusammenhang gebracht. Duplessis Bildnis der Duchesse de Chartres (**vgl. Kap. IV, Abb. 47**) bildet

⁵ Nicolas Poussin. La collection du musée Condé à Chantilly, Katalog zur Ausstellung in Chantilly, Paris: 1994, S. 40.

⁶ Poussin, 1994, S. 41.

⁷ Andrzej Ryszkiewicz, Les portraits polonais de Mme Vigée Lebrun. Nouvelles données pour servir leur identification et histoire, in: Bulletin du Musée National de Varsovie, 2, 1979, Nr. 1, S. 37-8.

⁸ Souv. II, S. 350.

⁹ Bei Ryszkiewicz 1979, S. 40 neu benannt. In der vorangegangenen Literatur wurde das Bildnis als Porträt der Comtesse Zamoyska bezeichnet.

das Kriegsschiff „Saint-Esprit“ ab, das den Duc de Chartres und Ehemann der Duchesse in die Schlacht von Ouessant bringt¹⁰, während sie am Ufer zurück bleibt. George Romneys Porträt der Mrs. Crouch von 1786 (**Abb. 7**) bildet die Porträtierte allein an einem verlassenen Meeresufer ab. Ihre Hand hat sie an die Brust gepreßt, ein Medaillon mit dem Porträt ihres Mannes hängt zwischen ihren Fingern. Mr. Crouch war Leutnant zur See.¹¹ Auch dieses Schiff am Horizont des Porträts verweist auf den Beruf des Mannes und die sehnsuchtsvolle Liebe der Ehefrau, gekleidet in den Mythos von der verlassene Ariadne. Richard Wilsons um 1747 entstandenes Porträt zeigt die auf einem Felsen am Meer sitzende Flora Mc Donald¹² mit einem Brief in der Hand. Ein Boot mit Ruderern entfernt sich vom Ufer in Richtung des Sonnenuntergangs. Das Motiv der verlassenen Ariadne auf der Insel Naxos verband Wilson mit einem Detail der Biographie Flora Mc Donalds, die dem schottischen Thronfolger Prince Charles nach der verlorenen Schlacht von Culloden die Flucht vor den Engländern von der Insel Skye nach Frankreich ermöglicht hatte. Wilson interpretierte die historischen Ereignisse als romantische Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Mythos, wobei Flora Mc Donald die Rolle der tragisch liebenden Ariadne und der Prinz den Part des ungetreuen Liebhabers übernahm. Die griechische Insel Naxos ersetzte Wilson durch die Hebrideninsel Skye.

Darstellungen von Verlassenen am Ufer des Meeres in der englischen Malerei lassen sich mit einer Variation des Ariadne-Themas, der „Abandoned Maria“ aus Laurence Sternes „Sentimental Journey“ verbinden.¹³ Vigée Le Brun hat die Duchesse d'Orleans (**vgl. Kap. II, Abb. 5**) mit Hinweisen auf diese Geschichte versehen.¹⁴ Auch diese Variante des Mythos war ihr demnach bekannt. Der Ariadne-Stoffes und seine Derivate waren in der französischen und vor allem in der englischen Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet. In die Folge der englischen Vorbilder läßt sich Vigée Le Bruns Darstellung der Fürstin Esterhazy am Ehesten einfügen. Der mögliche biographische Bezug, auf den Wilson und Romney so viel Wert legten, bleibt in diesem Fall jedoch sehr unsicher, weil das Schiff am Horizont nicht benannt werden kann und Hinweise auf eine geliebte Person fehlen. Die Anspielungen wurden sehr allgemein gehalten und legten die Dargestellte nicht eindeutig auf eine Rolle fest. Vigée Le Brun war offensichtlich mehr

¹⁰ F.A. Gruyer, Chantilly. Musée Condé. Notice Des Peintures, Paris: 1899, S. 273.

¹¹ Shawe-Taylor 1990, S. 141.

¹² Richard Wilson, Flora McDonald, ca. 1747, Leinwand, London, National Portrait Gallery. Das Bildnis wird in dem Werkverzeichnis von W.G. Constable, Richard Wilson, London: 1953 nicht erwähnt.

¹³ Shawe-Taylor 1990, S. 141.

¹⁴ Baillio, Kat. S. 81.

an der beruhigten, melancholisch romantischen Stimmung der Szene gelegen als an der genaueren Schilderung der dargestellten Situation.

V.2 Die Hängung

Das Porträt der Fürstin Esterhazy wurde gemeinsam mit dem in meiner Dissertation erstmals publizierten Porträt der Fürstin Karoline von Liechtenstein von Fürst Alois I in Auftrag gegeben und zusammen mit 4500 Florin Bezahl.¹⁵ Die Gemälde haben die gleichen Maße 221 x 159 cm. Es handelt sich um echte Pendants. Deshalb ist anzunehmen, daß beide Bilder von Anfang an gemeinsam ausgestellt wurden, und daß sich auch die dargestellten Sujets aufeinander beziehen.

Die ursprüngliche Hängung für die beiden Bildnisse läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Obwohl die starke Untersicht auf beiden Bildnissen ein charakteristisches Merkmal der Bilder Vigée Le Bruns ist¹⁶, ist die Untersicht in diesem Fall durch das sehr große Format besonders ausgeprägt. Um die Bilder optimal würdigen zu können, mußten sie demnach sehr hoch gehängt werden. Vermutlich war der Aufstellungsort bereits bei Vertragsabschluß festgelegt. Die Lichtführung auf den Porträts - auf dem einen Bild wird die Dargestellte von der linken Seite her beleuchtet, auf dem anderen von der rechten - spricht ebenfalls dafür. Die Künstlerin orientierte sich wahrscheinlich bei der Anlage der Komposition an diesen Vorgaben. Sie schrieb: „*Ce tableau* (das Porträt der Fürstin Karoline) *fut placé dans la galerie du prince, son mari*“.¹⁷ Es ist anzunehmen, daß das Porträt der Fürstin von Liechtenstein in der Nähe seines Pendants aufgehängt worden ist. Bei der erwähnten „galerie“, handelt es sich höchstwahrscheinlich um die sogenannte „Majoratsgalerie“, im Wiener Residenzpalast der Fürsten von Liechtenstein in der Bankgasse. Im 18. Jahrhundert war dort ein großer Teil der Liechtensteinischen Sammlung untergebracht, die in den Stadtführern und Reisebeschreibungen der Zeit als Sehenswürdigkeit angepriesen wurde.¹⁸ Auch Vigée Le Brun gehörte zu den Bewunderern dieser bedeutenden Sammlung: „*Cette(...)galerie se compose de sept salles, dont une ne renferme que des tableaux de Van Dick, et les autres, plusieurs beaux Titien, Caravage, Rubens, Canaletti, etc., etc.*“¹⁹ Im Jahr 1807 ließ Fürst Johannes I von Liechtenstein den gesamten Kunstbesitz der Majoratsgalerie in das Gartenpalais Liechtenstein vor den Toren Wiens bringen. Dort wurde die Sammlung unter musealen und ästhetischen Gesichtspunkten neu geordnet und ausgestellt. Die fürstliche Sammlung wurde damit aus der unmittelbaren Lebenssphäre ihrer Besitzer

¹⁵ Baumstark 1980, S. 310.

¹⁶ Souv.II, S. 323.

¹⁷ Souv.I, S. 286.

¹⁸ Baumstark 1980, S. 10-11.

¹⁹ Souv.I, S. 280.

in die Eigenständigkeit entlassen. Das Gebäude wurde nicht mehr bewohnt, sondern diente ausschließlich als ein „Gehäuse“ für die Kunst.²⁰

Der nächste Eintrag für Vigée Le Bruns Porträts in der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie stammt aus dem 1873 verfaßten Katalog des Gartenpalais der Rossau in Wien.²¹ Nach der dort beschriebenen Bilderfolge gab es keine separate Ahnengalerie. Die Porträts der Sammlung wurden gemeinsam mit den Gemälden der anderen Gattungen gleichmäßig über Zimmer und Wände verteilt, den Systemen der Sammlungen de Vaudreuil und Hamilton nicht unähnlich. Die einzelnen Schulen wurden allerdings nach dem Prinzip gute Bilder in gutes Licht zu hängen, soweit möglich getrennt voneinander untergebracht. Der Pendant-Charakter beider Porträts wurde bei dieser Hängung bewahrt. Die Bilder waren zur Zeit der Publikation im 2. Stock, in Zimmer V, an der zweiten Wand plazierte: „Nr. 467: Fürstin Charlotte (sic.!) von Liechtenstein als Aurora auf Wolken schwebend. Lebensgroße Figur“²² und „Nr. 473: Fürstin Marie Esterhazy, geb. Liechtenstein als Ariadne auf Naxos (...). Lebensgroße Figur“.²³ Die Bilder hingen zwischen Landschaften und Historiengemälden unterschiedlicher Herkunft. In der gliedernden Ordnung der Wand stellten Vigée Le Bruns Pendants die größten Formate vor, ausgenommen eine heilige Familie von Perino Buonaccorsi del Vaga (2,34 x 1,60 m), die zwischen den beiden Porträts hing. Im selben Raum an der Wand gegenüber befand sich eine kleine Ölskizze für eine Deckenmalerei von Rubens, die Apollon mit dem Sonnenwagen in Begleitung der Aurora zeigt.²⁴ Gedankliche Verknüpfungen mit dem vermeintlichen „Aurora“-Porträt waren vermutlich beabsichtigt.²⁵

Vigée Le Brun hat beide Porträts als Pendants sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht aufeinander bezogen. Die Bilder weisen die gleichen Maße und eine ausgeprägte Untersicht auf. In beiden Fällen handelt es sich um Darstellungen von einzelnen Ganzfiguren im Freien vor grünlich-grau-blauem Hintergrund. Die eine Figur ist nach rechts, die andere nach links gewendet. Das Licht fällt auf dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein von der linken Seite ein, auf dem der Fürstin Esterhazy von der rechten Seite. Und es handelt sich um *portrait historiés* in antiker und

²⁰ Baumstark 1980, S. 12.

²¹ Falke 1873.

²² Falke 1873, S. 55.

²³ Falke 1873, S. 56.

²⁴ Falke 1873, S. 60.

²⁵ Beide Porträts befanden sich bis zum Jahr 1888 im Gartenpalais in der Rossau, ab 1888 in Schloß Feldsberg (Niederösterreich), ab dem 27. 9. 1894 wieder in Wien, ab November 1894 in Petersburg, ab 1899 wieder in Wien, Rossau, ab 12.9. 1903 im Liechtenstein-Palais in der Bankgasse (Majoratshaus) in Wien, ab 1945 im Schloß in Vaduz. Für diese Hinweise danke ich Herrn Dr. Uwe Wieczorek, der mich freundlich empfang, mir die beiden Porträts zugänglich machte und mir die Abbildungen zu Verfügung stellte.

mythologischer Verkleidung. Auch Details der Kostümierung - rote Haarbänder und Gürtel - und die Beschränkung der Farben der Kostüme auf den Bereich der roten und gelben Farbtöne entsprechen einander. Das sind die Gemeinsamkeiten. Aber konzipiert hat Vigée Le Brun die beiden Gemälde als gegensätzliches Paar, die sich in ihrer Verschiedenartigkeit ergänzen. Das Schwebemotiv konkurriert mit dem Sitzmotiv. Die Elemente Luft und Feuer (Rauchwolke) stehen den Elementen Erde (Felsen) und Wasser gegenüber. Leichtigkeit, Flüchtigkeit und Optimismus, die brillante Farbigkeit und starken Farbkontraste auf dem Porträt der Fürstin Liechtenstein kontrastieren mit der Melancholie, Gedankenschwere und dem tristen Kolorit der Ariadne.

Der Auftraggeber Fürst Alois I von Liechtenstein war wie Lord William Hamilton wissenschaftlich und kulturell sehr vielseitig interessiert und ein eifriger Kunstsammler, der neben der zeitgenössischen Kunst die Liechtensteinische Sammlung um zahlreiche Werke alter Meister bereicherte²⁶ und ständig Kontakt zu verschiedenen Kunsthändlern unterhielt.²⁷ Vigée Le Brun hat diese beiden Bildnisse demnach für die Sammlung eines erfahrenen Kunstkenners gemalt, der die besondere Ästhetik der beiden Porträts, die Kontraste, Gegensätze, Anspielungen und Verweise der Pendants zu den anderen Werken zu würdigen verstand.

Mit der Praxis und den ästhetischen Möglichkeiten der Pendant-Hängung war Vigée Le Brun vertraut. Mit dem Auftrag für den Fürsten von Liechtenstein versuchte sie sich nicht zum ersten mal in der Kunst des Pendants. Neben „Venus liant des âiles de l'Amour“ (**vgl. Kap. IV, Abb. 10**), das wohl als Pendant zur gleichnamigen Arbeit von Charles Le Brun (**vgl. Kap. IV, Abb. 27**) in der Sammlung des Comte de Vaudreuil entstand, konzipierte sie ihr Porträt von Lord Bristol (**vgl. Kap. II, Abb. 12**) als Gegenstück zu der Replik ihres Selbstbildnisses für die Uffizien (**vgl. Kap. I, Abb. 46**).²⁸ Das Florentiner Selbstbildnis entstand als Gegenstück zu Angelika Kauffmanns Selbstporträt. Das Porträt der Comtesse Bistri (**vgl. Kap. V, Abb. 33**) ergänzte sie durch das Bildnis ihres Ehemanns Comte Bistri (**vgl. Kap. I, Abb. 17**). Pendants - ob echt oder unecht - waren bei Kunstsammlern des 18. Jahrhunderts sehr begehrt, die ihre Sammlungen häufig nach diesem Prinzip ausrichteten und fehlende Stücke für ihre Hängung entsprechend zu ergänzen suchten.²⁹ Die Anzahl

²⁶ Vgl. Hanns Bohatta, Das Theaterwesen am Hofe der Fürsten von und zu Liechtenstein, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Wien: 1950-1951, S. 40. Der Fürst kaufte während seiner Amtszeit beinahe 300 Gemälde für die Sammlung an.

²⁷ Gusav Wilhelm, Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft, in: Liechtensteinische Kunstgesellschaft 1976, Vaduz: 1977, S. 137-140.

²⁸ Die jetzige Hängung in Ickworth berücksichtigt diese Tatsache nicht.

²⁹ Dazu: Bailey 1987, S. 441-3. J.B.P. Le Brun vermerkte in seinen catalogues de ventes Pendants gesondert und bot sie jeweils als Paare zum Verkauf an: in seinem Verkaufskatalog zur Sammlung de Vaudreuil 1787: S. 44, Nr. 78, S. 47, Nr. 86, S. 51, Nr. 93, S. 56, Nr. 106.

der vorhandenen echten oder unechten Pendants steigerte Wert und Bedeutung und war ein Maßstab zur Bewertung einer Sammlung.³⁰ Der Fürst wird diesen Gesichtspunkt bei der Auftragsvergabe an Vigée Le Brun und bei der Hängung in seiner Sammlung berücksichtigt haben.

³⁰ Vortrag vom XXIV Deutschen Kunsthistorikertag in München, 13.3. 1997, Gregor J.M. Weber, Tristan Weddingen, „Der Genius der Malerei arrangiert die Bilder - die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdener Galerie 1754-1826“.

V.3 Die Schwebende: Neuzeitlich

Vigée Le Brun bezeichnete das Porträt der Fürstin Karoline von Liechtenstein in ihrem Werkverzeichnis als: „*La princesse de Liechtenstein, en pied, en Iris, traversant des nuages*“.³¹ In den Souvenirs beschrieb sie das Bildnis detaillierter: „*Elle était peinte en pied, s'élançant dans les airs. Son écharpe, aux couleurs de l'arc-en-ciel, l'entourait, en voltigeant autour d'elle. On doit bien penser que je la peignis les pieds nus*“.³² Jedoch stimmt die Beschreibung nicht mit dem Porträt der Fürstin in der Sammlung Liechtenstein überein. So spricht Vigée Le Brun von einer stehenden Person, die im Begriff ist, in die Luft zu springen und von einem regenbogenfarbenen Schal, den die Porträtierte um sich geschlungen hatte. Der Schal auf dem Bildnis ist jedoch von gelber Farbe. Die Dargestellte steht auch nicht, sondern sie schwebt oder fliegt. Sie hält keinen Kontakt zum Boden. Der Regenbogen gehört nicht zur Person und zur Kleidung, sondern ist ein Teil des Hintergrundes und gehört zum Himmel und damit zur Landschaft. Die nackten Füße der Dargestellten bieten die einzige Übereinstimmung zwischen Porträt und Beschreibung. Vigée Le Brun vermerkte in ihrem Werkverzeichnis zwei Porträts, die sie von der Prinzessin gemalt hat. Neben dem Bildnis der Fürstin als Iris malte sie noch ein weiteres Porträt des selben Modells: „*La princesse Lichtenstein, en pied*“.³³ Von diesem ganzfigurigen Bildnis hat sich keine Spur erhalten. Allerdings existiert noch ein halbfiguriges Bildnis aus dem Kunsthandel (**Abb. 8**), das als eine Variation des Iris-Bildnisses aus Liechtenstein in Frage kommt. Bei der abgebildeten Person soll es sich nach dem Katalogeintrag um Anna, die Tochter des Grafen Franz Anton Klevenmüller-Metsch handeln, die Prinz Karl Johann, den jüngsten Sohn des Fürsten Alois Josef I. geheiratet hatte.³⁴ Abgesehen davon, daß die Dargestellte auf dem kleineren Bildnis ein grün-rotes Kleid tragen soll und die Ärmel des Kostüms den ganzen Arm bedecken, sind beide Köpfe bis in die Einzelheiten hinein sehr ähnlich gestaltet. Ich nehme daher an, daß auf beiden Porträts die selbe Person abgebildet ist und es sich bei diesem Bildnis entweder um eine verkleinerte Kopie handelt oder um eine vorbereitende Studie für das große Gemälde. Vigée Le Brun stellte das Gemälde der Fürstin als Iris nicht in Wien fertig, sondern in dem kleinen Ort Huitzing, wo sie die Sommermonate verbrachte.³⁵ Das Brustbildnis könnte ihr als Gedächtnisstütze für die Entwicklung des Ganzfigurenbildnis gedient haben. Aber eine Erklärung für die ungenaue Beschreibung in den Souvenirs gibt dieses

³¹ Souv.II, S. 347.

³² Souv.I, S. 286.

³³ Souv.II, S. 347.

³⁴ Vgl. Files in TheWitt Library.

³⁵ Souv.I, S. 286.

Brustbildnis auch nicht. Vigée Le Brun porträtierte noch ein weiteres mal ein Modell als Iris. Über das Porträt der Prinzessin Tufiakin schrieb sie: „*Je l'ai peinte en Iris, entourée d'une écharpe ondoyante et assise sur des nuages*“.³⁶ Auch von diesem Bild hat sich keine Spur erhalten. Möglicherweise hat Vigée Le Brun bei der Niederschrift der Souvenirs aus der Erinnerung die Bildnisse der Fürstin Liechtenstein und der Prinzessin Tufiakin miteinander verwechselt, wie sie auch ihre Selbstbildnisse für Florenz und St. Petersburg durcheinanderbrachte. Eine exakte Benennung der porträtierten Fürstin von Liechtenstein als Iris ist jedoch wichtig, weil das Porträt der Prinzessin von Liechtenstein als Iris wohl schon sehr bald nach seiner Vollendung als „Aurora“ betitelt wurde. Als „Aurora“ wurde sie in Falkes Katalog erwähnt, als Aurora wurde das Gemälde in den Thieme-Becker aufgenommen und wird als solches bis heute in den Verzeichnissen der Sammlung Liechtenstein geführt.

Eine „Aurora“ trägt in den Darstellungen des 16., 17. Und 18. Jahrhunderts meist orange-rote Kleidung, wie etwa die Aurora auf Gérard de Lairesse's Doppelporträt, die Apotheose des Wilelm von Oranien (**Abb. 9**). Attribute der Aurora sind der Morgenstern und Blumen, die sie über den Himmel verstreut. Die Gestalt auf Vigée Le Bruns Porträt trägt ein braunrotes Kleid und einen gelben Schal. Als Attribut ist ihr der Regenbogen beigegeben. Morgenstern und Blumen fehlen. Die Benennung als Iris ist damit eindeutig. Der ursprüngliche Titel muß irgendwann nach dem Kauf und dem ersten Katalogeintrag verlorengegangen sein.

Dennoch ist die Bezeichnung des Porträts im Katalog als „Aurora“ hilfreich. Die Verwechslung mit der Aurora konnte stattfinden, weil Auroren auf Historienbildern und auf Porträts häufiger abgebildet wurden als die Göttin Iris, und weil Vigée Le Brun ihre Iris sehr deutlich nach Guido Renis Aurora-Fresko im Casino dell'Aurora im Palazzo Rospigliosi in Rom (**Abb. 10**) ausrichtete. Die Parallelen zwischen beiden Gemälden reichen von der bewegten Fältelung des Gewandes über den flatternden Schal bis hin zu den dunklen Wolken. Renis' Fresko gehörte im 18. Jahrhundert zu den berühmtesten und auch seiner Farben wegen viel bewunderten Sehenswürdigkeiten in Rom: „*Guido Reni's unsterbliche Aurora (...). Dies einzige Bild seiner Art ist mit solcher Kraft der Farben gemalt*“³⁷, schrieb Frederike Brun in ihren Erinnerungen. Vigée Le Brun begab sich mit dieser Hommage an Renis Meisterwerk in die lange Reihe von Verehrern des Bolognesers. Die schwebende Iris auf Vigée Le Brun Porträts scheint explizit auf Renis Deckenfresko zu verweisen. Die Verwalter der Liechtensteinischen Kunstsammlungen haben bei ihrer provisorischen Benennung des Porträts als Aurora wohl vor allem an Renis Fresko gedacht.

³⁶ Souv.II, S. 61.

³⁷ Friederike Brun, Römisches Leben, Leipzig: 1833, Vol.1, S. 302.

Doch gibt es auch schwebende oder fliegende Darstellungen der Iris, die Vigée Le Bruns Porträt recht nahe kommen. In Bologna bemerkte die Künstlerin zwei kleinformatige Gemälde von Francesco Albani: „...*deux petits tableaux ronds de l'Albane d'une grande finesse*“.³⁸ In Turin konnte sie weitere Arbeiten dieses Künstlers sehen. Sie berichtete von der Besichtigung des Turiner „Musée Royale“.³⁹ Dort hätte sie die Möglichkeit gehabt, Albanis mehrteiligen Zyklus zu den Vier Elementen im Besitz des Herzog von Savoyens zu betrachten. Eines davon wurde als „Allegorie der Luft“ bezeichnet (**Abb. 11**) und zeigt Äolus, wie er auf Geheiß der Juno die Winde aus der Höhle entläßt. In der Gefolgschaft der Juno befindet sich eine Iris mit dem Regenbogen. Albanis Turiner Tondi waren im 18. Jahrhundert sehr berühmt. Von der „Allegorie der Luft“ sind zeitgenössische Kopien bekannt.⁴⁰ Es existiert auch ein Nachstich, den Vigée Le Brun ebenfalls gekannt haben konnte.⁴¹ In der Behandlung des Gewandes, der Armhaltung, der Darstellung von Wolken und Regenbogen von Albanis und Vigée Le Bruns Iris gibt es Verbindendes. Allerdings fehlt der Schal.

Während Porträts von Frauen als schwebende Aurora oder Aurora-Verwandte - wie Jean Nocrets Porträt der Duchesse d'Orleans als Allegorie des Frühlings (**Abb. 12**) - in der französischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts gelegentlich vorkamen, so scheinen Wiedergaben von schwebenden Regenbogengöttinnen in der Bildnismalerei gänzlich zu fehlen. Darstellungen als Iris waren in der Geschichte des neuzeitlichen Porträts nie besonders häufig, obwohl Largillière 1730 in einem Brief an einen Auftraggeber schrieb: „*J'approuve fort, Monsieur, votre choix pour une naiade, l'on peut aussi jeter les yeux sur une Flore, une Iris sur des nuées. Tous ces sujets ont des attributs qui décore*“.⁴² Diese Textstelle spricht für ein - zumindest zeitweise - verstärktes Interesse an diesem Thema. Doch wurde in keinem der Pariser Salons im Verlauf des 18. Jahrhunderts Darstellungen von Frauen in der Rolle der Iris ausgestellt.⁴³

Zwei ganz unterschiedliche Beispiele, die Porträtierte mit einem Regenbogen zeigen, geben Aufschluß über die vielfältigen Darstellungs- und Interpretationsmöglichkeiten des Rollenporträts als Iris, die bei der Klärung des Inhalts und der Bedeutung von Vigée Le Bruns Porträt der Fürstin von Liechtenstein hilfreich sein können. Das sogenannte „Regenbogen-Porträt“ aus Hatfield House

³⁸ Souv.I, S. 156.

³⁹ Souv.I, S. 150.

⁴⁰ Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*, Mainz: 1996, Anm. S. 23.

⁴¹ Bei Flemming 1996, S. 31, Abb. 7.

⁴² Guisbert, *Bulletin archeologique du Comité des travaux historiques*, 1890, S. 311.

⁴³ Guiffrey 1889, S. 2-47.

(Abb. 13) entstand um das Jahr 1600. Es zeigt die englische Königin Elisabeth I mit einen kleinen Regenbogen in ihrer rechten Hand. Über die genauen Daten und Anlaß der Entstehung und den Künstler ist nichts bekannt. Es gibt verschiedene Interpretationsansätze, die die Figur der Königin mit dem Regenbogen in Verbindung bringen. Über der Hand, die den Regenbogen hält, steht das Motto geschrieben „Non Sine Iris Sole“ - "kein Regenbogen ohne Sonne". Vielleicht sah sich die Königin nach diesem Motto selbst als die Sonne, die ein Bündnis mit ihrem Volk einging und der Regenbogen symbolisiert den Bund.⁴⁴ Nach einer anderen Lesart identifizierte sich die Königin mit dem Regenbogen. Das wäre so ungewöhnlich nicht gewesen. Denn auch Katharina di Medici wählte den Regenbogen als ihr Zeichen. "Luce Apporto, e Bonaccia"- "Licht und Heiterkeit bringe ich" - war ihr Motto.⁴⁵ Das Festalten am Regenbogens dokumentiert das Festhalten der Königin an dem Versprechen von Hoffnung und Gnade des christlichen Glaubens, der ihr und dem englischen Volk Schutz und Sicherheit verheißt. Der Regenbogen als christliches Heilszeichen wird in dieser Interpretation auf die Person der Königin übertragen.⁴⁶

Ein anderes Bildnis zeigt die Marquise de Montespan als Iris **(Abb. 14)**. Das Bewegungsmotiv, der gelbe Schal, dunkle Wolken und der Regenbogen verbinden die Arbeit des unbekannten französischen Meisters mit dem Porträt von Vigée Le Brun. Ob Mme de Montespan jedoch fliegt, ist nicht auszumachen. Rasche Bewegung und Gegenwind sind allerdings in den flatternden Gewändern und dem gebauschten Schal angedeutet. Das Porträt der Marquise gelangte 1838 aus einer französischen Privatsammlung nach Versailles. Über die Vorgeschichte ist nichts bekannt. Vielleicht hatte Vigée Le Brun über die Sammlung ihres Mannes oder die anderer Sammler eine Gelegenheit ein solches Bildnis zu sehen, das in vielerlei Hinsicht typisch ist für die Porträtmalerei unter Louis XIV.⁴⁷ Allerdings besitzt das Bildnis der Marquise im Unterschied zur Darstellung Vigée Le Bruns nur ein sehr kleines Format und die Schwebefigur ist nicht eindeutig zu erkennen.

Mme de Montespan zeigt sich auf diesem Porträt als Göttin des Regenbogens und als Verkörperung dieser Naturerscheinung. Sie ist der Regenbogen. In der metaphorischen Sprache der Emblematik wurde das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sonne und Regenbogen hervorgehoben. „Non Sine Sole Iris“ heißt es auf dem Regenbogen-Porträt oder „Opus Solis“ - "Werk der Sonne".⁴⁸ Die Aussagen

⁴⁴ F.A. Yates, Boissard's Costume-Book and two Portraits, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, 1959, S. 365-366.

⁴⁵ John Gage, Colour And Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction, London: 1993, S. 95.

⁴⁶ René Grazian, The Rainbow-Portrait of Queen Elizabeth I. and its religious Symbolism, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV, 1972, S. 247-259.

⁴⁷ Vgl. die Porträtsammlung im „Salon de la Tour Dorée“ im Chateau de Bussy-Rabutin.

⁴⁸ Regenbögen für eine bessere Welt, Katalog zur Ausstellung in Stuttgart, Stuttgart: 1977, S. 92.

dieser Embleme lassen sich auf das Porträt der Mme de Montespan beziehen. Denn sie war die bevorzugte Maitresse Louis XIV, des Roi-Soleil.⁴⁹ Der König nahm am Hof von Versailles die Rolle der Sonne, des Gottes Apollon ein. Auf das Bildnis der Mme de Montespan als Iris übertragen, brachte der König als Verkörperung der Sonne die wunderbare Erscheinung des Regenbogens zum Aufleuchten. Das Porträt machte den Rang der Abgebildeten am Hof von Versailles, ihre enge Beziehung zum König und ihre Abhängigkeit vom Roi-Soleil sichtbar.

Die Abhängigkeit der Regenbogenerscheinung von der Sonne, die in den Emblemen benannt und auf dem Porträt der Marquise de Montespan illustriert ist, und die daraus resultierende Verbindung zwischen den Gottheiten Apoll und Iris ist ein neuzeitlicher Gedanke.⁵⁰ Bei der Darstellung auf dem Porträt der Mme de Montespan als Iris handelt es sich um eine Erweiterung des antiken Mythenkanon, dem bestimmte Erkenntnisse der Physik vorausgegangen waren. Mit der ursprünglichen griechischen und römischen Mythologie hat dieses Porträt nichts mehr zu tun. In der Antike war Iris zunächst die Botin der Götter, später vor allem die Dienerin der Göttin Juno. In dieser Rolle zeigte Albani seine Iris. Mit dem Gott Apollon oder mit dem Sonnenball selbst war sie im Unterschied zur Aurora in der griechischen und römischen Mythologie nicht verbunden.

Läßt sich auch eine „Sonne“ für die Iris auf Vigée Le Bruns Porträt finden? Oder bezieht sich die Darstellung allein auf das Flüchtige und Wunderbare der Himmelserscheinung? Tatsächlich war die dargestellte Fürstin Karoline mit dem Auftraggeber Fürst Alois I verheiratet. Ähnlich wie man bei dem Bildnis der Emma Hart als Ariadne annehmen kann, daß Lord Hamilton als Bacchus das Bild vervollständigt, könnte der Fürst hier die Rolle der Sonne übernommen haben, der den Regenbogen erst zur Erscheinung bringt.

Der Regenbogen auf Vigée Le Bruns Bildnis ist ein Teil des Himmels und der Wolken und damit ein Teil der Landschaft. Der Bezug zur porträtierten Person ist weit weniger deutlich als auf dem Porträt der Mme de Montespan, die durch Farbgebung und die Form des Schals deutlicher an den Regenbogen gebunden ist. Die Fürstin Liechtenstein scheint keineswegs die Verkörperung einer Naturerscheinung darzustellen. Dazu ist der Regenbogen nicht groß genug und sie selbst formal zu wenig an den Regenbogen gebunden. Der Regenbogen ist vor allem ein Attribut,

⁴⁹ Eine weitere Verknüpfung zu Sonne und Sonnenkönig diskutiert Ursula Weber-Woelk, *Flora la belle Rommaine. Studien zur Ikonographie der Göttin Flora im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Köln: 1995, S. 188: Mme de Montespan wurde auf einem Porträt als Klythia, die sich in die sich nach Ovids Mythos in eine Sonnenblume verwandelte, abgebildet. Die Sonnenblume ist auf diesem Porträt eine Anspielung auf die Liebe der Mme de Montespan zum Roi-Soleil.

⁵⁰ Wolfgang Menzel, *Die Mythen des Regenbogen*, in: Ders., *Mythologische Forschungen und Sammlungen*, Vol.1, Stuttgart, Tübingen: 1842, S. 254.

daß die Benennung der dargestellten Person in ihrer mythologischen Rolle erklären und begründen soll.

Die Darstellung einer Schwebenden - ob Aurora oder Iris - auf einem Porträt des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist sehr ungewöhnlich. Weitere Bilder dieses Typs sind bisher nicht bekannt geworden. Zwar werden vor allem in der englischen Malerei Porträts in Verkleidung dieser Göttinnen und nach dem Vorbild von Renis Aurora gemalt, so etwa, John Hoppners Porträt der Lady Charlotte Campbell (**Abb. 15**) von 1796. Doch halten die Dargestellten immer Bodenkontakt - die Lady berührt mit ihrer Fußspitze die tragende Wolke. Vigée Le Brun schöpfte für ihre Bilderfindung des „Schwebeporträts“ nicht aus der zeitgenössischen Porträtkunst ihrer französischen, englischen oder deutschen Kollegen, sondern aus der reichen Tradition des allegorischen Barockporträts, wie es de Laresses Apotheose (**Abb. 9**) oder Nocrets Allegorie (**Abb. 12**) wiedergegeben haben und aus den Übernahmen von italienischen Historiengemälden. Vigée Le Brun ging bei der Konstruktion ihres Bildes auf eine vergleichbare Weise vor, wie bereits auf dem Bildnis der Emma Hart als Ariadne beobachtet. Und doch gibt es einen wichtigen Unterschied: Im Gegensatz zu der für Vigée Le Brun ganz neuartigen Inszenierung des Porträts der Emma Hart als Ariadne hatten die Pose des Modells, das Kostüm und die Landschaft im Hintergrund des Iris-Porträts einen unmittelbaren Vorläufer in Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Bacchantin (**vgl. Kap. II, Abb. 16**). Dieses Porträt ist nicht datiert. Aufgrund der Gemeinsamkeiten zwischen dem Kopf dieses Porträts und dem Kopf des Ariadne-Bildnisses ist eine ungefähre Datierung auf die Zeit ihres ersten Aufenthaltes in Neapel möglich. Denn die Neigung des Kopfes, der Gesichtsausdruck, das rote Haarband, das Weinlaub und die farbige Dämmerung, all diese Merkmale weisen darauf hin, daß Vigée Le Brun die Bacchantin zur gleichen Zeit wie die Ariadne begonnen hat, vermutlich nach Studien, die sie während der Sitzungen für das Ariadne-Bildnis herstellte. Robert Fagans Variation des Themas in seinem Porträt der Sophia Cotton von 1792 (**vgl. Kap. II, Abb. 15**) läßt den Schluß zu, daß Vigée Le Bruns Bildentwurf bereits in Italien einigen Erfolg hatte. Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Bacchantin entstand ohne Auftrag. Es blieb bis zum Tode Vigée Le Bruns im Besitz der Malerin. Mme Analot beschrieb das Porträt 1830 im Salon der Künstlerin: „*Ainsi celui de la célèbre lady Hamilton (elle y était peinte en bacchante, les cheveux épars)*...“.⁵¹ Vermutlich führte Vigée Le Brun dieses Bild ebenso wie das Porträt der Sibylle auf ihren Reisen mit sich und stellte es in ihrem Atelier oder den angrenzenden Räumen dem Publikum zur Schau. Das in den Souvenirs beschriebene Porträt der Prinzessin Pelaghia Sapieha „dansant avec un tambour de basque“⁵² stammte aus Vigée Le Bruns Zeit in St. Petersburg. Es ist mit

⁵¹ Analot 1858, S. 39.

⁵² Souv., II, S. 350.

Sicherheit nach dem Vorbild des Emma Hart-Porträts entstanden. Aber auch ihr Wiener Bildnis der Prinzessin „dansant avec un châte“ (**Abb. 8**) weist in der Wahl des Bildausschnitts, der Gestaltung des Hintergrundes, der Haartracht und der Kostümierung Gemeinsamkeiten mit dem Porträt Emma Harts als Bacchantin auf. Der Schal verbindet das Porträt der Prinzessin Pelaghia auch mit dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein. Vigée Le Brun verwertete die Formel des Bacchantinnen-Porträts also in ihren späteren Arbeiten weiter, so wie sie es auch mit dem Ariadne-Motiv praktizierte. Die Vermutung liegt nahe, daß interessierte Kundinnen und Kunden mit Hilfe der im Atelier ausgestellten Arbeiten an der Auswahl des Porträtmotivs beteiligten und Vigée Le Brun das ausgewählte Motiv den Wünschen und Vorstellungen der Kunden gemäß variierte.

Grundlage von Vigée Le Bruns Porträts der Prinzessin Pelaghia, der Fürstin von Liechtenstein und von Fagans Variante das Bildnis der Emma Hart als Bacchantin. Doch mit Ausnahme des St. Petersburger Bildnis der Prinzessin Pelaghia mit dem Tamburin, ist das bacchantische Umfeld nur noch in den Bewegungsmotiven oder in der Landschaft (Vulkan) angedeutet.⁵³ Trägt Emma Hart als kennzeichnende Attribute der Bacchantin im 18. Jahrhundert, das Tamburin⁵⁴ und einen Kranz aus Weinlaub, so hält Fagans Sophia Cotton Tauben in den Händen. Die Fürstin von Liechtenstein und die Prinzessin Pelaghia umgeben sich mit dekorativen Schleiern. Der Kranz aus Weinlaub wickelt auf diesen Porträts farbigen Bändern im Haar. Die rauschhaften, orgiastischen und gefährlichen Charakterzüge der Bacchantin, die Wildheit und sexuelle Freiheit, die zu diesem Motiv gehören und die Emma Hart als Schauspielerin auf ihrem Porträt deutlich zur Schau stellte, schwächten Fagan und Vigée Le Brun auf ihren Porträts des Adels zu harmonischeren, zurückhaltenden und angemesseneren Darstellungen weiblichen Verhaltens ab, die den Regeln und Konventionen des Gesellschafts-porträts entsprachen. Denn nach dem Wortgebrauch des 18. Jahrhunderts konnte eine Bacchantin sowohl eine Priesterin oder Anhängerin des Gottes sein oder auch eine Kurtisane. Ein „Bacchanal“ konnte dementsprechend den Platz, an dem die Feste des Gottes gefeiert wurden oder schlicht ein Bordell bezeichnen.⁵⁵ Die Übergänge waren fließend, die Mehrdeutigkeit der Darstellungen war durchaus gewollt.

Entscheidend ist jedoch, daß Vigée Le Brun den einmal gewonnenen Bildtypus mit immer neuen Anspielungen variierte und die Aussage des ursprünglichen Motivs veränderte. Das Porträt der Fürstin von Liechtenstein ähnelt dem Bildnis der Emma Hart als Bacchantin in der Körper- und in der Armhaltung, in Schnitt und Farbe des

⁵³ Das Bildnis im Musée Cognac-Jay in Paris, das eine laufende Dame mit Tambourin in der Hand zeigt, halte ich aus stilistischen und farbertechnischen Gründen nicht für eine Arbeit von Vigée Le Brun.

⁵⁴ Marcia Pointon, *Graces, Bacchantes and 'plain folks'. Order and excess in Reynolds's female portraits*, in: *British Journal of Eighteenth Century Studies*, 17, Nr. 1, Frühling 1994, S. 20-1.

⁵⁵ Pointon 1994, S. 15.

Kostüms. Wenn auch das Kolorit des Kleides der Emma Hart stärker zwischen rötlichen und gelblichen Braunabstufungen und bläulich-violetten Tönen changiert. Es scheint weniger eine eigene Farbe zu haben, als den farbigen Abendhimmel zu reflektieren. Die Iris trägt hingegen ein kastanienbraunes Kleid. Im Unterschied zur Bacchantin erscheint ihr Gürtel in der gleichen Farbe wie das Haarband während Emma Hart einen ockerfarbenen Gürtel trägt. Auf ganz unterschiedliche Weise scheinen beide Frauen dem Element Luft zugeordnet. Beide Figuren tragen ihr Haar offen und lassen es im Gegenwind wehen. In Emma Harts Kleid spiegeln sich die Farben des Abendhimmels. Die Fürstin schwebt scheinbar schwerelos in den blauen Himmel. Auf beiden Arbeiten malte Vigée Le Brun den rauchenden Vesuv. Denn um die Rauchwolken des Vulkans muß es sich auch auf dem Porträt der Fürstin als Iris handeln. Das Motiv ist auf beiden Bildern ähnlich gestaltet. Der Vesuv mit seinen Rauchwolken erscheint auch auf anderen Porträts von Vigée Le Brun (**vgl. Kap. III, Abb. 12, Abb. 19**). Für gewöhnliche Wolken wirken diese Wolken jedenfalls zu dunkel. Sie heben sich deutlich vom blauen Himmel ab und steigen vom unteren Bildrand her in verschiedene Richtungen auf.

V.4 Die Schwebende: Antik

Vigée Le Bruns Porträt der Fürstin von Liechtenstein als Iris variiert das Porträt der Emma Hart als Bacchantin, doch schwächte die Künstlerin die bacchantischen Merkmale der Inszenierung zugunsten einer für die Wiedergabe einer Fürstin angemesseneren Darstellungsweise ab. Der wilde Tanz der Bacchantin wurde zum Schweben, das Tamburin wurde durch den Schal, Musik durch Stille ersetzt. Der Vulkan bezeugt seine Anwesenheit auf dem Bildnis der Fürstin nur noch durch die Rauchwolken. Sinnlichkeit, Rausch, körperlich Präsenz und Musik als Eigenschaften der Mänade ersetzte Vigée Le Brun durch das Flüchtige, Leichte, Wunderbare, nicht Greifbare und durch die Eigenschaften Optimismus und Hoffnung, die der Regenbogen und seine Göttin in der abendländischen Symbolsprache verkörpern. Und doch gibt es noch ein weiteres, in seinem Ursprung bacchantisches Motiv, das Vigée Le Brun auf dem Porträt mit verarbeitet hat. Während ihres Aufenthaltes in Neapel besuchte Vigée Le Brun die Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji und das königliche archäologische Museum in Portici: *„Aussi puis-je dire avoir été fort surprise à Pompei, que nous visitâmes ainsi qu’Herculaneum, de la petitesse des maisons et du temple d’Isis. Il faut croire que la partie découverte était autrefois un faubourg. Je conduisis ma fille à Portici, dans le muséum, beauté tout à fait unique dans le monde“*.⁵⁶ Von den Ausgrabungen zeigte sie sich ein wenig enttäuscht. Sie entsprachen wohl nicht ihrer Vorstellung von der glanzvollen antiken Vergangenheit, die sie in ihrem „Souper Grec“ nachgestellt hatte und auf die sie in ihren Porträts verwies. Einige der im Museum ausgestellten Malereien hatten sie jedoch fasziniert, denn Motive nach diesen Vorbildern erscheinen immer wieder auf ihren Wiener- und russischen Arbeiten und am deutlichsten erkennbar verarbeitete sie dieses Element auf dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein.

Vigée Le Brun müssen im Museum von Portici kleine Wandmalereien aus dem dritten Stil aufgefallen sein, die schwebende weibliche Gestalten abbildeten, die größtenteils dem dionysischen Kontext zugeordnet wurden (**Abb. 16**). Von diesen Figuren hat sich eine große Anzahl erhalten. Winckelmann berichtete bereits 1762 in seinem „Sendschreiben“ von solchen Schwebefiguren im königlichen Museum von Portici: *„Die allerschönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang auf einem schwarzen Grunde welche von einem großen Meister Zeugnis geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von*

⁵⁶ Souv.I, S. 216. Ausführlich zum Thema: Chantal Grell, Herculaneum et Pompeji dans les récits des voyages français du XVIIIe siècle, Neapel: 1982.

der Hand der Gratien ausgeführt.⁵⁷ Die Flüchtigkeit und Anmut der schwebenden Figuren war es wohl auch, die Vigée Le Brun zu ihrer Bilderfindung auf dem Liechtensteiner Bildnis angeregt haben. Besonders die abgebildete nachträglich zusammengestellte Gruppe von vier Schwebenden aus der Villa des Cicero weist Gemeinsamkeiten in Bewegungen und in der Gestaltung der Gewänder mit dem Bildnis der Fürstin auf.

Die Erlaubnis, die Ausgrabungen in Herculaneum und Pompej zu besichtigen, wurde ausschließlich von König Ferdinand IV persönlich erteilt und die war nur sehr schwer zu bekommen. Denn der König betrachtete das Museum als sein Privateigentum. Selbst Winckelmann durfte bei seinem ersten Besuch nur das Museum in Portici besichtigen. Dort wie auch in den Ausgrabungsstätten herrschte strenges Zeichenverbot. Es war nicht erlaubt die Malereien zu kopieren.⁵⁸ Ob Vigée Le Brun eine Ausnahmegenehmigung zum Kopieren der Malereien erhielt - sie pflegte ja gute Beziehungen zur Königin von Neapel und zu Lord Hamilton - ist nicht bekannt. Wahrscheinlich hat Vigée Le Brun sich an dem mehrbändigen Stichwerk „Le Antichità di Ercolano eposte“⁵⁹ orientiert, in dem ein großer Teil der ausgegrabenen Fundstücke publiziert wurde, darunter auch die Schwebefiguren aus der Villa des Cicero (**Abb. 17**) und weitere vergleichbare Stücke (**Abb. 18**). Über die publizierten Stichfolgen wurden diese Schwebefiguren in Europa weit verbreitet und von ganz verschiedenen Künstlern rezipiert, Tischbein übernahm Schwebefiguren aus der Villa des Cicero zum Teil sehr detailgetreu für seine „Oldenburger Idyllen“.⁶⁰ Im Gegensatz zu den Stichen, die großformatige mythologische, erzählende Fresken abbildeten, und die im 18. Jahrhundert von Vien und Füssli und im frühen 19. Jahrhundert von Ingres für Historienbildkompositionen und Porträts herangezogen wurden⁶¹, hatten die kleinformatigen Schwebefiguren offensichtlich keine größere Bedeutung als Vorbild für die Historienmalerei oder für das Porträt. Das Hauptgebiet

⁵⁷ Johann Joachim Winckelmann, Kusttheoretische Schriften III. Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen. Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen, Baden Baden, Straßburg: 1964, Faksimileneudruck der 1. Auflagen, Dresden: 1762, 1764, S. 30.

⁵⁸ Peter Werner, Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München: 1970, S. 28-9.

⁵⁹ Le antichità di Ercolano eposte con qualche spiegazione, Neapel: 1752-1792.

⁶⁰ Vgl.: Margret Burscheidt, Vergegenwärtigung der Antike in Wilhelm Tischbeins Idyllenzyklus, in Hermann Mildener, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, Katalog zur Ausstellung in Oldenburg, Kloster Cismar, Frankfurt a.M., Neumünster: 1986. Hermann Mildener, Die Oldenburger Idyllen, in: Goethe und die Kunst, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt a.M., Weimar, S. 363-375.

⁶¹ Jseph-Marie Vien, La Marchande d'Amours, 1763, Leinwand, 96 x 122 cm, Fontainebleau, Musée national du Château. Johann heinrich Füssli, Der Verkauf von Liebesgöttern, ca. 1775-6, Zeichnung, schwarze und rote Kreide, 30 x 48,5 cm, London, Privatsammlung. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Mme Moitessier, 1852-1856, Leinwand, London, National Gallery.

ihrer Rezeption lag im Bereich der Ornamentik - Tischbeins Idyllen gehören in dieses Gebiet - und im Bereich der Innenraumdekoration.

Ein erhaltenes Beispiel für einen solchen auf diese Weise mit Schwebefiguren ausgestalteten Raum in Wien ist das pompejanische Zimmer der Herren von Geymüller (**Abb. 19**). Auch diese Schwebenden hatten ihren Ursprung in den Gestalten aus der Villa des Cicero. Die Dekoration wird auf 1800 datiert. Als mögliches Vorbild für Vigée Le Bruns Porträt der Fürstin von Liechtenstein kommen die Schwebenden dieses Zimmers also nicht in Frage. Wohl wurden in Wien seit etwa 1790 Zimmerwände mit Motiven der antiken Wanddekoration bemalt, in den ersten Jahren jedoch vor allem mit Grotesken im Stil der Logen Raffaels.⁶² Daraus entwickelte sich in den folgenden Jahren eine besondere Vorliebe für Raumgestaltungen im pompejanischen Stil. Als Vorlage für die großen Wanddekorationen diente vor allem das Stichwerk „Le antichità di Ercolano“. Die kaum mehr als 15 cm messenden Originale wurden in wesentlich größeren Formaten umgesetzt. Es handelte sich um eine Umformung und Veränderung des ursprünglichen Dekorationszusammenhangs. Das antike Vorbild wurde variiert und den speziellen Wünschen der Auftraggeber angepaßt. Vigée Le Brun ging bei ihrer Umsetzung der Schwebefiguren in ein Porträt auf eine vergleichbare Weise vor. Auch sie vergrößerte die kleinen Vorbilder für ihre Bildaufgabe ganz beträchtlich.

Als Elemente einer zusammenhängenden Raumdekoration im pompejanischen Stil waren ihre Bildnisse der Fürstinnen von Liechtenstein und Esterhazy allerdings nicht bestimmt. In den Beschreibungen der Wiener Paläste der Liechtensteinischen Familie wird kein „pompejanisches Zimmer“ erwähnt.⁶³ Auszuschließen ist es jedoch nicht, daß Vigée Le Brun bei der Gestaltung ihres Bildnis der Fürstin Karoline von Liechtenstein als Iris auf den aktuellen Modetrend Bezug genommen hat und daß sie mit diesem Bild die Beliebtheit des pompejanischen Dekorationsstils in Wien förderte.

Vigée Le Brun übernahm von den antiken Vorbildern das Schwebemotiv und einige wenige Elemente aus verschiedenen Bildern, die ihr für die Gestaltung ihres Porträts passend erschienen. Aber auf ein einziges Vorbild wie Tischbein mit seinen Idyllen, läßt sie sich auch bei diesem Vorwurf nicht festlegen. Eine der nach rechts gewendeten Figuren aus der Villa des Cicero (**Abb. 17**) ähnelt der Darstellung der Fürstin in Körper und Handhaltung. Eine Bacchantin aus einer Ausgrabung von 1761 (**Abb. 18**) hält einen vergleichbaren Schal in ihrer Hand.

Auch auf anderen Bildnissen für Kunden in Wien oder in Rußland verarbeitete Vigée Le Brun Motive aus kampanischen Wandmalereien: Die Porträts ihrer Tochter als Flora (**Abb. 20**) und das Porträt der Prinzessin Galtzine (**Abb. 21**) beziehen sich in

⁶² Peter Pötscher, Das pompejanische Zimmer der Herren von Geymüller im Historischen Museum der Stadt Wien, in: Alte und moderne Kunst, 7, Nr. 54/55, S. 26.

⁶³ Karl Höss, Fürst Johann II. Von Liechtenstein und die bildende Kunst, Wien: 1908.

ihrer Handhaltung und dem Motiv des im Wind flatternden Mantels ebenfalls auf die Figuren aus der Villa des Cicero. Das Porträt der Gräfin Kinska (**vgl. Kap. IV, Abb. 2)** zeigt durch ihren Griff in den wehenden Schleier Vigée Le Brun Vertrautheit mit den antiken Malereien (**Abb. 22**), und mit den wehenden Schleiern und Schals den letztendlich bacchantischen Ursprung dieses Motivs.⁶⁴ Auf ihrem Porträt der Fürstin von Liechtenstein verwies Vigée Le Brun außerdem auf die Herkunft des Schwebemotivs aus den dekorativen Wandmalereien der Vesuvstädte, indem sie die Fürstin über dem rauchenden Vulkan fliegen ließ.

Dem Porträt der Emma Hart als Ariadne vergleichbar, verarbeitete Vigée Le Brun auf dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein als Iris den Topos, nach dem der Maler durch das bloße Anklingen lassen eines Motivs der Imaginationskraft des Betrachters Raum zur Entfaltung und dem Betrachter so die Möglichkeit zu intellektuellen Gesprächen über die einzelnen Details und Anspielungen auf Mythologie, Kunst und Ästhetik gibt. Nach einem Rezeptionskonzept des 18. Jahrhunderts war die Anwesenheit des Betrachters erforderlich, um das Bild erst wirklich zu vollenden. Die psychologische Theorie der Zeit rechnete geradezu mit einer Komplizenschaft zwischen Künstler und Betrachter.⁶⁵ Nach diesem Konzept scheinen die Porträts der Mme de Montespan als Iris und Vigée Le Brun's Bildnisse der Emma Hart als Ariadne und der Fürstin als Iris nach einem Betrachter vor dem Bild zu verlangen, der die ergänzenden Rollen der Sonne oder des Weingottes einnehmen konnte.

Vigée Le Brun setzte die individuelle Vollendung ihres Porträts und die intellektuelle Reflexion durch den Betrachter als Grundlage zum Verständnis ihrer Arbeiten voraus. Die dunklen Wolken auf dem Porträt der Fürstin als Iris gehören ebenso zu Renis Aurora wie zum rauchenden Vesuv auf dem Porträt der Emma Hart als Bacchantin und zu den schwebenden Figuren aus den Vesuvstädten. Erinnerungen an die griechisch-römische Antike und den Italienaufenthalt der Künstlerin werden überblendet von Zitaten aus der Historienmalerei der Schule von Bologna. Anspielungen auf die Figur der Emma Hart, auf die Motive der Bacchantin und der Regenbogengöttin fügen sich in diesem Porträt zu einem neuen Bild zusammen.

Die Vorbilder der antiken Wandmalereien und der Stiche bildeten Figuren aus dem dionysischen Bereich ab, nicht aber die Göttin Iris, die dort mit Flügeln dargestellt wurde.⁶⁶ Vigée Le Brun schwächte die Anspielungen auf das mehrdeutige und provozierende Motiv der Bacchantin ab, indem sie durch den Bezug auf die antike Dekorationsmalerei die möglichen mehrdeutigen Betrachterassoziationen in Richtung einer weniger gefährlichen Bildersprache lenkte.

⁶⁴ Ganz ähnlich: Thomas Lawrence, Porträt Emily Elwes, vor 1806, Leinwand, 243,8 x 144,8 cm, Privatsammlung.

⁶⁵ Busch 1984, S. 96.

⁶⁶ Menzel, S. 253.

Die kleinen Vorbilder aus der Wandmalerei wurden dem Ornament entlehnt. Sie waren Teil einer arabesken Wanddekoration und wurden als solche in zeitgenössischen Dekorationen verwendet. Vigée Le Brun blähte diese zierlichen und rein ornamentalen Figuren zu einem großformatigen Historienporträt auf. Das dekorative, niedliche, Entzücken auslösende Motiv der Schwebefigur steht in Vigée Le Bruns Bildlösung Formeln gegenüber, die Bedeutung und Anspruch suggerieren sollen. Vigée Le Brun vereinte auf diesem Porträt scheinbar widersprüchliches: Das großformatige, anspruchsvolle Porträt historié und die Allegorie verweisen auf Bildformen aus der Zeit des „Grand Siècle“ unter Louis XIV. Die Künstlerin machte Anspielungen auf bekannte Historiengemälde. Zugleich übernahm sie die kleinformatige ornamentale Dekorationsmalerei der Vesuvstädte.

Hier liegt eine der Schwierigkeiten im Verständnis dieses außergewöhnlichen Porträts. Der Anteil des Auftraggebers an den Bilderfindungen, der möglicherweise bei der Deutung des Porträts helfen könnte, ist ungeklärt. Über das Umfeld der Entstehung ist nichts bekannt. Vigée Le Brun schrieb über die Entstehung des Iris-Porträts : „*Son (die Fürstin von Liechtenstein) joli visage avait une expression douce et céleste, qui me donna l'idée de la représenter en Iris*“.⁶⁷ Den Souvenirs zufolge ließ sich Vigée Le Brun bei der Bildfindung von der Physiognomie der Fürstin leiten. Sie ging demnach ausschließlich vom Modell aus. Für die Eigenschaften, die dem Regenbogen zugeschrieben wurden, fand Vigée Le Brun einen Reflex im Äußeren der Prinzessin. Die Eigenschaften des Regenbogens, nämlich Leichtigkeit, Optimismus, Hoffnung, und Fröhlichkeit, das Flüchtige, das Vergängliche und das Wunderbare der Regenbogenerscheinung übertrug sie auf ihre Darstellung der Porträtierten. Die mythologische Einkleidung als Iris sollte die charakteristischen physischen Eigenschaften der Dargestellten unterstreichen.

Porträts in mythologischer Verkleidung waren nicht üblich in der Bildersammlung des Hauses Liechtenstein.⁶⁸ Vorgaben von Seiten des Auftraggebers in dieser Hinsicht gab es deswegen wohl nicht. Dies spricht ebenso für den großen Freiraum, den Vigée Le Brun bei der Entwicklung ihres Porträtkonzepts hatte wie auch das außergewöhnliche Schwebemotiv, das keinerlei zeitgenössische Vorbilder in der Porträtmalerei hatte. Ein Wettstreit mit anderen Malern, die ähnliche Motive oder die selben Modelle gemalt haben, wie Kauffmann oder Lampi, ist auszuschließen. Im Unterschied zu Vigée Le Bruns Beitrag zur Sammlung Hamilton gibt es keinerlei Anhaltspunkte für diese Vermutung.

Das Motiv der schwebenden Iris blieb auch folgenlos in Vigée Le Bruns späteren Arbeiten. Mit diesem Bildnis einer schwebenden menschlichen Gestalt hatte sie sich bis an die Grenzen der Porträtmalerei herangetastet. Dem Bildnis der Emma Hart als

⁶⁷ Souv.I, S. 286.

⁶⁸ Hinweis von Dr. Uwe Wieczorek.

Sibylle (**vgl. Kap. II, Abb. 8**) vergleichbar scheint die dargestellte Fürstin ihre Identität zugunsten des ungewöhnlichen Motivs aufgeben zu haben. Oder besser ausgedrückt: „Schweben“ gehörte nicht zum Erfahrungsschatz eines Menschen im 18. Jahrhundert, gehörte deshalb auch nicht zu den üblicherweise dargestellten Eigenschaften. Dieses Motiv scheint daher zunächst den Anspruch zu überlagern, den Auftraggeber dieser Epoche an Porträts stellten, nämlich die möglichst genaue, physiognomisch korrekte Abbildung des dargestellten Modells und die Wiedererkennbarkeit der abgebildeten Person durch den Betrachter. Nach Vigée Le Bruns Aussage erfüllte ihr Bildnis die Forderung nach „Ähnlichkeit“ zweifellos: *„...les chefs de la famille furent très-scandalisés de voir que l'on montrât la princesse sans chaussure, et le prince me raconta qu'il avait fait placer dessous le portrait une jolie petite paire de souliers, qui disait-il aux grands-parents, venaient de s'échapper et de tomber à terre“*.⁶⁹ Die Künstlerin greift auf den antiken Topos des belebten Bildes zurück, nach dem der Unterschied zwischen Vorbild und Abbild mit Hilfe der Malerei aufgehoben scheint. Sie belegt nachträglich, daß ihr gewagtes Experiment im Sinne der Anforderungen die der Auftraggeber und die Malerin an ein solches Porträt stellten, erfolgreich verlaufen war. Demnach bot das Bild ein perfektes Duplikat seines Modells. Schweben erschien als möglich und wahrscheinlich. Es wurde als Eigenschaft der Abgebildeten akzeptiert. Echte Pantoffeln konnten vor die gemalten nackten Füße gestellt werden, denn der Unterschied zwischen Malerei und Realität war aufgehoben. Die Dargestellte war aufgrund der Kunstfertigkeit der Malerin - einer wahren Nachfolgerin des Apelles - in der Lage vor das Bild zu treten. Die gemalte Darstellung war keine bloße Nachahmung mehr, sondern die Abgebildete selbst.⁷⁰

Das Porträt der Fürstin Karoline von Liechtenstein als Iris ist Vigée Le Bruns ungewöhnlichste Bilderfindung und steht einzigartig da in der Geschichte des europäischen Porträts um 1800. Was aber veranlaßte die Malerin dem Iris Porträt die recht konventionelle Darstellung der Fürstin Esterhazy als Ariadne als Pendant zur Seite zu stellen? Bereits angesprochen wurden die gegensätzlichen Auffassungen der beiden Porträts, die offensichtlich einen gewissen Reiz auf den Auftraggeber ausübten. Aber wenn man nicht an eine rein willkürliche Auswahl der Sujets glauben will, muß es über die rein formalen Verbindungen hinaus noch weitere Verknüpfungspunkte geben. Beide Porträts haben ihren gedanklichen Ursprung in Vigée Le Bruns Porträt der Emma Hart als Ariadne (**vgl. Kap. III, Abb. 18**). Vigée Le Brun verschmolz auf diesem Bildnis zwei unterschiedliche mythologische Figuren zu einer einzigen wie auch auf dem Porträt der Prinzessin Pelaghia als Ariadne (**Abb.**

⁶⁹ Souv.I, S. 286. Die Darstellung von nackten Füßen gilt als einer der mutmaßlichen Gründe für die Stornierung des Auftrages von Davids Porträt der Mme Récamier. Dazu: Bleyl 1982, S. 135.

⁷⁰ Birgit Rehfus-Dechêne, Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800, München: 1982, S. 50, Anm. 135.

3). Für die Liechtensteiner Pendants trennte sie dagegen die beiden Figuren der Ariadne und der Bacchantin voneinander. Sie betonte die gegensätzlichen Eigenschaften beider Figuren und wandelte den Darstellungsmodus dem hohen Rang der Porträtierten entsprechend ab.

Die Porträts der Emma Hart kann man als Darstellungen ihrer Schauspielkunst, ihrer „Attitüden“ auffassen⁷¹, als Darstellungen gespielter Szenen aus dem reichhaltigen Repertoire des Modells. Diese Vermutung liegt auch bei dem Porträt der Fürstin Esterhazy nahe. Theaterstücke und Opern, die sich mit dem Ariadne-Stoff befaßten, gab es um 1800 in großer Zahl. Das Thema war sehr beliebt und weit verbreitet. Ebenso zahlreich waren die Porträtdarstellungen von Schauspielerinnen in dieser Rolle⁷². Pose und Gesichtsausdruck der Fürstin Esterhazy scheinen ebenso auf die Darstellung einer Bühnenrolle zu verweisen.

Der Auftraggeber der Gemälde, Fürst Alois I von Liechtenstein hegte neben vielen anderen Interessen auch eine besondere Vorliebe für das Theater. 1790 ließ er ein Theater in Schloß Feldsberg erbauen, 1792 ein weiteres im Palais in der Schenkenstraße.⁷³ Im Entstehungsjahr der beiden Gemälde 1793 erhielt das Palais in der Herrengasse ebenfalls ein Haustheater.⁷⁴ Der Fürst beschäftigte fest angestelltes Theaterpersonal.⁷⁵ Vielleicht dilettierten der theaterbegeisterte Fürst und seine Familie selbst als Schauspieler. Im Kostümfundus des Feldsberger Theaters gab es Kostüme zur Darstellung antiker Gottheiten und mythologischer Gestalten und entsprechende Dekorationen.⁷⁶ Ähnliches wäre auch für die Wiener Theater des Fürsten zu erwarten. Ich halte das Porträt der Fürstin Esterhazy für den Reflex einer privaten Theateraufführung oder eines „Tableau Vivant“.

Bei dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein liegt der Fall jedoch problematischer. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhundert wurde in Wien die Begeisterung für den griechischen Tanz wiederbelebt. Die Tänzerin Maria Medina Vigonò (**Abb. 23**) erregte 1793 am Wiener Hoftheater als „Tochter der Luft“ in dem gleichnamigen Ballett ihres Gatten Salvatore Vigonò großes Aufsehen. Im Wiener Theater Almanach von 1794 heißt es: „*Sie hat und die Kunst der Griechen gebracht...*“.⁷⁷ Vigonòs Inszenierungen orientierten sich an den Gemälden alter Meister. Er bemühte sich um Authentizität in der Bearbeitung seiner historischen und

⁷¹ Z.B. Baumgärtel 1993, S. 21-42.

⁷² Vgl.: Kemp n.d..

⁷³ Wilhelm 1977, S. 142-3.

⁷⁴ Wilhelm 1977, S. 135.

⁷⁵ Wilhelm 1977, S. 143. Bohatta 1950, S. 59.

⁷⁶ Bohatta 1950, S. 41-2.

⁷⁷ Zitiert nach Pötscher 1962, S. 28.

mythologischen Stoffe und versuchte Szenen des antiken römischen Lebens nachzuschaffen.⁷⁸ Vielleicht gibt es einen Zusammenhang zwischen Vigée Le Bruns Darstellung der schwebenden Fürstin und dem Ballett der Vigonòs. Abbildungen von der Tänzerin betonen jedenfalls das Schwebemotiv. Eine Beziehung zum luftigen Element war bereits in Albanis Vorbild, der „Allegorie der Luft“ angelegt. Der Zeitpunkt der Entstehung der Bilder und der Aufführung des Balletts bietet eine weitere Parallele. Vigée Le Bruns Porträt der tanzenden Prinzessin Pelaghia aus dem selben Jahr hob ebenfalls neben dem griechisch-antiken Element den tänzerischen Aspekt besonders hervor. Möglicherweise verarbeitete Vigée Le Brun das sensationelle Bühnenereignis auf den beiden Porträts. Wenn dies der Fall sein sollte, reflektiert das Iris - Porträt diese Ballettaufführungen auf eine sehr freie Weise. Die Fürstin Karoline teilte allem Anschein nach die Theaterbegeisterung ihres Mannes. Das Singspiel „Prometheus“, das zur Eröffnung des Feldsberger Schloßtheaters 1790 aufgeführt wurde, war der Fürstin gewidmet.⁷⁹

Auch wenn es im Einzelnen nicht mehr zu belegen ist, fügen letztendlich Attitüde, tableau vivant, Theater und Ballett diese beiden sehr unterschiedlichen Liechtensteiner Porträts zu echten Pendants zusammen.

⁷⁸ Martha Bremser (Hg.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit, London, Washington: 1993, Bd. II, S. 1492.

⁷⁹ Bohatta 1950, S. 42.

V.5 Regenbogen

Der Regenbogen (**Abb. 24**) auf dem Bildnis der Fürstin Karoline von Liechtenstein als Iris erscheint durchsichtig. Teilweise wird er von dunklen Wolken verdeckt, teilweise befindet er sich vor den Wolken. Der Regenbogen auf diesem Porträt ist ein Teil des Himmels und der Wolken und er gehört damit zur Landschaft.

Die Landschaftsmalerei ist der Ort, wo Vigée Le Bruns bildnerische und schriftliche Formulierungen zum Regenbogen ihren Platz haben. Auf den Regenbogen und ihm verwandte farbige Himmelserscheinungen kommt Vigée Le Brun in den Landschaftsbeschreibungen der Souvenirs zu sprechen.

Die Landschaftsbeschreibungen gingen auf vor Ort angefertigte Pastelle zurück, die ihr als Gedächtnisstütze für die wesentlich späteren Aufzeichnungen in den Souvenirs dienten. Regenbögen hat Vigée Le Brun in Italien beim Besuch der Wasserfälle von Tivoli gesehen. So schrieb: *„Je les crayonnai aussitôt avec du pastel, désirant colorer l’arc-en-ciel qui ornait ces belles chutes d’eau.“*⁸⁰ In der Schweiz bewunderte die Künstlerin den Rheinfall bei Schaffhausen: *„Ce pavillon est le point d’où l’on peut jouir de la manière la plus complète de l’effet de ces vastes masses d’eau; l’arc-en-ciel s’y voit constamment“*.⁸¹ Die Wasserfälle von Tivoli und Schaffhausen waren in der Zeit um 1800 ihrer Regenbögen wegen bedeutende Touristenattraktionen.⁸² Als spektakuläre Sehenswürdigkeiten waren Wasserfälle auch für Grand-Tour-Porträts geeignet: Vigée Le Bruns Porträts der Comtesse Potocka (**vgl. Kap. III, Abb. 48**) und der Gräfin Buquoi (**vgl. Kap. III, Abb. 21**) sind sehr frühe Beispiele für die Umsetzung dieses Sujets in der Gattung Porträt. Auf ihren Grand-Tour-Porträts verzichtete Vigée Le Brun jedoch auf die Darstellung von Regenbögen. Den Regenbogen als Motiv für ein Porträt verwendete sie einzig und allein auf ihrem Bildnis der Fürstin von Liechtenstein, er erscheint kein zweites Mal auf ihren Porträts. Weitere Regenbogenerscheinungen erwähnt Vigée Le Brun für die Insel Ischia⁸³, den Schweizer Kanton Solothurn⁸⁴ und für Vevey: *„Le ciel était noir; on ne découvrait ni les montagnes ni l’entrée du palais; mais de l’a je vis un effet radieux, un superbe arc-en-ciel qui se courbait justement sur Vevey.“*⁸⁵ Die Erscheinung des Regenbogens interessierte Vigée Le Brun als reizvolles Element der Landschaft und als künstlerisch faszinierendes Phänomen. Sie beobachtete und studierte Gestalt und Farben des Regenbogens über einen langen Zeitraum von Beginn ihres Italienaufenthaltes bis hin zu den Reisen durch die Schweiz und

⁸⁰ Souv.I, S. 186.

⁸¹ Souv.II, S. 167.

⁸² Dazu Menzel 1842, S. 272. Gage 1993, S. 105.

⁸³ Souv.I, S. 215.

⁸⁴ Souv.II, S. 175.

⁸⁵ Souv.II, S. 180.

vermutlich auch noch danach. Denn auch auf ihrer letzten Reise durch Frankreich 1820 skizzierte und malte sie unermüdlich Landschaften.⁸⁶ Um so erstaunlicher ist es, daß sie sich auf dem Porträt der Fürstin als Iris nicht um die physikalischen Voraussetzungen gekümmert hat, die einen Regenbogen erst zur Erscheinung bringen. Auf dem Porträt gibt es zwei unterschiedliche Lichtquellen, die nichts miteinander zu tun haben. Die eine beleuchtet die dargestellte Figur von der linken Seite, erhellt aber nicht die hinter der Figur aufsteigenden Wolken. Die Ursache für die Erscheinung des Regenbogens kann dieses Licht nicht sein. Die Wolken bleiben weitgehend verschattet. Sie werden allein vom rechten unteren Bildrand her beleuchtet. Die unteren rechten Wolkenränder erscheinen rötlich. Es sieht so aus, als ob die Wolken das Licht des Regenbogens reflektieren. Die hellste Fläche auf dem Porträt befindet sich unterhalb des Regenbogens über der Bergspitze. In diesem Bereich müßte sich demnach auch die Sonne befinden. Diese Lichtquelle wiederum kann nicht den Regenbogen hervorbringen und hat außerdem keine Bedeutung für die Beleuchtung der Schwebenden.

Vigée Le Brun arbeitete auf diesem Bild im Prinzip mit einer Gegenlichtsituation wie auf ihrem Selbstbildnis mit Strohhut (**vgl. Kap. I, Abb. 26**) oder auf Salvatore Rosas Selbstbildnis (**vgl. Kap. I, Abb. 36**). Das heißt, die Sonne befindet sich hinter oder zur Seite der dargestellten Figur und beleuchtet die Porträtierte von der Seite. Nur, daß Vigée Le Brun den angedeuteten Effekt auf dem Bildnis der Fürstin nicht durchgehalten hat, denn sie fügte eine zweite andersartige beleuchtende Lichtquelle hinzu. Vigée Le Brun interessierte sich in diesem Fall nicht für die Effekte des Sonnenlichtes auf der Haut der dargestellten Fürstin. Die von der Seite einfallende Beleuchtung entspricht vielmehr dem konventionellen kühlen Atelierlicht von links oben. Vigée Le Brun modellierte die Figur der Iris in sorgfältigen ausgeprägten und gleichmäßig über die Fläche verteilten Hell- und Dunkelpartien, um das Relief und das Volumen der Figur zu betonen und um sie plastisch aus dem Hintergrund hervortreten zu lassen. Sie ignorierte dabei jedoch die Beleuchtungsverhältnisse für den Hintergrund. Die Beleuchtungssituation im Landschaftshintergrund hat mit der Szene im Vordergrund nichts zu tun. Vigée Le Brun interessierte sich weder für die Verbindung dieser beiden Bildelemente mit Hilfe der Lichtregie noch für die naturwissenschaftlich korrekte Wiedergabe des Regenbogens.

Ob Vigée Le Brun mit Descartes und Newtons naturwissenschaftlichen Theorien zur Entstehung des Regenbogens und zur prismatischen Brechung des Lichts vertraut war⁸⁷, läßt sich aus den hinterlassenen Materialien nicht erschließen. Es ist jedoch davon auszugehen, daß ihr die Grundprinzipien bekannt gewesen sind. Für andere Bereiche der physikalischen Optik und der Astronomie hat sie sich jedenfalls

⁸⁶ Souv.II, S. 224-231.

⁸⁷ Dazu: Michel Blay, *Les figures de l'arc-en-ciel*, Paris: 1995.

interessiert. Während ihres Englandsaufenthalts besuchte sie den Astronomen Herschell und informierte sich über Teleskope, Sonnenflecken, neu entdeckte Planeten und die Oberfläche des Mondes.⁸⁸ Abgesehen davon, wird sie durch ihre langjährigen Beobachtungen und durch Traktatliteratur selbst festgestellt haben, welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, um einen Regenbogen hervorzubringen. Bei ihrer Beschreibung des Regenbogens über Vevey hat sie die Erscheinungsweise korrekt wiedergegeben.

Wie auf den Bildnissen des Lord Bristol (**vgl. Kap. III, Abb. 12**), der Comtesse Potocka (**vgl. Kap. III, Abb. 48**) und der Comtesse du Bucquoi (**vgl. Kap. III, Abb. 21**) beobachtet, betrachtet Vigée Le Brun „Landschaft“ und „Porträt“ als zwei grundsätzlich verschiedene Bildelemente, die sie nur unter Schwierigkeiten zu einer einheitlichen Komposition zusammenfügt. Auf ihren Porträts behandelte sie die Landschaft als eine Folie, vor der ihre Modelle möglichst plastisch hervortreten sollten. Es ging ihr weniger um die Illusion eines Tiefenraums, in dem sie ihre porträtierten Modelle integrierte, als vielmehr um die Darstellung von Volumen und Plastizität des Modells und um die Darstellung eines Raumes vor dem Hintergrund und der Bildfläche, vor dem sie die Porträtierten mit möglichst illusionistischen Mitteln projizierte, und gegebenenfalls versuchte die Bildgrenzen zu überschreiten wie auf ihrem Porträt Hubert Roberts (**vgl. Kap. I, Abb. 58**). Das zeigen ihre Selbstbildnisse in Florenz und St. Petersburg (**vgl. Kap. I, Abb. 1, 54**) und die Anekdote zum Porträt der Fürstin Karoline.

Vigée Le Brun war nicht die einzige Malerin im 17. Und 18. Jahrhundert, die die neu gewonnenen Erkenntnisse aus dem Bereich der Optik ignorierte. John Ruskin bemängelte, daß Rubens späte „Landschaft mit Regenbogen“ in der Londoner Wallace-Collection⁸⁹ von der Seite des Regenbogens aus beleuchtet wurde.⁹⁰ Rubens hat auf seinen Bildern häufig Regenbogen gemalt. Auf einer ganz ähnlich aufgebauten Landschaft⁹¹ aus der Sammlung des französischen Königs⁹² und auf Historienbildern konnte Vigée Le Brun malerische Umsetzungen dieses Themas in bereits in Paris studieren. Rubens' Regenbögen stehen vor hell leuchtendem Hintergrund und erscheinen daher unabhängig von der Beleuchtung der

⁸⁸ Souv.II, S. 140.

⁸⁹ Peter Paul Rubens, Landschaft mit Regenbogen, 1638, Holz, 126 x 236 cm, London, The Wallace Collection.

⁹⁰ Nach Gage 1993, S. 95.

⁹¹ Vgl. Willibald Sauerländer, Ernte im Glanz des Regenbogens, Rezension zur Rubens-Ausstellung in London, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 246, 24. 10. 1996, S. 13.

⁹² Peter Paul Rubens, Pastorale mit Regenbogen, Leinwand, 122 X 172 cm, Paris, Louvre. Aus der Sammlung Louis XIV. Das Bild wurde im 18. Jahrhundert im Palais du Luxembourg ausgestellt und befand sich seit 1785 im Louvre. Vgl.: Wolfgang Adler, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part XVIII. Landscapes And Hunting Scenes, Oxford, New York: 1982, S. 135.

dargestellten Figuren. Vigée Le Bruns Erfahrung mit dem künstlerischen Vorbild Rubens spricht auch auf ihrem Porträt der Fürstin von Liechtenstein mit.

V.6 Zum Inkarnat

Wenn auch das Motiv des Regenbogens in Vigée Le Bruns Porträtmalerei nur ein einziges Mal auftaucht, so meine ich dennoch, daß der Regenbogen als Naturphänomen, Sujet für ihre Landschaftsdarstellungen und als Thema für ein Porträt Aussagen auf ihre Überlegungen zum Kolorit und Ansätze zu einer Theorie der Farbe zuläßt. Vigée Le Bruns Beschäftigung mit dem Phänomen des Regenbogens ist vielleicht nicht unbedingt mit John Constables oder Joseph M. W. Turners Arbeiten zu vergleichen⁹³, weil der überwältigende Teil ihrer Landschaften in Pastell verloren ist. Aber genau so wie die Engländer beobachtete Vigée Le Brun das Wetter, Landschaft und Naturerscheinungen und setzte diese Ereignisse in farbigen Skizzen um. Und Ihr Porträt der Fürstin als Iris gehört zu den Bildern im Schaffen der Künstlerin, auf denen sich Studien aus der freien Natur mit ihrem hauptsächlichen Metier, dem Porträt mischen.

Der Regenbogen als farbiges Phänomen verbindet die Bereiche Licht, Materie und Wahrnehmung miteinander. Der Regenbogen ist gleichermaßen ein Phänomen in der physikalischen und psychologischen Optik wie der Farbästhetik.⁹⁴ In Gemeinschaft mit Darstellungen von Göttern ist der Regenbogen auch eine Erinnerung daran, daß die Farben göttlichen Ursprungs sind.⁹⁵ So zeigt Dosso Dossis Gemälde „Jupiter und Merkur“⁹⁶ den Göttervater vor einer Staffelei unter dem Regenbogen beim Malen der platonischen „ersten Bilder“ von Schmetterlingen.⁹⁷

Auf Angelika Kauffmanns Deckengemälde „Allegorie der Malerei“ um 1780 in Somerset House (**Abb. 25**) holt die Malerei die Farben vom Himmel auf die Erde. Sie entnimmt dem Regenbogen die Farben für ihre Palette, denn auf der Palette ist nur ein einziger Farbkleck zu sehen. Kauffmann übernahm die im 18. Jahrhundert verbreitete Fehlkonzeption, daß farbige Pigmente und farbiges Licht austauschbar seien.⁹⁸ Der bedeutende Farbtheoretiker M. E. Chevreuil erlag 1839 in seiner Abhandlung über die Farbkontraste noch dem gleichen Irrtum⁹⁹ und vermengte die Mischung der Pigmente mit der Lichtmischung und beides zusammen mit der

⁹³ Dazu: Paul D. Schweizer. John Constable, Rainbow Science, and English Color Theory, in: The Art Bulletin, LXIV, Nr. 3, September 1982, S. 424-445.

⁹⁴ Susanne Rother, Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie, Köln, Weimar: 1992, S. 10, 13.

⁹⁵ The Rainbow Book, herausgegeben von The Fine Arts Museums of San Francisco, Shambala, Berkeley, London: 1975, S. 46.

⁹⁶ Dosso Dossi, Jupiter und Merkur, 1529 (?), Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁹⁷ Eine Interpretation zu diesem rätselhaften Bild bei: Georgel 1987, S. 229.

⁹⁸ Schweizer 1982, S. 434. Dazu auch: Samuel Edgerton, Alberti's Color Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXII, 1969, S. 109-134.

⁹⁹ Chevreuil 1967.

optischen Mischung. Erst 1867 nahm Hermann von Helmholtz die erste akkurate Beschreibung des Spektrums vor und traf eine klare Unterscheidung zwischen den Eigenschaften von Pigmenten und Licht¹⁰⁰ und trennte erstmals zwischen der „additiven“ und der „subtraktiven“ Farbmischung.

Angelika Kauffmann schenkte dem Regenbogen auf ihrem Deckengemälde besondere Aufmerksamkeit. Der Regenbogen steht bei ihr als Äquivalent für ein Ordnungssystem der Farben, für Vielzahl der Farben und die möglichen Mischungen der Farberscheinungen. Die rote und gelbe Farbe im Kostüm der Allegorie und die blaue Farbe des Himmels stehen für die Trias der drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau aus denen nach den Überlegungen des 18. Jahrhundert - ohne genaue Kenntnisse der beiden unterschiedlichen Mischungssysteme - alle anderen Farben mischbar waren.¹⁰¹ 1872 malte Arnold Böcklin eine „Malerei auf dem Regenbogen“ (**Abb. 26**). Kauffmanns Allegorie vergleichbar stellte auch Böcklin den vielfarbig schillernden Regenbogen die drei Grundfarben auf der Palette gegenüber, um auf den himmlischen Ursprung der Farben, das Prinzip der Farbmischung und die unendlichen Möglichkeiten des Kolorits hinzuweisen. Er bot mit diesem Fragment eines Wandschirms ein auf der Erscheinungsweise des Regenbogens basierendes Ordnungssystem der Farben an. Böcklins Arbeit verdeutlicht, daß auch die Maler des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts an dem etablierten Vorbildcharakter des Regenbogens für das Kolorit festhielten. Aus der Darstellung ist allerdings nicht ersichtlich, ob Böcklin an von Helmholtz' Unterscheidung zwischen einer optische Mischung der Farben und der Mischung der Pigmente interessiert war.

Bereits Leonardo bezeichnete den Regenbogen im zweiten Buch seines Traktates zur Malerei als adäquates Modell für das Kolorit.¹⁰² Er erörterte die Farbsequenz des Regenbogens als natürliche Offenbarung der gegenseitigen Verstärkung der einander gegenüber stehenden Farben und als Modell für die Wirkung von Farbharmonien. Leonardo interessierte sich vor allem für die Kontrastwirkungen der Farbe. Seine Überlegungen zum Verhältnis von Regenbogen und Kolorit fließen auch in den folgenden Jahrhunderten in die unterschiedlichen Theorien und Traktate zur Malerei mit ein und mischten sich mit neuen Ansätzen. Vigée Le Brun könnte mit seinen Untersuchungen vertraut gewesen sein. Leonardos „Trattato“ lag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert in verschiedenen französischen Übersetzungen vor.

¹⁰⁰ Chevreuil 1967, S. 55.

¹⁰¹ Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Eine Einführung, Darmstadt: 1987, S. 218.

¹⁰² *Treatise on Painting (Codex Urbinas Ladinus 1270)* By Leonardo Da Vinci. Translated by A. Philip McMahon With An Introduction By Ludwig H. Heydenreich, Princeton: 1956, Bd. 1, S. 84, Absatz Nr. 8. Dazu: Blay 1995, S. 34. Schweizer 1982, S. 435. Gage 1993, S. 108-9.

Rubens Gemälde „Juno und Argus“¹⁰³ kann als eine Allegorie der Optik, speziell der Farbe und als visuelle Umsetzung von Überlegungen zur zeitgenössischen Farbenlehre gelesen werden¹⁰⁴ und liefert vielleicht sogar die Kerngedanken von Rubens eigener verlorener Farbenlehre „De Lumine Et Colore“.¹⁰⁵ Der Regenbogen auf dem Kölner Gemälde weist die Trias der primären Farben und sekundäre Farben auf. Die Gesamtheit der Farben des Regenbogens reflektiert das Kolorit der übrigen Bildgegenstände und die besondere Farbigkeit des Rubenschen Inkarnats der dargestellten Figuren. Ebenso wird das Hell-Dunkel, also Licht und Schatten als die Voraussetzung für das Entstehen der Farbenreihe thematisiert.¹⁰⁶ Diderot beschrieb in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Regenbogen als Fundament der Harmonie in der Malerei: *„Ich werde mich wohl hüten in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei was der Grundbaß in der Musik ist“*.¹⁰⁷

Angelika Kauffmann stand mit ihrer Auffassung von der Modellhaftigkeit des Regenbogens auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts also nicht alleine dar. Für ihre Allegorie hat sie wahrscheinlich Gedanken aus der älteren Farbtheorie übernommen. Ihre in Somerset House dargestellten Überlegungen zu Regenbogen und Kolorit orientierten sich wohl auch an den Schriften ihres Freundes und Kollegen Anton Raphael Mengs. Mengs kam in seinem Aufsatz über Tizian zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie Kauffmann in ihrer Allegorie abgebildet hat. Seinen Aufsatz zur Farbe bei Tizian¹⁰⁸ und die anderen Schriften kannte vermutlich auch Vigée Le Brun. Mengs gesammelte Werke wurden 1780 erstmals ins Französische übersetzt und 1786 zum zweiten Mal aufgelegt. Der Übersetzer der Schriften, Hendrik Jansen, wurde Von J.B.P. Le Brun beauftragt auch de Laresses „Le Grand Livre de La Peinture“ in die französische Sprache zu übersetzen.¹⁰⁹ Le Brun hatte

¹⁰³ Peter Paul Rubens, Juno und Argus, 1611, Leinwand, 249 x 196 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

¹⁰⁴ Charles Parkhurst, Agulonius' Optics and Rubens' Colour, in: Nederlands Kunst-Historisch Jaarboek, XII, 1961, S. 35-49. Blay 1995, S. 80-85. Gage 1993, S.95.

¹⁰⁵ Nach Mérimée 1830, S. 270 befand sich das Manuskript im 19. Jahrhundert noch in Antwerpen.

¹⁰⁶ Die Argumentation wurde zusammengefaßt bei Lorenz Dittmann, Werk und Natur. Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei, in: Clemens Fruh u.a., Kunstgeschichte - aber wie. Zehn Themen und Beispiele, Berlin: 1989, S. 113.

¹⁰⁷ Johann Wolfgang Goethe, Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Vol. 7, hrsg. von Norbert Müller u.a., München 1991, S. 554.

¹⁰⁸ Anton Raffael Mengs, Oeuvres Complètes D'Antoine Raphael Mengs. Premier Peintre Du Roi D'Espagne, & e. Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture. Traduit de L'Italien, Paris: 1786, Vol. I.

¹⁰⁹ Le Brun 1809, Bd. 2, S. 86.

Arbeiten von Mengs in seiner Sammlung, die er zum Verkauf anbot¹¹⁰ und diskutierte sein Werk.¹¹¹ Bouvier empfahl Mengs' Schriften in seiner Anleitung für junge Maler.¹¹² Mengs schrieb über den Regenbogen: „*Nous voyons l'arc-en-ciel, dont toutes les couleurs sont d'une belle harmonie; mais si l'on essayait d'en ôter ou le rouge, ou le le bleu ou le jaune, toute l'harmonie serait détruite. La même chose aura lieu dans un tableau, dans lequel il manquera quelque'une de ces couleurs; & la raison en est, que la vraie harmonie ne consiste qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches au primitives, le rouge, le jaune & le bleu.*“¹¹³ Mengs ging es in diesem Text um die Herstellung von geeigneten Farbkontrasten und um die Herstellung von „Harmonie“, also dem Auge angenehmen Zusammenspiel der einzelnen Farben im Kolorit seiner Gemälde nach dem Modell des Regenbogens. Er betonte die Bedeutung der drei Grundfarben, die im Regenbogen sichtbar sind, für seinen Entwurf zur Erstellung eines harmonischen Kolorits.

Auf Angelika Kauffmanns Allegorie der Malerei und ihren Historiengemälden dominiert die Trias tatsächlich, nicht aber auf ihren Porträts. Ebenso wie Vigée Le Brun maß sie der monotonen Verwendung der ewig gleichen drei Farben für ihre Porträts nicht sehr viel Bedeutung bei. Von Vigée Le Brun gibt es kein Bild - ob Historiengemälde oder Bildnis - auf dem die Farbkombination Rot-Gelb-Blau überwiegt. Für sie hatte die Primärfarbentheorie, die vom Vorrang der drei Grundfarben gegenüber den Sekundärfarben ausging, wohl keinerlei übergeordnete Bedeutung.

Der amerikanische Maler Benjamin West, Kollege von Kauffmann und Vigée Le Brun, sah bereits in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Regenbogen als ein geeignetes Modell für das Kolorit von Historienbildern¹¹⁴ und empfahl seinen Schülern den Regenbogen als beispielhaftes Vorbild für harmonisches Kolorit. 1797 hielt West eine Vorlesung über die „Principles of Colouring“, in der er sich auf das Regenbogenspektrum bezog.¹¹⁵ Benjamin West versuchte seine ganze künstlerische Karriere hindurch die Natur der Farbe zu verstehen, weil seiner Meinung nach ohne Kenntnis wissenschaftlich fundierte Gesetzmäßigkeiten in der Malerei kein guter Effekt oder passender Farbton hergestellt werden konnte.¹¹⁶

¹¹⁰ Z.B.: J.B.P. Le Brun, Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Trois Ecoles, Paris: 1780, Nr. 21, Allegorie des Frühlings in Pastell. Le Brun 1791, Nr. 155, Pastell.

¹¹¹ Le Brun 1809, Vol.2, S. 94.

¹¹² Bouvier 1832, S. 583.

¹¹³ Mengs 1786, S. 267.

¹¹⁴ Schweizer 1982, S. 435. Farington 1979, VII, S. 154.

¹¹⁵ Grose Evans, Benjamin West And The taste Of His Times, Southern Illinois: 1959, S. 105-6.

¹¹⁶ Franziska Forster-Hahn, The Sources of True Taste: Benjamin West's Instructions to a Young Painter for His Studies in Italy, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXX, 1967, S. 396.

Die knappen Hinweise zur Modellhaftigkeit des Regenbogens und seine Bedeutung für die Farbentheorie und die Diskussion um Farbharmonie und angemessenes Kolorit im 17. Und 18. Jahrhundert zeigen die weite Verbreitung und Popularität dieses Gedankens. Nach Newtons korrekter und mit naturwissenschaftlichen Mitteln der Erkenntnis durchgeführter Beschreibung des Farbenspektrums bot sich hier eine neuartige Möglichkeit, sich dem Kolorit mit naturwissenschaftlichen Gesetzen zu nähern und aus dem vermeintlichen Bereich der Subjektivität herauszuholen.

Der Regenbogen ist eines der wenigen Beispiele, wo in der Natur physikalische und mathematisch berechenbare Elemente direkt sichtbar werden. Der Regenbogen ist ein außergewöhnliches und spektakuläres Phänomen, weil an seinem Modell Theorien direkt an einer Naturerscheinung umgesetzt und sichtbar gemacht werden konnten, was dazu führte, daß aus dieser Erscheinung heraus immer wieder Farbtheorien abgeleitet wurden.¹¹⁷ Eine direkte Verbindung zwischen dem farbigen Licht des Regenbogens und den Pigmenten auf der Palette, die in der farbigen Gestaltung des Gemäldes reflektiert werden, wie es auf Dossis Gemälde, Kauffmanns und Böcklins Allegorien zu sehen ist, gibt es bei Vigée Le Bruns Arbeiten allerdings nicht.

Vigée Le Brun stellt auf ihren Porträt der Fürstin von Liechtenstein als Iris im Unterschied zu dem Porträt der Mme de Montespan (**Abb. 14**) keine Verbindung her zwischen den Farben des Regenbogens und der Färbung der Kleidung. Die Marquise de Montespan trägt ein Kostüm in den Farben der Trias: Blaues Kleid, gelber Besatz am Halsausschnitt des Kleides und gelber Schal, rot umwickelter Schmuck. Die Trias bildet die Grundlage für die Farbenvielfalt des Regenbogens im Hintergrund und verbindet so über das Kolorit Figur und Regenbogen miteinander. Die Fürstin auf Vigée Le Bruns Porträt trägt zwar einen gelben Schal, ein rotes Haarband und einen roten Gürtel, ihr Kleid ist jedoch braun-rot gefärbt. Diese Kombination von Rot, Gelb und Rotbraun, von zwei Primärfarben und einer Mischfarbe, die ebenfalls aus dem Bereich der roten Farbtöne stammt, scheint keiner bekannten Farbtheorie zu folgen. Und doch gibt es Indizien, die darauf hinweisen, daß der Regenbogen auf Vigée Le Bruns Porträt als ein Modell für einen Teil des Gemäldekolorits diente. Mengs Text und Kauffmanns Allegorie beschäftigten sich mit der harmonischen Verteilung farbiger Flächen, das heißt, hauptsächlich mit der geeigneten Färbung von Gewandpartien und Hintergründen. Benjamin West sprach dagegen in seiner Vorlesung von 1797 über die Farbsequenz des Regenbogens als Führer für den Künstler, der die Illusion von Inkarnat erzeugen möchte.¹¹⁸ Er

¹¹⁷ Dazu: Tilman Osterwold, Regenbögen für eine bessere Welt, in: Regenbögen für eine bessere Welt, Katalog zur Ausstellung in Stuttgart, Stuttgart 1977, S. 30.

¹¹⁸ Schweizer 1982, S. 437. Evans 1959, S. 105-6.

unterteilte die Farben des Regenbogens in „warme“ und in „kalte“ Farben. Gelb, Rot, Orange und Violett ordnete er dem warmen Spektrum zu, Grün, Blau und Purpur dem Kalten. Die warmen Farbtöne sollten auf der beleuchteten Seite des dargestellten Gegenstandes angebracht werden, die kalten Farben auf den verschatteten Partien: *„On the same principle, and in the same order, must be placed the tints which compose the fleshy bodies of men and women, but so blended with each other, as to give the softness appropriate to the luminous quality and texture of flesh; paying attention, at the same time, to reflections on its surface from other objects, and to its participation of their colours.“*¹¹⁹

Um die Verknüpfung des Naturphänomens Regenbogen mit der künstlerischen Aufgabe „Inkarnat“ geht es meines Erachtens auch auf Vigée Le Bruns Iris-Porträt. Nur entwickelte die Künstlerin keinen theoretischen Überbau für ihre Darstellungen. Sie äußerte sich nicht in Vorlesungen oder wissenschaftlich-theoretischen Abhandlungen zum Thema wie die Kollegen Mengs, West oder Reynolds es getan haben. Besonders bei West ist zudem die Umsetzung der Theorie in die Praxis sehr zweifelhaft. Farington beobachtete, daß West nur drei Farben - Ultramarin, Indischrot und Weiß - für sein Inkarnat verwendete, um die gesamte Palette der Zwischentöne herzustellen. *„He would never use yellow in painting His flesh“*.¹²⁰ Die Souvenirs hingegen bieten einige Anhaltspunkte, die den Regenbogen und das Inkarnat auf dem Porträt der Fürstin als Iris miteinander in Verbindung bringen können. Vigée Le Brun beschreibt immer wiederkehrend die spezifischen Eigenschaften des menschlichen Inkarnats, den jeweiligen Zustand, die Färbung und besondere Merkmale der Haut, besonders der Gesichtshaut ihrer Modelle. Mehr als alle anderen Aspekte weiblicher und männlicher Schönheit schienen sie die vielfältigen Erscheinungsweisen der menschlichen Haut zu interessieren. Über das Inkarnat der Königin Marie-Antoinette schrieb sie: *„Mais ce qu'il y avait de plus remarquable dans son visage, c'était l'éclat de son teint. Je n'en ai jamais vu d'aussi brillant, et brillant est le mot; car sa peau était si transparente qu'elle ne prenait point d'ombre. Aussi ne pouvais-je en rendre l'effet à mon gré: les couleurs me manquaient pour peindre cette fraîcheur, ces tons si fins qui n'appartenaient qu'à cette charmante figure et que je n'ai retrouvés chez aucune autre femme.“*¹²¹ Das hervorstechendste Merkmal von Marie-Antoinettes Schönheit war nach Aussage der Autorin die besondere Beschaffenheit der königlichen Haut. Vigée Le Brun beobachtete die Menschen in ihrer Umgebung, ihre Kollegen und Persönlichkeiten aus dem gesellschaftlichen Leben sehr genau vom Standpunkt der Porträtmalerin

¹¹⁹ John Galt, *The Life And Studies of Benjamin West, Esqu., President of the Royal Academy in London, composed from Materials Furnished by Himself*, London: 1820, Bd. 2.

¹²⁰ Farington 1979, V, S. 11-12.

¹²¹ *Souv.I*, S. 64-5.

aus. Sie studierte die Eigenschaften der Gesichtshaut und beurteilte Personen danach. So bemerkte sie über Mme Du Barry nach der Aufzählung all ihrer körperlichen Vorzüge: „*Son teint seulement commençait à se gâter*“.¹²² Im Verlauf der revolutionären Ereignisse in Paris des Jahres 1789 erwähnte sie verängstigte schwangere Frauen; „*La plupart avaient la jaunisse de frayeur*“.¹²³ Papst Pius VI beobachtete sie während der Ostermesse in Rom: „*Son visage coloré n’offrait aucune trace des fatigues de l’âge*“¹²⁴ und in Berlin bewunderte sie die Schönheit der Königin Luise von Preußen: „*La beauté de sa taille, de son cou, de ses bras, l’éblouissante fraîcheur de son teint, tout enfin surpassait en elle ce qu’on peut imaginer de plus ravissant*“.¹²⁵ In den Souvenirs ist die Erscheinungsweise des Inkarnats für Vigée Le Brun ein sehr wichtiger Punkt zur Beurteilung und Einschätzung einer Persönlichkeit. An ihm las sie das Alter, den geistigen und moralischen Zustand der Person ab. Die korrekte und lebensechte Wiedergabe der Fleischfarbe war eine Aufgabe an der nicht wenige Maler der Epoche scheiterten. Diderot schrieb zum Inkarnat: „*Diese Mischung von rot und blau, die unmerklich durch (das gelbliche) dringt, das Blut, das Leben, bringen den Koloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben ohne es zu fühlen*“.¹²⁶ Als wahre Meisterin des lebendigen und vielgestaltigen Inkarnats erwies sich Vigée Le Brun hingegen bereits mit ihrem Selbstbildnis mit Strohhut (**vgl. Kap. I, Abb. 26**). Die Darstellung von schöner Haut in unterschiedlicher Beleuchtung war auch das zentrale Thema ihrer Auseinandersetzung mit dem Akt. Das Porträt des Prinzen Lubomirski (**vgl. Kap. III, Abb. 15**) und die Darstellung der Bacchante im Sonnenlicht (**vgl. Kap. Abb. 35**) beziehen ihre besondere erotisierend-sinnliche Wirkung aus dem effektvollen und souveränen Umgang in der Gestaltung der Fleischfarben.

Im Anhang der Souvenirs gab Vigée Le Brun ihrer malenden Nichte Eugénie Tripier Le Franc einige Ratschläge zum Malen von Porträts.¹²⁷ In den „*Conseils Pour La Peinture Du Portrait*“¹²⁸ weist sie auf die geeignete und angemessene Behandlung von Modellen hin, auf die Anlage der Figur und die Gestaltung der

¹²² Souv.I, S. 124.

¹²³ Souv.I, S. 142.

¹²⁴ Souv.I, S. 177.

¹²⁵ Souv.II, S. 87.

¹²⁶ Johann Wolfgang Goethe, Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Vol. 7, hrsg. von Norbert Müller u.a., München 1991, S. 548-9.

¹²⁷ In Souv.II, S. 322 mit „J.“ angegeben, der Anfangsbuchstabe des Vornamens von Eugénies Ehemann „Justin“ Tripier Le Franc.

¹²⁸ Souv.II, S.322-329.

Gewänder am Schluß des Textes. Gezielt und sehr detailliert ging sie vor allem auf die Auswahl und Behandlung der Fleischfarben für den Kopf des Modells ein. Der Text behandelt nacheinander die einzelnen Teile des Kopfes: Verteilung von Farbe, Licht und Schatten auf dem Gesicht, Wiedergabe der Nase, das Auge und seine Teile, die Darstellung von Stirn, Haar, Haaransatz und Ohren.¹²⁹

Vigée Le Brun schrieb diesen kurzen Text als Praktikerin. Sie machte auf bestimmte malerische Probleme aufmerksam und bot Lösungsvorschläge an. Allgemeinere Hinweise auf Farbtheorien, Überlegungen zur Kontrastierung und zur Farbharmonie der Gewandpartien fehlen ebenso wie Ratschläge zur Auswahl der Malmaterialien, Anlage der verschiedenen Malschichten und der Verwendung von Firnis, Farbpigmenten, Lösungsmitteln oder Bildgründen. Vigée Le Bruns Bemerkungen zur Porträtmalerei richteten sich an fortgeschrittene Leser und Leserinnen mit Erfahrungen in dieser Kunst. Dieser Text ist keinesfalls eine auch nur halbwegs vollständige Abhandlung zur Praxis des Porträtfaches, die für Anfänger geeignet gewesen wäre, wie es etwa Bouviers ausführliches und immer wieder aufgelegtes und ergänztes „Handbuch zur Malerei“ darstellte. Denn gerade die Malereitraktate des 18. Und frühen 19. Jahrhunderts legten großen Wert auf eine ausführliche Darstellung der farbigen Anlage und Kolorierung eines Kopfes mit Hilfe einer reichen Palette.¹³⁰

Vigée Le Bruns Text bietet eine Auswahl von Tips und Tricks einer Meisterin, die sie an eine bereits fortgeschrittene Schülerin weiterreichte. Dieser Text ist Vigée Le Bruns künstlerisches Vermächtnis: Die Kunst der Herstellung eines vollendeten, lebensechten Inkarnats, das sie auf ihre alten Tage im dritten Band der Souvenirs im Jahr 1837 der Öffentlichkeit enthüllte. Die Kunst des vielfältigen, reichen und schimmernden Inkarnats für das Porträt verlor sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr. Anstatt den Fleischtönen mit Buntfarben aufzufrischen, wie es im gesamten 18. Jahrhundert etwa bei Boucher und Fragonard üblich war, verwendeten Porträtmaler seit dem Ende des 18. Jahrhundert häufiger Grautöne in den Halbschatten und Zwischentönen des Inkarnats, was die Dargestellten in der Regel bleich und leblos wirken ließ, so etwa bei Davids und Ingres' Porträts. Vigée Le Brun vertrat daher auch mit ihrer Beschreibung des idealen Kolorits, einer belebten, reichen, vielfältigen Inkarnatfarbe die Auffassung einer vergangenen Zeit, des 18. Jahrhunderts. Die zunehmende „Vergrauung“ der Fleischfarben ist auf den meisten französischen, englischen und deutschen Porträts des 19. Jahrhundert vor Verbreitung der impressionistischen Maltechnik und Farbgebung zu beobachten. Eine Ausnahme stellen allerdings die Porträts von Franz Xaver Winterhalter dar. Er

¹²⁹ Souv.II, S. 325-7.

¹³⁰ Am Bsp. Bouvier ausführlich diskutiert bei Bleyl 1982. Eine Auswahl von Traktaten bei Schmid 1948. Eine ausführliche Bibliographie zu Malereihandbüchern bei: Massing 1990.

bezog offensichtlich nicht nur einen großen Teil der Posen aus der Malerei des 18. Jahrhunderts, sondern studierte auch die Farbgebung dieser Epoche.

Mit dem korrekten Inkarnat hatte Vigée Le bruns Nichte Eugénie Tripier Le Franc Probleme. Sie malte 1843 eine Kopie nach dem Selbstbildnis mit Strohhut (**vgl. Kap. I, Abb. 41**) Insgesamt betrachtet ist das Bild eine ziemlich genaue Kopie des Porträts ihrer Tante. Doch hatte Tripier Le Franc Schwierigkeiten bei den feinen farbigen Abstufungen der beleuchteten und beschatteten Partien von Hals und Gesicht, die weit weniger farbig wirken und maltechnisch weit weniger korrekt ausgestaltet wurden als auf dem Vorbild. Gut zu beobachten ist dies bei ihrer Verwendung der verschiedenen Rottöne auf der beleuchteten und der verschatteten Wange, den Augen- und Mundwinkeln, an den Nasenlöchern und den Konturen und farbigen Schatten der rechten Hand. Die Wiedergabe und Verteilung von Licht, Schatten und Farbe auf der linken Hand erscheint im Vergleich zum Vorbild weniger sorgfältig und weniger detailliert abgebildet. Die viel bewunderten Wirkungen des Sonnenlichts auf der Haut gibt Tripier Le Francs Schilderung nicht wieder.

Vigée Le Brun ließ gelegentlich einen Teil der Untermalung für die Schattenpartien stehen, jedoch nicht in dem ihr wichtigen Bereich der Hände, die sie auch auf ihrem Selbstbildnis sehr sorgfältig in allen Einzelheiten mit Erhöhungen, Vertiefungen, Falten und mit den Fingernägeln malte. Die Nichte faßte dagegen Formen und Farben der Hände in wenigen Farbtönen relativ grob und großflächig zusammen.

Vigée Le Brun hat den Text speziell für die malerischen Schwierigkeiten ihrer Nichte geschrieben und gab ihr als Meisterin des Inkarnats Ratschläge zur richtigen Verteilung der Farben. Die Inkarnatfarbe auf Vigée Le Bruns eigenen Porträts erweist sich als entsprechend vielfarbig. Sie beschreibt einen Farbton zwischen dem Licht und den „demi-teintes“: *„Il y a un ton mixte qu'il ne faut pas omettre, il participe du violâtre, du verdâtre, du bleuâtre.“*¹³¹ Sie wünschte sich *„touches fermes et sanguines dans les cavités, telles que l'orbite de l'oeil...“*¹³², und für die Wangen, *„si elles sont naturelles, doivent tenir de la pêche dans la partie fuyante, et de la rose dorée dans la saillante, et se perdre insensiblement, avec les lumières occasionnées par la saillie des os et qui sont d'un ton dorée.“*¹³³ Sie erwähnt Violett, Grün, Blau, Rot und seine Mischungen und einen Goldton für das Inkarnat für die Porträts. In der Praxis muß Vigée Le Brun genau so vorgegangen sein, etwa auf den Selbstbildnissen und den Aktbildern. Die Inkarnatfarbe auf ihren Porträts zeigt das gesamte Spektrum der Buntfarben, ähnlich wie West es in seinem „Discourse“ beschrieben hat.

¹³¹ Souv.II, S. 325.

¹³² Souv.II, S. 325.

¹³³ Souv.II, S. 325. Vigée Le Bruns Aufzeichnungen zeigen kein Interesse an den maltechnisch korrekten Bezeichnungen, wie sie in den Traktaten verwendet werden

Auch das Porträt der Fürstin Karoline von Liechtenstein zeigt diese Auffassung von einer ungemein vielfarbig schillernden Inkarnatfarbe. Besonders gut zu beobachten sind die Farbabstufungen am rechten Fuß der Fürstin (**Abb. 27**). Die Färbung des Fußes reicht von Rottönen an der Sohle, der Ferse, den Zehen und den Schlagschatten des Gewandes am Knöchel, über Gelb für die beleuchteten Partien des Spanns und grünlichen und bläulichen Partien für die Halbschatten und für die Äderchen unter der Haut. Vigée hat den Fuß sorgfältig in Farbe und Licht modelliert. Er wirkt so plastisch, daß sie ihn als einen Bestandteil ihrer Anekdote von der Verlebendigung der Porträtierten verwenden konnte. Leuchtend hell hebt er sich vom dunklen Hintergrund ab. Der Fuß befindet sich in Augenhöhe, ungefähr auf gleicher Höhe mit dem Regenbogen. Der Regenbogen zeigt die gleiche Zusammenstellung und Abstufungen der Farbenreihe: Rot, Gelb, Grün, Blau, eingefasst von einem nicht näher bestimmbareren Dunkelgrau, das dem Regenbogen seine Kontur verleiht. Die grau-blau-grünlichen Farben des Regenbogens scheinen hinter den orangefarbenen und gelben Partien zurückzuweichen. Der Regenbogen wirkt plastisch und in seinen hellen Partien hervortretend. Den gleichen Effekt machte Vigée Le Brun sich bei der Gestaltung des Fußes zu nutze. Die hellen, in warmen Farben gehaltenen Teile scheinen hervorzuspringen, die übrigen Teile treten zurück.

Vigée Le Brun setzte den Regenbogen und seine Farben und die Inkarnatfarbe des Fußes auf dem Porträt in eine analoge Beziehung. Die Darstellung beider Bildgegenstände auf gleicher Höhe nebeneinander legt einen Vergleich zwischen den beiden Elementen nahe. Die Gegenüberstellung von Regenbogen und regenbogenfarbenen Inkarnat auf diesem Porträt ist als die visuelle Umsetzung eines kunsttheoretischen Gedankens zu begreifen. Vigée Le Brun versuchte der Flüchtigkeit der farbigen Regenbogenerscheinung in der Natur und als Teil der Landschaft in ihrer Umsetzung in die Pigmentfarben des Porträts Substanz zu verleihen. Sie verwendete den Regenbogen als Brücke zwischen der Landschafts- und Naturdarstellung im Hintergrund und dem Porträt. Damit verknüpft sie die beiden als unabhängig von einander dargestellten Bildelemente des Hintergrundes und der abgebildeten Figur miteinander. Vigée Le Brun verwendete den Regenbogen als Modell für ihr vielfarbiges Inkarnat und als Modell für die subtilen Übergänge von einer Farbe zur anderen¹³⁴, die es ihr ermöglichten, raffinierte illusionistische Effekte auf ihren Bildern hervorzubringen.

Das vielfarbige Inkarnat, das die drei Grundfarben enthält wie es Diderot geschildert hat¹³⁵ und das sich im Regenbogen spiegelt, verweist auf die Farbgebung der

¹³⁴ Gage 1993, S.109.

¹³⁵ Dazu auch: Hans Sedlmayr, Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, in: Ders., Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Vol. 3, Mittenwald: 1982, S. 164-179. Emil Maurer, Der Fleischmaler: ach oder oh? Notizen zur Hautmalerei bei Rubens, in: Ders., 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel, Boston, Stuttgart: 1982, S. 143-150.

flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, besonders auf Van Dyck und Rubens. Rubens Prinzip der optischen Farbmischung¹³⁶ bei dem die Inkarnatfarben unvermischt nebeneinander gelegt wurden, findet sich auch bei Vigée Le Brun wieder. Ihr Selbstbildnis mit Strohhut belegt, daß sie sich mit Rubens Farbauffassung und Maltechnik auseinandergesetzt hat. Van Dycks Werke beschrieb sie in den „Conseils“ als Leitbilder für gelungenes vielfarbiges Inkarnat.¹³⁷

Aufbauend auf die These vom Regenbogen als Modell für das Inkarnat auf diesem Bild möchte ich noch einen Schritt weiter gehen: Wenn der Regenbogen das Prinzip des Kolorits symbolisiert, dann können die dunklen Wolken und der hellste, beinahe weiße Bereich des Himmels die beiden Pole Schatten und Licht, zwischen denen sich die Farbenreihe aufspannt, darstellen. Hell-Dunkel und Farbe, formulierte Vigée Le Brun als notwendige Voraussetzungen und unverzichtbare Teile ihrer Malerei. Auf dem Selbstbildnis Selbstbildnis in Florenz (**vgl. Kap. I, Abb. I**) vermittelte die Malerin selbst über ihren Gesichtssinn, Palette und die Pinsel zwischen den unterschiedlichen Teilen der Malerei und fügte diese zu einem Gemälde zusammen. Auf dem Porträt der Fürstin von Liechtenstein ersetzte sie die Darstellung der vermittelnden Malerin durch die allegorische Figur der Regenbogengöttin Iris. Iris verkörpert auf diesem Gemälde die Farbe und bezeichnet die Abhängigkeit der Farbe vom Licht. Die Farben des Regenbogens - der ihr als Attribut noch zusätzlich beigegeben ist - verkörpert Iris selbst durch ihr vielfarbiges Inkarnat. Über die Farbe des Inkarnats ist der Regenbogen ein Teil der Göttin. Iris trägt die Regenbogenfarben in sich und bringt auf diese Weise die Farben, das fragilste und flüchtigste aller Gestaltungsmittel der Malerei, als Botin der Götter vom Himmel auf die Erde.

¹³⁶ Rubens Prinzip der optischen Farbmischung war im 18. Jahrhundert bereits bekannt. Vgl. Descamps 1753, Bd. I, S. 310. Dazu auch: Martin Kemp, The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven, London: 1990.

¹³⁷ Souv. II, S. 325.

Literatur

Abkürzungen:

Col. Del.: Collection Deloynes, Collection De Pieces Sur Les Beaux Arts (1673-1808), dite Collection Deloynes, Vol. 1-63 auf Microfiches, Paris: Bibliothèque Nationale 1980.

Kat. Baillio: Elisabeth Louise Vigée Le Brun. 1755-1842, Katalog zur Ausstellung im Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas 1982, von Joseph Baillio, Seattle, London 1982.

Souv.: Elisabeth Vigée Le Brun, Souvenirs, hrsg. Von Claudine Herrmann, Paris 1984, 2 Bände.

Adams, Brooks, Privileged Portraits: Vigée le Brun, in: *Art in America*, 70, November 1982, S. 75-81.

Adler, Wolfgang, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XVIII. Landscapes And Hunting Scenes, I, Landscapes*, Oxford, New York: 1982.

The Age Of Neoclassicism, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy und im Victoria & Albert Museum in London vom 9. 9. - 19. 11. 1972, London: 1972.

Alaux, Jean Paul, *Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris: 1933, 2 Bände.

Alpers, Svetlana, *The Making of Rubens*, New Haven, London: 1995.

Amaury-Duval, *L'Atelier D'Ingres*. Edition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878, herausgegeben von Daniel Ternaïs, Paris: 1993.

Anatol, Mme, *Les Salons de Paris*, Paris: 1858.

Anderson, Janet A., *Women in the Fine Arts*. A Bibliography and Illustration-Guide, Jefferson, London: 1991.

Andlau, B. d', *Schloß Coppet*, Nyon/Waad: 1981.

(Antichità) *Le antichità di Ercolano eposte con qualche spiegazione*, Neapel: 1752-1792, 9 Bände.

Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986, herausgegeben vom Münchener Stadtmuseum, München: 1986.

Asemissen, Hermann Ulrich, Günter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin: 1994.

Aubert, Jean, Chambéry. Musée des Beaux-Arts. Acquisitions récentes, in: *Revue Du Louvre*, 29, 1979, S. 399 - 401.

Bailey, Colin B., Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire..., in: *Revue De L'Art*, 63, 1984, S. 35-46.

Bailey, Colin B., 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.

Bailey, Colin B., The Comte de Vaudreuil. Aristocratic Collecting on the Eve of the Revolution, in: *Apollo*, Juli 1989, S. 19-26.

Baillio, Joseph, Identification de quelques portraits d'anonymes de Vigée le Brun aux Etats Unis, in: *Gazette des Beaux-Arts*, XCVI, November 1980, S. 159-168.

Baillio, Joseph, Le Dossier d'une oeuvre d'actualité politique: Marie-Antoinette et ses enfants par Mme Vigée Le Brun, in: *L'Oeil*, 308, März 1981, S. 34-41, 74-75 und in: *L'Oeil*, 310, Mai 1981, S. 53-60, 90-91.

Baillio, Joseph, Quelques peintures réattribuées à Vigée le Brun, in: *Gazette des Beaux-Arts* XCIX, Januar 1982, S. 13-26.

- Baillio, Joseph, *Elisabeth Louise Vigée Le Brun. 1755-1842*, Katalog zur Ausstellung im Kimbell Art Museum in Fort Worth vom 5. 6.-8. 8. 1982, Seattle, London: 1982.
- Baillio, Joseph, Vigée Le Brun and the Classical Practice of Imitation, in: George Mauner u.a., *Paris. Center of Artistic Enlightenment. Papers in Art History from The Pennsylvania State University*, Pennsylvania State University: 1988, Band 5, S. 92-125.
- Baillio, Joseph, De Voltaire à Bonaparte. Révolution et réaction, in: *L'Oeil*, 412, November 1989, S. 28-37.
- Baillio, Joseph, Vie et oeuvre de Marie Victoire Lemoine (1754-1820), in: *Gazette des Beaux-Arts*, 138, April 1996, S. 125-164.
- Ballot, Marie Juliette, *Une élève de David. La comtesse Benoist. L'Emilie de Demoustier. 1768-1826*, Paris. 1914.
- Baumstark, Reinhold, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*, Zürich, München: 1980.
- (Barry, Comtesse du) *Madame Du Barry. De Versailles à Louveciennes*, Katalog zur Ausstellung im Musée-promenade de Marly-le-Roy in Louveciennes vom 21. 3.-29. 6. 1992, Paris: 1992.
- Bätschmann, Oskar, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München: 1982.
- Bätschmann, Oskar, das Porträt, in: Peter Rusterholz, Maja Silvar (Hg.), *Welt der Zeichen - Welt der Wirklichkeit*. Berner Universitätsschriften Band 38, Bern, Stuttgart, Wien: S. 131-170.
- Baumgärtel, Bettina, Die Anatomie des Nackenden. Aktzeichnungen von Angelika Kauffmann (1741-1807), in: *Der weibliche Blick. Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers*, herausgegeben vom Stadtspielwerk Lindenbrauerei e.V., Unna, Bochum: 1990, S. 42-44.
- Baumgärtel, Bettina, *Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim, Basel: 1990.
- Baumgärtel, Bettina, Die Attitüde und die Malerei. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, 1993, S. 21-42.
- Baxandall, Michael, *Shadows And Enlightenment*, New Haven, London: 1995.
- Benoit, Francois, *L'Art francais sous la Révolution et L'Empire*, Paris: 1897.
- Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: 1992.
- Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, München: 1971.
- Bergeon, Ségolène, Elisabeth Martin, La technique de la peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles, in: *Technè*, 1, 1994, S.65 - 78.
- Berger, Ernst, *Quellen für die Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI. - XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England. Nebst dem de Mayerne Manuskript*, München: 1901.
- Berger, Renate, Beim Namen nennen. Feminismus und Innovation, in: *Kritische Berichte*, 16, Nr.1, 1988, S. 15 -25.
- Bermingham, Ann, The Origns of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby's Corinthian Maid, in. John Barrell (Hg.), *Painting and the Politics of Culture*, Oxford: 1992, S. 135-165.
- Bernier, Olivier, *The Eighteenth-Century Woman*, New York: 1982.
- Bezard, Yvonne, *Mme de Stael d'après ses Portraits*, Paris: 1938.
- Bialostocki, Jan, Michael Walicki, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen*, Warschau: 1956.
- Bialostocki, Jan, *National Museum In Warsaw. Catalogue of Paintings. Foreign Schools*, Band II, Warschau: 1970.
- Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*, Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980 in der Berliner Nationalgalerie vom 5. 7.-28. 9. 1980, Berlin: 1980.

- Birren, Faber, *History of Color in Painting. With new Principles of Color Expression*, o. O.: 1965.
- Bischoff, Ilse, Vigée-Lebrun and The Women of The French Court, in: *Antiques*, November 1967, S. 706-712.
- Bizardel, Yvon, Une Etude Au Pastel De Mme Vigée-Le Brun Pour Le Portrait D'Aniela Angelique Radziwill Princesse Czartoryska, in: *Bulletin du Musée national de Varsowie*, V, 1964, S. 13-15.
- Blay, Michel, *Les figures de l'arc-en-ciel*, Paris: 1995.
- Bleyl, Matthias, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.L. Davids*, Bochum: 1982.
- Blühm, Andreas, *Pygmalion. Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: 1988.
- Blum, André, La Mode des Portraits Mythologiques En France Sous Louis XV, in: *Revue du Dix-Huitième Siècle*, (Paris: 1913), Genf: 1970, Band 1, S. 302-309.
- Blum, André, *Madame Vigée-Lebrun. Peintre des Grandes Dames Du XVIIIe Siècle*, Paris: 1919.
- Blum, André, *La Gravure en Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris: 1930.
- Blumer, Marie-Louise, Catalogue Des Peintures Transportées D'Italie En France De 1796 A 1814, in: *Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français* 1936, S. 244-348.
- Blunt, Anthony, *The French Drawings In The Collection Of His Majesty The King at Windsor Castle*, Oxford, London: 1945.
- Blunt, Anthony, *The Paintings Of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London: 1966.
- Bock, Henning, Ein Bildnis von Prinz Heinrich Lubomirski als Genius des Ruhms von Elisabeth Vigée Le Brun, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 16, 1977, S. 83-93.
- Boehm, Max von, *England im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin: 1920.
- Bohatta, Hanns, Das Theaterwesen am Hofe der Fürsten von und zu Liechtenstein, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Wien: 1950-1951, S. 38-86.
- Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London: 1971.
- Boime, Albert, *Art in an Age of Revolution 1750-1800. A Social History of Modern Art*, Chicago, London: 1987.
- Bonafoux, Pascal, *Portraits of the Artist. The Self-Portrait in Painting*, New York: 1985.
- Bonnet, Marie-Jo, La Revolution D'Adélaïde Labille-Guiard Et Elisabeth Vigée-Lebrun ou Deux femmes peintres en quête d'un espace dans la société, in: *Les Femmes Et La Revolution Française. L'Individuel Et Le Social Apparitions Et Représentations*, Actes Du Colloque International vom 12.-14. 4. 1989 an der Université de Toulouse-Le Mirail, Band 2, herausgegeben von Marie-France Brive, Toulouse: 1990, S. 337-344.
- Bordes, Philippe, *Le serment du Jeu de Paume de Jaques-Louis David. Le Peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris: 1983.
- Bordes, Philippe, Jaques-Louis David's anglophilia on the eve of the French Revolution, in: *The Burlington Magazine*, 134, August 1992, S. 482-490.
- Bouchot, Henri, Une artiste française pendant l'émigration, Madame Vigée Le Brun, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, I, 1898, S. 51-62, S. 219-230.
- Bouvier, Pierre Louis, *Manuel des Jeunes Artistes Et Amateurs en Peinture*, Paris: 1832
- Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu Kulturgeschichte und Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: 1979.
- Braude, Norma, Mary D. Garrard, *Feminism and Art History*, New York. 1982.
- Brilliant, Richard, On Portraits, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 16, 1971, S. 11-26.
- Brilliant, Richard, *Portraiture*, London: 1991.

- Brookner, Anita, *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, London: 1978.
- Brun, Friederike, *Römisches Leben*, Leipzig: 1833, 2 Bände.
- Brusatin, Manlio, *Histoire Des Couleurs*. Mit einem Vorwort von Louis Marin, Paris: 1986.
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of The Ancien Regime*, Cambridge: 1981.
- Bryson, Norman, *Vision And Painting. The Logic of the Gaze*, London: 1983.
- Bryson, Norman, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge: 1987.
- Bryson, Norman, „Wachsfigurenkabinett“, in: *Cindy Sherman 1975-1993*, Katalog zur Ausstellung in München, Paris, London: 1993, S. 216-233.
- Bubenik-Bauer, Iris, Ute Schalz-Laurenze, (Hrsg.), *Frauen in der Aufklärung...„Ihr werten Frauenzimmer, auf!“; Ein Lesefestival*, Frankfurt am Main: 1995.
- Burollet, Thérèse, *Musée Cognaq-Jay. Peintures et Dessins*, Paris: 1980.
- Burscheidt, Margret Elisabeth, Vergegenwärtigung der Antike in Wilhelm Tischbeins Idyllenzyklus, in: Hermann Mildener, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Oldenburg vom 29. 4.-14. 6. 1987, Neumünster: 1986.
- Busch, Werner, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, New York: 1977.
- Busch, Werner, Hogarths und Reynolds Porträts des Schauspielers Garrick, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1984, XLVII, S. 82-99.
- Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin: 1985.
- Busch, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: 1993.
- Buschor, Ernst, *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, München: 1960.
- Cailleux, Jean, Royal Portraits of Madame Vigée Le Brun and Madame Labille Guillard, in: *The Burlington Magazine*, 111, März 1969, S. iii -vi.
- Castelnuovo, Enrico, *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Frankfurt am Main: 1993.
- Caubisens-Lasforgues, Colette, Les salons de peinture de la Revolution francaise, in: *L'Information D'Histoire De L'Art*, Nr. 3, Mai - Juni 1960, S. 67-73.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London: 1991.
- Charavray, Etienne, Réception de Mmes Vigée Lebrun and Guillard à L'Académie de Peinture, in: *Nouvelles Archives de L'Art Francais*, 6, 1890, S. 181-182.
- Chatelus, Jean, Thèmes Picturaux Dans Les Appartements De Marchands Et Artisans Parisiens Au XVIIIe Siècle, in: *Dix-Huitième Siècle*, 6, 1974, S. 309-324.
- Chatelus, Jean, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris: 1991.
- Chevreuil, M. E., *The Principles Of Harmony And Contrast Of Colors And Their Applications To The Arts*. Based On The First English Edition Of 1854. As Translated From The First French Edition of 1839 'De La Loi Du Contraste Simultane des Couleurs, mit einer Einführung und Anmerkungen von Faber Birren, new York, Amsterdam, London: 1967.
- Clark, Anthony M., *Pompeo Batoni. A complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford: 1985.
- Coleman, John, Reynolds at Knole, in: *Apollo*, Nr. 140, April 1996, S. 24-30.
- Condillac, Etienne Bonnot de, *Abhandlung über die Empfindungen*, herausgegeben von Lothar Kreimendahl, Hamburg: 1983.
- Conisbee, Philipp, Pre-Romantic Plain-Air Painting, in: *Art History*, II, Nr.4, Dezember 1979, S. 413-428.

- Conisbee, Philipp, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford: 1981.
- Constable, W.G., *Richard Wilson*, London: 1953.
- Constable, W.G., *The Painter's Workshop*, New York: 1979.
- Constans, Claire, Un Portrait De Catherine Vassilievna Skavronskaia Par Madame Vigée-Lebrun, in: *La Revue DU Louvre*, 17, Nr. 4-5, S. 265-272.
- Constans, Claire, *Musée National Du Château de Versailles. Les Peintures*, Paris: 1995.
- Coremans, Paul B., The Recent Cleaning of Rubens' Chapeau de Paille, in: *The Burlington Magazine*, 90, 1948, S. 257-261.
- Couallier, Raymond, La Bruyère et ses portraits, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 61, 1968, S. 327-336.
- Crow, Thomas E., The Oath Of The Horatii In 1785. Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France, in: *Art History*, Dezember 1978, S. 425-471.
- Crow, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven, London: 1985.
- Crow, Thomas, Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude. 1785-1794, in: Norman Bryson u.a., *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanover, London: 1994, S. 141-167.
- Crow, Thomas E., *Emulation. Making Artists For Revolutionary France*, New Haven, London: 1995.
- Crown Stein, Joanna, *The Image of the Artist in France: Artists' Portraits and Self-Portraits around 1800*, Ann Arbor: 1989.
- Cuzin, Jean-Pierre, Pierre Rosenberg, A Le Brun at Ponce, in: *The Burlington Magazine*, CXVI, Nr. 850, Januar 1974, S. 4-9.
- Dandré-Bardon, Michel-Francois, *Traité de Peinture. Suivi D'un Essay Sur La Sculpture* (Paris: 1965), Genf: 1972, 2 Bände.
- Dandré-Bardon, Michel-Francois, *Costumes Des Anciens Peuples. Tome Premier: contenant les Costumes des Grecs & des Romains, jusqu'à leurs usages militaires*, Paris: 1772.
- (David) *De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830*, Katalog zur Ausstellung im Grand Palais in Paris vom 16. 11. 1974 - 3. 2. 1975, Paris: 1974.
- (David) *Jaques-Louis David. 1748-1825*, Katalog zur Ausstellung im Musée du Louvre in Paris und im Musée national du château in Versailles vom 26. 10. 1989 - 12. 2. 1990, Paris: 1989.
- Davies, Martin, *National Gallery Catalogues. French School*, London: 1957.
- Delécluze, Etienne-Jean, *Louis-David, son école et son temps*, Paris: 1983.
- Delestre, J.B., *Gros Et Ses Ouvrages Ou Mémoires Historiques Sur La Vie Et Les Travaux De Ce Célèbre Artiste*, Paris: 1845.
- Descamps, J.B., *La Vie Des Peintres Flamands, Allemands Et Hollandois: Avec Des Portraits Gravés En Taille - douce, une indication de Leurs principaux Ouvrages, & des Réflexions sur leurs différentes manières*, Paris: 1753-1763, 4 Bände.
- Deutsch, O. E., Sir William Hamilton's Picture Gallery, in: *The Burlington Magazine*, LXXXII, Februar 1943, S. 36, 41.
- Dijkstra, Bram, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris: 1992.
- Dittmann, Lorenz, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt: 1987.
- Dobson, Austin, Rosalba's Journal, in: Ders., *Rosalba's Journal and other Papers*, London: 1915.
- Dorbec, Prosper, Les Influences de La Peinture Anglaise Sur le Portrait En France (1750-1850), in: *Gazette des Beaux-Arts*, 10, Juli 1913, S. 85-102.
- Douves Dekker, Hugo T., Gli autoritratti di Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), in: *Antichità Viva*, 22, Nr. 4, 1983, S. 31-35.

- Douves Dekker, Hugo T., *Elisabeth Louise Vigée-Lebrun. 1755-1842. Etude critique*, unpubliziertes Typoskript, Den Haag: 1984.
- Douves Dekker, Hugo T., Angelica Kauffmann. Imitatrice de Madame Vigée Le Brun?, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 126, Nr. 2, 1984.
- Drechsler, Maximiliane, *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, Berlin: 1996.
- Dresdner, Albert, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München: 1968.
- Duncan, Carol, *The Pursuit of Pleasure. The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York: 1976.
- Edgerton, Samuel Y., Alberti's Color Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, S. 109-134.
- Edwards, JoLynn, *Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIIIe siècle. Alexandre - Joseph Paillet*, Paris: 1996.
- Elliott, Eugene Clinton, On The Understanding Of Color In Painting, in: *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*, XVI, Juni 1958, S. 453-470.
- Eméric-David, T.B., *Choix de notices sur les tableaux du Musée Napoléon*, Paris: 1812.
- Emile-Mâle, Gilberte, Jean-Baptiste-Pierre le Brun (1748-1813). Son Rôle Dans L'Histoire. La Restauration des tableaux Du Louvre, in: *Bulletin de la Fédération des Sociétés Historique et Archéologique de L'Ile-de-France*, VIII, 1956, S. 371-417.
- Evans, Grose, *Benjamin West And The taste Of His Times*, Southern Illinois: 1959.
- Explication Des Ouvrages De Peinture, Sculpture, Architecture Et Gravure, Des Artistes Vivans, Exposés Au Musée Royal Des Arts, Le 24 Avril 1817*, Paris: 1817.
- Explication Des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie Et Architecture Des Artistes Vivans, exposés Au Musée Royal Des Arts Le 25 Aout 1824*, Paris: 1824.
- Falke, Jakob, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Roßau zu Wien*, Wien: 1873.
- Farington, Joseph, *Memoirs of The Life of Sir Joshua Reynolds, with some Observations on His Talents And Character*, London: 1819.
- Farington, Joseph, *The Diary of Joseph Farington*. Band 5, August 1801 - March 1803, herausgegeben von Kenneth Garlick, Angus Macintyre, Yale: 1979.
- Finley, G. E., Turner: An Early Experiment with Colour Theory, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, S. 359-362.
- Fleckner, Uwe, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Mainz: 1995.
- Flemming, Victoria von, *Arma Armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*, Mainz: 1996.
- Florissoone, Michel, *Portraits francais*, Paris. 1946.
- Ford, Brinsley, The Earl-Bishop. An Eccentric and Capricious Patron of the Arts, in: *Apollo*, Juni 1974, S. 426-434.
- Ford, Brinsley, The Grand Tour, in: *Apollo*, 114, Dezember 1981, S. 390-400.
- Forster Hahn, Franziska, Source of True Taste: Benjamin West's Instructions to a Young Painter for His Studies in Italy, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, S. 367-382.
- Forster Hahn, Franziska, After Guercino or after the Greeks? Gavin Hamilton's Hebe: tradition and change in the 1760's, in: *The Burlington Magazine*, CVII, Juni 1975, S. 365-371.
- Fothergill, Brian, *Sir William Hamilton. Envoy Extraordinary*, New York. 1969.
- Fragonard et le dessin francais au XVIIIe siècle. Dans les Collections Du Petit Palais*, Katalog zur Ausstellung im Musée Du Petit Palais vom 16. 10. 1992-14. 2. 1993, Paris: 1992.

France in the Eighteenth Century, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts in London vom 6. 1.-3. 3. 1968, London: 1968.

La France et la Russie au Siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle, Katalog zur Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais in Paris vom 20. 11. 1986 - 9. 2. 1987, Paris: 1986.

(Frankreich) *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert*, Katalog zur Ausstellung im Oberen Belvedere in Wien vom 16. 6.-30. 9. 1966, Wien: 1966.

Fraser, Flora, *Beloved Emma. The Life of Emma, Lady Hamilton*, London: 1986.

Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, London: 1989.

French Paintings From The USSR. Watteau To Matisse, Katalog zur Ausstellung in der National Gallery in London vom 15. 6.-18. 9. 1988.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in The Age of Diderot*, Berkeley: 1980.

Fumaroli, Marc, *L'inspiration du poète de Poussin, essai sur l'allégorie du Parnasse*, Katalog zur Ausstellung im Louvre vom 2. 6.-28. 8. 1989, Paris: 1989.

Füssli, H. H., *Allgemeines Künstlerlexikon*, oder: Kurze Nachricht von den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler auch der Bildnisse der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zürich: 1806.

(Fyvie Castle) *Treasures Of Fyvie*, Katalog zur Ausstellung in der Scottish National Portrait Gallery in Edinburgh vom 4. Juli - 29. September 1985, Edinburgh: 1985.

Gaethgens, Barbara, *Adriaen Van der Werff. 1659-1722*, München: 1987.

Gaethgens, Thomas W., Jaques Lugard, *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (716-1809)*, Paris: 1988.

Gage, John, *Magilphs and Mysteries*, in: *Apollo*, 80, Nr. 29, Juli 1964, S. 38-41.

Gage, John, *Color in Western Art: An Issue?*, in: *The Art Bulletin*, LXXII, Nr. 4, Dezember 1990, S. 518-541.

Gage, John, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg: 1994.

Gagel, Hanna, *„Den eigenen Augen trauen. Über weibliche und männliche Wahrnehmung in der Kunst*, Giessen: 1995.

Gallet, Michel, *La Maison de Madame Vigée-Lebrun. Rue Du Gros-Chenet*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LVI, November 1960, S. 275-284.

Garlick, Kenneth, *Sir Thomas Lawrence. A complete Catalogue of the Oil Paintings*, Oxford: 1989.

Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: 1989.

Gasc, Nadine, Gérard Mabilie, *The Nissim de Camondo Museum*, Paris. 1991.

Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: Ders., *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: 1983.

Georgel, Pierre, Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris. 1987.

Gerhardi, Gerhard C., *Hortus Clausus: Funktionen der Landschaft bei Jean-Jaques Rousseau*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunsthwissenschaft*, 28, 1983, S. 34-61.

Gerson, H., *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem: 1942.

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

(Girodet-Trioson) *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson; Peintre D'Histoire; Suivies de Sa Correspondance; Précédées D'une Notice Historique, Et Mises En Ordre*, herausgegeben von A. Coupin, Paris: 1829, 2 Bände.

Goethe, Johann Wolfgang von, Italienische Reise, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, herausgegeben von Erich Trunz, München: 1989 (12. Auflage).

Golzio, Vincenzo, Il Soggiorno Romano Di Elisabeth Vigée-Lebrun, in: *Studi romani*, IV, 1956, S. 180-189.

Gombrich, Ernst H., Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny, in: *The Burlington Magazine*, 104, 1962, S. 51-55.

Gombrich, Ernst H., Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart, Zürich: 1978.

Gombrich, Ernst H., *Shadows. The Depiction Of Cast Shadows in Western Art*, London: 1995.

Gombrich, Ernst H., *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln: 1996 (3. Auflage).

Goncourt, Edmond, *Die Frau im 18. Jahrhundert*, Leipzig: 1905, 2 Bände.

Gorsen, Peter, Gislinde Nabakowski, Hella Sander, *Frauen in der Kunst*, Frankfurt am Main: 1980, Band 3.

Gould, Cecil, *Trophy of Conquest. The Musée Napoleon and the Creation of the Louvre*, London: 1965.

Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews, The Feminist Critique of Art History, in: *Art Bulletin*, 69, 1987, S. 326-357.

Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery in London vom 10. 10. 1996-5.1. 1997, herausgegeben von Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, London. 1996.

Grape-Albers, Heide, *Rosalba Carriera. 1675-1775*, Katalog zur Ausstellung zum 300. Geburtstag der venezianischen Malerin vom 1. 10.-16. 11. 1975 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe: 1975.

Graziani, René, The Rainbow-Portrait of Queen Elisabeth I and its religious Symbolism, in: *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, S. 247-259.

Greer, Germaine, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: 1980.

Grell, Chantal, *Herculanum Et Pompéi Dans Les Récits Des Voyageurs Français Du XVIIIe Siècle*, Neapel: 1982.

Griewank, Karl, *Königin Luise. Ein Leben in Briefen*, Leipzig. 1943.

Gruyer, F.-A., *Chantilly. Musée Condé. Notice Des Peintures*, Paris: 1899.

Haaf, Beatrix, Industriell vorgrundierte Malleinen, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierungstechnik*, 1, Nr.2, 1987, S. 7-67.

Guiffrey, Jules, Table Des Portraits Exposés Aux Salons Du Dix-Huitième Siècle Jusqu'En 1800, in: *Nouvelles archives de l'art français*, 1889, S. 1-47.

Gysin, Fritz, Paintings in the house of fiction: the example of Hawthorne, in: *Word and Image*, 5, Nr.2, 1989, S. 159-172.

Halbertsma, K.T.A., *A History of the Theory of Colour*, Amsterdam: 1949.

(Hamilton) *Lady Hamilton in Relation to the Art of her Time*, Katalog zur Ausstellung des Iveagh Bequest in Kenwood 1972, bearbeitet von Patricia Jaffé, Kenwood: 1972.

Harvey, John, *Men in Black*, London: 1995.

Haskell, Francis, The Old Masters In Nineteenth-Century French Painting, in: *The Art Quarterly*, 34, 1971, S. 55-84.

- Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford. 1980.
- Haskell, Francis, Nicholas Penny, *Taste And The Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, New Haven, London, 1994 (4. Auflage).
- Hautecoeur, Louis, Les Arts A Naples A La Fin Du XVIIIe Siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 1911, S. 156-171.
- Hautecoeur, Louis, *Rome et la Renaissance de L'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris: 1912.
- Hautecoeur, Louis, *madame Vigée Lebrun; étude critique*, Paris: 1917.
- Hautecoeur, Louis, *Louis David*: 1954.
- Hautecoeur, Louis, *Littérature et Peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris: 1963 (2.Auflage).
- Hazlitt, William *The complete Works Of William Hazlitt*. Band 18, Art and Dramatic Criticism, herausgegeben von Percival Presland Howe, London, Toronto: 1933.
- Heiden, Rüdiger an der, *Peter Paul Rubens und die Bildnisse seiner Familie in der Alten Pinakothek*, München: 1982.
- Heim, Jean Francois, Claude Béraud, Philippe Heim, *Les salons de peinture de la révolution française 1789-1799*, Paris: 1989.
- Heinse, Johann Jakob, Wilhelm, Johann Jakob Wilhelm Heinse, *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie. 1776-1777*, herausgegeben von Arnold Winkler, Leipzig, Wien: 1912.
- Helbok, Claudia, Zwei Werke von Angelika Kauffmann, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 7/51, 1963, S. 45-53.
- Held, Julius S., *Museo de Arte De Ponce. Fundación Luis A. Ferré. Catalogue. Paintings Of The European And American Schools*, Ponce, Puerto Rico: 1965.
- Helm, William Henry, *Vigée le Brun: her Life, Works and Friendships*, London: n.d.(1916).
- Hennequin, Jenny (Hg.), *Un Peintre Sous La Révolution Et Le Premier Empire. Mémoires de Philippe Auguste Hennequin*. Ecrits Par Lui-Même, Paris: 1933.
- Herder, Johann Gottfried, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen. 1788-1789*, herausgegeben von Albert Meier, Heide Hollmer, Frankfurt am Main: 1988.
- Hetzer, Theodor, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt am Main: 1935.
- Heuck, Ellen, *Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts*, Diss. Straßburg: 1929.
- Hilberath, Ursula, „Ce Sexe Est Sûr de Nous Trouver Sensible.“ *Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit*, Diss., Bonn: 1993.
- Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, London: 1993.
- Hollander, Anne, *Sex And Suits. The Evolution of Modern Dress*, New York: 1994.
- Holmström, K. G., *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm: 1967.
- Holsten, Sigmar, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 16. 6.-27. 8. 1978, Hamburg: 1978.
- Höß, Karl, *Fürst Johann II. Von Liechtenstein und die bildende Kunst*, Wien. 1908.
- Janson, Horst W., *Dumont's Kunstgeschichte der alten und der neuen Welt*. Neu bearbeitet und erweitert von Anthony F. Janson, Köln: 1988, dritte Auflage.
- (Jefferson), *The Eye of Jefferson*, Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art in Washington vom 5.6.-6.9. 1976, herausgegeben von William Howard Adams, Washington. 1976.
- Ickworth. Suffolk*, London: 1992.
- Jenkins, Ian, Kim Sloan, *Vases And Volcanoes. Sir William Hamilton And His Collection*, Katalog zur Ausstellung im British Museum in London, London: 1996.

Johnson, Dorothy, *Jaques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton. 1993.

Kamerick, Maureen, The woman artist and the art academy. A case study in institutional prejudice, in: Dorothy G. McGuigan (Hg.), *New researches on women in the University of Michigan. Papers and reports*, 1974, S. 249-261.

(Kauffmann) Das Testament der Angelica Kauffmann, herausgegeben von Carl von Lützow, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIV, 1889, S. 294-300.

(Kauffmann) *Angelica Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, Katalog zur Ausstellung im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz vom 23. 7.-13. 10. 1986 und im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien vom 8. 11. 1968-1. 2. 1969, Bregenz: 1968.

(Kauffmann) *Angelica Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen von 1760-1810*, Katalog zur Ausstellung in der Galerie Boerner in Düsseldorf, Düsseldorf: 1979.

(Kauffmann) '...Und hat als Weib unglaubliches Talent' Angelika Kauffmann (1741-1807). Marie Ellenrieder (1791-1863). *Malerei und Graphik*, Katalog zur Ausstellung im Rosengartenmuseum in Konstanz vom 30. 5.-23. 8. 1992, Konstanz: 1992.

(Kauffmann) *Hommage an Angelika Kauffmann*, Katalog zur Ausstellung in der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung in Vaduz von Juni - September 1992, von Oskar Sander, Mailand: 1992.

Kauffmann, Thomas Da Costa, The Perspective Of Shadows: The History Of The Theory Of Shadow Projection, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 1975, S. 258-287.

Keisch, Claude, Porträts in mehrfacher Ansicht. Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, 17, 1976, S. 205-239.

Kemp, Ellen, *Ariadne auf dem Panther*. Katalog des Liebighaus. Museum alter Plastik in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: n.d.

Kemp, Martin, *The Science of Art:: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London: 1990.

Kemp, Wolfgang, Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, in: *Staedel Jahrbuch*, 5, 1975, S. 111-134.

Kertanguy, Inès de, *Madame Vigée-Le Brun*, Paris: 1994.

Kimbell Art Museum. Catalogue of the Collection, Fort Worth: 1972.

Kirchner, Thomas, 'L'expression des passions'. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts, Mainz: 1991.

Klant, Michael, *Künstler bei der Arbeit. Von Fotografen gesehen*, Ostfildern-Ruit: 1995.

Kluxen, Andrea M., *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für die deutschen Porträts von 1760-1848*, München: 1989.

Knabe, Peter Eckhard, *Schlüsselbegriffe des kunsthistorischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf : 1972.

Knight, Carlo, I Luoghi Di Delizie Di William Hamilton, in: *Napoli Nobilissima*, XX, 1981, S. 180-190.

Knight, Carlo, La Quadreria Di Sir William Hamilton A Palazzo Sessa, in: *Napoli Nobilissima*, XXIV, 1985, S. 45-59.

Knight, Carlo, Lusieri, Hamilton and the Palazzo Sessa, in: *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1993, S. 536-538.

Knole. Kent, The National Trust, 1996.

Koller, Manfred, das Staffeleibild der Neuzeit, in: Hermann Külm u. a. (Hg.), *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel - und Leinwandmalerei*, Stuttgart: 1984, S. 261-411.

König, Roderich, Gerhard Winkler, C. *Plinius d. Ä. Naturkunde. Lateinisch - Deutsch. Buch XXXV. Farben. Malerei. Plastik*, München: 1977.

Körner, Gudrun, Über die Schwierigkeiten der Porträtkunst. Goethes Verhältnis zu Bildnissen, in: *Goethe und die Kunst*, Katalog zur Ausstellung herausgegeben von Sabine Schulze in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt vom 21. 5.-7. 8. 1994 und in den Kunstsammlungen Weimar vom 1. 9.-30. 10, Frankfurt: 1994, S. 150-158.

Körner, Hans, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München: 1996.

Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München: 1987 (6. Auflage).

Kosel, Herm. Cl., *Elisabeth Vigée-Lebrun. Künstlerroman aus den Schicksalstagen Marie Antoinettes*, Berlin: 1925.

Kourakine, Nathalie, *Souvenirs de voyage de la Princesse Kourakine, 1816-1830*, herausgegeben von Theodore Kourakine, Moskau: 1903.

Krause, Katharina, *Malen wie Rubens und Reni. Der Anspruch auf Wahrhaftigkeit im Porträt des 18. Jahrhunderts*, nicht publiziertes Vortragstyposkript, Freiburg: 1993.

Krining, Doris, *Modell - Malerin - Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker*, Darmstadt, Neuwig: 1986.

Kris, Ernst, Otto Kunz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien: 1934.

Kronfeld, Adolf, *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*, Wien: 1927 (2. Auflage).

Kuthy, Sandor, Zwei Selbstbildnisse der Madame Vigée Le Brun aus altem Bernischen Besitz, in: *Berner Kunstmitteilungen*, 161/162, Dezember 1975.

Kuthy, Sandor, Elisabeth Louise Vigée le Brun und das Alphenfest in Unspunnen, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXXIII/2, 1976, S. 158

- 171.

Lacroix, P., David et son École jugés par M. Thiersen 1824, in: *Gazette des Beaux-Arts*, VII, 1873, S. 295-304.

La Fizeliere, Albert de, *L'Oeuvre Originale de Vivant Denon. Ancien Directeur Général Des Musées. Collection de 317 Eaux-Fortes. Dessinées Et Gravées par ce Célèbre Artiste*, Paris: 1873, 2 Bände.

Lairesse, Gérard de, *Le Grand Livre des Peintres. Ou l'Art de La Peinture Considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes*. Traduit du Hollandois sur la seconde Edition, Paris: 1787 (Reprint: 1972).

Lajer Burcharth, Eva, les Sabines ou la revolution glacée, in: *David contre David*. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989, Paris: 1993, Band 1, S. 471-291.

Landsberger, Franz, *Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: 1908.

Langedijk, Karla, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz: 1992.

Langen, August, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 12, 1968, S. 194-258.

Lapauze, Henry, *Histoire de L'Académie de France à Rome (1666-1801)*, Paris: 1924, Band 1.

Laver, James, *Costume and Fashion. A Concise History*. Revised, expanded and updated edition. Concluding chapter by Amy de la Haye, London: 1995.

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'une Belle Collection de Tableaux Originaux Des Trois Ecoles*, Paris: 1778.

Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue De Tableaux Des Ecoles Hollandaise, Flamande Et Francaise, Dessins de Fragonard, Robert & Autres; Bronzes, Porcelaines, Provenans du Cabinet de M. Gros*, Paris: 1778.

- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'une Belle Collection de Tableaux Des Trois Ecoles*, Paris: 1780.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue Raisonné Des Tableaux, Dessins, Estampes (...) qui composaient le Cabinet de feu M. Poullain, Receveur Général des Domaines du Roi*, Paris: 1780.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Originaux Des Trois Ecoles, Gouaches, Marbres, Bronzes, Porcelaines, Camées, Pierres gravées, Volumes d'Estampes, & autres objets de curiosité, provenans du cabinet de M. XXX (Tronchin)*, Paris: 1780.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux Des Ecoles D'Italie, De Flandre, De Hollande Et De France*, Paris: 1782.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une belle Collection De Tableaux Des Ecoles de Flandre, De Hollande Et de France*, Paris: 1784.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux (...) composant le cabinet de M. Dubois*, Paris: 1784.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue de Tableaux des Ecoles D'Italie, De Flandre, De Hollande Et De France (...), Provenans du Cabinet de M. de P****, Paris: 1785.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Belle Collection De Tableaux des Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande Et Francaise*, Paris: 1785.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Belle Collection de Tableaux Des Ecoles D'Italie, De Flandre, De Hollande, Et De France, (...) venans du cabinet de M. M****, Paris: 1786.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Très-Belle Collection De Tableaux, D'Italie De Flandres, De Hollande, Et De France; Provenans du cabinet de M. *** (de Vaudreuil)*, Paris: 1787.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Une Très-Belle Collection de Tableaux D'Italie , De Flandre, De Hollande, Et de France; Formant le Cabinet de M. Le Marquis de ****, Paris: 1788.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue D'Objets Rares Et Curieux, Du Plus Beau Choix, Provenant Du Cabinet De M. Le Brun*, Paris: 1791.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Réflexions sur le Muséum national. 14. Janvier 1793*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Edouard Pommier, Paris: 1992.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, Paris: 1792-1796*, 2 Bände.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue De Tableaux Des Trois Ecoles, Venant De L'Etranger, Auxquels seront joints quelques Marbres Antiques & Modernes*, Paris: An X.
- Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre, *Recueil De Gravures Au Trait, A L'Eau Forte, ET Ombrées D'Après Un Choix De Tableaux De Toutes Les Ecoles, Recueillies Dans Un Voyage Fait En Espagne, Au Midi De La France Et En Italie, Dans Les Années 1807 Et 1808*, Paris: 1809.
- Lelièvre, Pierre, *Vivant Denon. Homme des Lumières. 'Ministre Des Arts' De Napoléon*, Paris: 1993.
- Lemoine, Pierre, *Versailles et Trianon. Guide du Musée et domaine national de Versailles et de Trianon*, Paris: 1990.
- Lens, André, *Le Costume. Ou Essai Sur Les Habillements Et Les Usages De Plusieurs Peuples de L'Antiquité, prouvé par les Monuments*, Lüttich: 1776.
- (Leonardo) *Treatise On Painting (Codex Urbinas Latinus 1270) By Leonardo da Vinci*. Translated And Annotated by A. Philip McMahon with An Introduction By Ludwig H. Heydenreich, Princeton: 1956, 2 Bände.
- Lersch, Thomas, *Von der Entomologie zur Kunsttheorie. Ignaz Schiffermüllers Versuch eines Farbensystems (1771). Miszellen zur Problemgeschichte der Farbenlehre*, in: *De Arte Et Libris. Festschrift Erasmus 1934-1984*, Amsterdam. 1984, S. 301-316.
- Lévêque, Jean-Jaques, *La vie et l'oeuvre de Jaques-Louis David*, Paris: 1989.
- Levey, Michael, *Painting and Sculpture in France. 1700-1789*, New Haven, London: 1993

- Levine, Steven, The Crisis of Resemblance. Portraits and Painting during the Second Empire, in: *Art Magazine*, 53, Dezember 1978, S. 90-93.
- Levitine, George, Addenda to Robert Rosenblum's 'The Origin of Painting': A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, in: *The Art Bulletin*, XL, 1958, S. 329-331.
- Levitine, George, L'Ecole D'Apelles De Jean Broc: Un 'Primitif' Au Salon De L'An VIII, in: *Gazette des Beaux-Arts*, November 1972, S. 285-294.
- Levitine, George, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, New York: 1978.
- Lewis, W.S. u.a. (Hg.), *Horace Walpole's Correspondence*, Bd. 35, New Haven: 1973.
- Licht, Fred, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf: 1985.
- Lichtenstein, Jaqueline, *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: 1993.
- Liotard, Jean-Etienne, *Traité des Principes Et Des Regles De La Peinture* (Genf: 1781), Reprint Genf: 1973.
- Locquin, Jean, *La Peinture D'Histoire En France de 1747 à 1785*, (Paris: 1912), Paris: 1978.
- Lorenz, Angelika, *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt: 1985.
- The Loves Of The Gods. Mythological Painting From Watteau To David*, Katalog zur Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais vom 15.10. 1991-6.1. 1992, Philadelphia Museum of Art vom 23.2.-26.4. 1992, Kimbell Art Museum Fort Worth vom 23. 5.-2. 8. 1992, herausgegeben von Colin B: Bailey, New York: 1992.
- Lugt, Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*. Première période, vers 1600-1825, La Haye: 1938.
- Lullies, Reinhard, *Die kauende Aphrodite*, München: 1954.
- MacColl, D.S., Madame Vigée Le Brun's 'Boy In Red' (Le Petit D'Espagnac), in: *The Burlington Magazine*, 42, 1923, S. 182-187.
- MacFall, Haldane, *Vigée Le Brun. Masterpieces in Colour*, London: n.d. (1922).
- MacGregor, William B., Le Portrait de gentilhomme de Largillière: Un exercice d'attention, in: *Revue De L'Art*, 100, 1993, S. 29-43.
- Mackim-Smith, Gridley, Greta Andersen Bergdoll u.a., *Examining Velazquez*, New Haven, London: 1988.
- Maison, K. E., Unrecorded French Pictures in Scotland, in: *The Burlington Magazine*, 79, August 1941, S. 44-50.
- Maîtres Français 1550-1800. Dessins de la donation Mathias Polakovits à l'Ecole des Beaux-Arts*, Katalog zur Ausstellung in der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts vom 19. 4.-25. 6. 1989, Paris: 1989.
- Malone, Edmond (Hg.), *Joshua Reynolds. The Works* (London 1797), Reprint: Hildesheim, New York: 1971, 2 Bände.
- Manners, Victoria, G. C. Williamson, *Angelica Kauffmann R.A. Her Life and her Works*, New York: 1976.
- Mannings, David, At The Portrait Painter's. How the painters of the eighteenth century conducted their studios and sittings, in: *History Today*, XXVII, 1977, S. 279-282.
- Marazzoni, Guiseppe, Le tariffe die grandi ritrattisti residenti a Roma nel secolo XVIII, in: *L'Urbe*, IV, Nr.10, 1939, S.18-20.
- Marmottan, Paul, Le Peintre Louis Gauffier, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, S. 281-300.
- Martin, Sylvie, Portraits anglais et français. Une Approche comparative à travers les textes du XVIIIe siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXVII, 1991, S. 27-41.
- Martin, W.(Hg.), *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde in 274 Abbildungen*, Stuttgart, Berlin: 1913.

- Massing, Ann, *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.
- Maurer, Emil, *Der Fleischmaler: ach oder oh? Notizen zur Hautmalerei bei Rubens*, in: Ders., *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel, Boston, Stuttgart: 1982, S.143-150.
- May, Gita, *A Woman Artist's Legacy: The Autobiography of Elisabeth Vigée Le Brun*, in: Frederick M. Keener, Susan E. Lorsch (Hg.), *Eighteenth-Century Women and The Arts*, New York, Westpoint, Conneticut, London: 1985, S. 225-235.
- McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge: 1994.
- McKay, William, W. Roberts, *John Hoppner, R.A.*, London: 1909.
- Ménard, Jean, *Mme de Stael Et La Peinture*, in: *Madame De Stael Et L'Europe*. Colloque de Coppet. 18.-24. Juillet 1966, Paris. 1970.
- Mengs, Anton Raffael, *Oeuvres Complètes D'Antoine Raphael Mengs. Premier Peintre Du Roi D'Espagne, & e. Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture*. Traduit de L'Italien, Paris: 1786 (2. Auflage), 2 Bände.
- Menzel, Wolfgang, *Die Mythen des Regenbogen*, in: Ders., *Mythologische Forschungen und Sammlungen*, Band 1, Stuttgart, Tübingen: 1842, S. 235-278.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Parallèle De Paris Et De Londres*, (ca.1780) hg. Von Claude Brunéteau, Bernard Cottret, Paris: 1982.
- Mérimee, J.-F.-L., *De La Peinture A L'Huile, Ou des Procédés Matériels Employés Dans Ce Genre De Peinture, Depuis Hubert Et Jean Van-Eyck Jusqu'A Nos Jours*, Paris: 1830.
- Mérot, Alain, *French Painting in the Seventeenth Century*, New Haven, London: 1995.
- Merrifield, Mrs., *Original Treatises Dating From The XIIth To XVIIIth Centuries On The Art Of Painting*, London: 1849, 2 Bände.
- Meyer, Arline, *Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century 'hand-in-Waiscoat' Portrait*, in: *The Art Bulletin*, LXXVII, Nr. 1, März 1995, S. 45-63.
- Meyer, Friedrich Johann Lorenz, *Darstellungen aus Italien*, Berlin: 1792.
- Michalski, Sergiusz, *Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Eine Forschungsrevolution und ihre Folgen*, in: *Kunstchronik*, XLIV, 1991, S. 415-439.
- Michel, Oliver (Hg.), *Vivre Et Peindre A Rome Au XVIIIe Siècle*, Rom: 1996.
- Miel, E.F.A.M., *Essai Sur les Beaux-Arts, Et Particulièrement Sur Le Salon De 1817, Ou Examen Critique Des Principeaux Ouvrages D'Art*, Paris: 1817 und 1818.
- Miette de Villars, M., *Mémoires de David. Peintre Et Député A La Convention*, Paris: 1850.
- Mirimonde, A.P. de, *Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise*, in: *Revue Des Arts*, IV, 1956, S. 207-214.
- Mirimonde, A.P., de, *Musiciens isolés et portraits de l'école française du XVIIIe siècle dans les collections nationales. III. Revolution et Empire*, in: *Revue du Louvre*, 2, 1967, S. 81-88.
- Moehring, Sabine, *L'original était fait pour les Dieux! Die Comtesse Dubarry in der Bildkunst*, Dissertation, Köln: 1995.
- Molinier, A., *A propos des souvenirs de Madame Vigée le Brun*, in: *L'Art. Revue Illustrée*, LXV, 1905, S. 130-136.
- Monnier, Geneviève, *Musée Du Louvre - Cabinet Des Dessins. Pastels XVIIème Et XVIIIème Siècles*, Paris: 1972.
- Monnier, Geneviève, *Das Pastell*, Genf: 1984.

- Montagu, Jennifer, *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.
- Montaiglon, Anatole de (Hg.), *Procès-verbaux de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris: 1889, 11 Bände.
- Montaiglon, Anatole de, Jules Guiffrey (Hg.), *Correspondance des Directeurs de L'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*. Publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales, Band 15, Paris: 1906.
- Müller, Johann Gotthard von, Biographische Notizen über Johann Gotthard von Müller, in: *Kunstblatt*, 2, 1821, S. 366-368.
- Müntz, E., Lettres de Mme Vigée-Le Brun relatives à son portrait de la galerie des offices (1791), in: *Nouvelles Archives de L'Art de Francais*, 1874/1875, S. 449-452.
- Mycielski, J., St. Wasylewski, *Portrety Polskie Elzbiety Vigée-Le Brun. 1755-1842*, Lwów, Poznań: 1928 (2.Auflage).
- Nagel, Ivan, *Johann Heinrich Dannecker. Ariadne auf dem Panther. Zur Lage der Frau um 1800*, Frankfurt am Main: 1993.
- The National Museum of Women in The Arts*, New York: 1987.
- (Neapel) *The Golden Age of Naples. Art and Civilization Under the Bourbons 1734-1805*, Katalog zur Ausstellung in The Detroit Institute of Arts vom 11. 8.-1. 11. 1981, Detroit, Chicago: 1981, 2 Bände.
- Nemilova, Irina S., Contemporary French Art in Eighteenth-Century Russia, in: *Apollo*, CI, 160, Juni 1975, S. 428-442.
- Nemilova, Irina S., *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. French Painting. Eighteenth Century*, Florenz: 1986.
- Néraudau, Jean Pierre, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris: 1986.
- Nevill, Ralph, *French Prints of the Eighteenth Century*, London: 1908.
- Nikolenko, Lada, The Russian Portraits of Madame Vigée Le Brun, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXX, Juli - August 1967, S. 91-120.
- Nobs-Greter, Ruth, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich: 1984.
- Nochlin, Linda, Why Are There No Great Women Artists, in: Vivian Gornick, Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York, London: 1971, S. 344-366.
- Nolhac, Pierre de, *Madame Vigée-Le Brun, peintre de la reine Marie Antoinette*, Paris: 1912 (2. Auflage).
- Northcote, James, *The Life of Sir Joshua Reynolds, LLD. F.R.S.T.S.A. ck. Late President Of The Royal Academy. Comprising Original Anecdotes Of Many Distinguished Persons, His Contemporaries; And A Brief Analysis Of His Discourses*, London: 1819, 2 Bände.
- Ockman, Carol, *Ingres's Eroticised Bodies. Retracing The Serpentine Line*, New Haven, London: 1995.
- Oppenheimer, Margaret A., „Nisa Villers, Née Lemoine (1774-1821)“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 138, April 1986, S. 165-180.
- Oppenheimer, Margaret A., Four 'Davids', a 'Regnault', and 'Girodet' reattributed, in: *Apollo*, Nr. 424, Vol.CXLV, Juni 1997, S. 38-40.
- Oulmont, Charles, *Les Femmes Peintres Du XVIIIe Siècle*, Paris: 1928.
- Palevski, Jean-Paul, Voisins de campagne. Henry Seymoor et Mme du Barry, in: *Revue de L'Histoire de Versailles*, XXXIV, 1937, S. 159-169.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin: 1924.

- Panofsky, Erwin, *A Mythological Painting By Poussin In The Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm: 1960.
- Parker, Rozsika, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York: 1981.
- Parkhurst, Charles, Aguilonius' Optics and Rubens' Colour, in: *Nederlands Kunst-Historisch Jaarboek*, XII, 1961, S. 35-49.
- Passez, Anne Marie, *Adélaïde Labille-Guiard. 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Oeuvre*, Paris: 1973.
- La peinture dans la peinture*, Katalog zur Ausstellung im Musée des Beaux-Arts de Dijon vom 18. 12. 1982-28. 2. 1983, Dijon: 1982.
- Peppiat, Michael, Alice Bellony-Rewald, *Imaginations's Chamber: Artists and their Studios*, Boston. 1983.
- Peres, Constanze, Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos, in: Hans Körner u.a. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim, Zürich, New York: 1990, S. 3-39.
- Pérey, Lucien, *Histoire D'Une Grande Dame Au XVIII Siècle. La Comtesse Hélène Potocka*, Paris: 1888.
- Perez, Marie-Félicie, Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIIIe siècle, in: *Revue De L'Art*, 47, 1980, S. 43-52.
- Peters, Ursula, Angelika Kauffmann (Chur 1741-1807 Rom). Porträt der Gräfin Catherine Skavronska, in: *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums*, 1991, S. 332-337.
- Pigler, Andor, Barockthemen. *Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, Berlin: 1956, 2 Bände.
- Piles, Roger de, *Abregé De La Vie Des Peintres, Avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait; De la Connoissance des Desseins; De l'utilité des Estampes*, Paris: 1715 (2. Auflage).
- Pillet, Charles, *Les Artistes Célèbres. Madame Vigée Le Brun*, Paris: 1892.
- Pingaud, Leonce (Hg.), *Correspondance Intime Du Comte De Vaudreuil Et Du Comte D'Artois Pendant L'Emigration (1789-1815)*, Paris: 1889, 2 Bände.
- Pilkington, Reverend M., *A Dictionary Of Painters from The Revival of The Art To The Present Period. A new edition, with considerable Addition, An Appendix, And An Index By Henry Fusely*, London: 1810.
- Pillet, Charles, *Les Artistes Célèbres. Madame Vigée-Le Brun*, Paris: 1890.
- Piper, David, *The English Face*, London: 1992.
- Poensgen, Geaorg u.a., *Antoine Pesne*, Berlin: 1958.
- Pointon, Marcia, Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780's, in: *Art History*, VII, 2, Juni 1984, S. 187-205.
- Pointon, Marcia, *Hanging The Head. Portraiture And Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven, London: 1993.
- Pointon, Marcia, Graces, Bacchantes And 'Plain Folks': Order And Excess In Reynold's Female Portraits, in: *British Journal for eighteenth-century studies*, 17, Nr.1, Frühling 1994, S. 1-26.
- Pomeroy, Jordana, The Orléans Collection. Ist Impact on the British Art World, in: *Apollo*, CXLV, Nr. 420, Februar 1997, S. 26-31.
- Pomian, Krysztof, Dealers, Connoisseurs And Enthusiasts In Eighteenth-Century Paris, in: Ders., *Collectors And Curiosities. Paris and Venice 1500-1800*, Oxford: 1990, S. 139-168.
- Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten*, Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel in Essen vom 15. 4.-15. 7. 1973, Recklinghausen: 1973.

Portrait et société en France (1715-1789), Katalog zur Ausstellung im Palais De Tokyo in Paris, Paris: 1980.

Pötschner, Peter, Das pompejanische Zimmer der Herren von Geymüller im Historischen Museum der Stadt Wien, in: *Alte und moderne Kunst*, 7, Nr. 54/55, 1962, S. 21-28.

Prater, Andreas, Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait, in: Hans Körner u.a., *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim, Zürich, New York: 1990, S. 87-103.

Prater, Andreas, *Licht und Farbe bei Caravaggio*, Stuttgart: 1992.

Prater, Andreas, Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig XIV. Und andere Portraits des Barocks, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Nr. 132, Juni 1996, S. 97-130.

Préaud, Maxime, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Bitauzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous L'Ancien Régime*, Paris: 1987.

Prinz, Wolfram, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Geschichte der Sammlungen mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang*, Berlin: 1971.

Prochno, Renate, *Joshua Reynolds*, Weinheim: 1990.

Puttfarken, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, London: 1985.

Radisich, Paula Rea, Que peut défenir les femmes? Vigée Le Brun's Portraits of an Artist, in: *Eighteenth-Century Studies*, 25, 1991-1992, S. 441-467.

(Raffael) *Hommage à Raphael*. Band 1: Raphael et l'art français, Band 2: Raphael dans les collections françaises, Katalog zur Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais, Paris, vom 15. 11. 1983-13. 2. 1984, Paris: 1983.

Raphael, Max, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Mit einem Nachwort von Bernd Growe*, Frankfurt am Main, Paris: 1984.

Raupp, Hans-Joachim, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York: 1984.

Réau, Louis, Un Graveur Wurtembergois Du XVIIIe Siècle Au Service De L'Art Français. Johann Gotthard Muller, in: *Archives Alsaciennes D'Histoire De L'Art* 1923, S. 171-184.

Réau, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*. Band III, Le monde slave et l'orient, Paris: 1924.

Réau, Louis, *Histoire De La Peinture Française Au XVIIIe Siècle*, Paris: 1925-1926, 2 Bände.

Réau, Louis, L'Art Français Du XVIIIe Siècle dans La Collection Stroganoff, in: *L'Art Et Les Artistes*, Nr. 116, April 1931, S. 223-229.

Réau, Louis (Hg.), *Correspondance Artistique de Grimm Avec Catherine II*, Paris: 1932.

Réau, Louis, *L'Art au XVIIIème siècle en France. Style Louis XVI. 1760-1789*, Paris: 1952.

(Regenbogen) *The Rainbow Book*, herausgegeben von The Fine Arts Museums of San Francisco, Shambhala, Berkeley, London: 1975.

Rehfus-Dechêne, Birgit, *Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800*, München: 1982.

Reinle, Adolf, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich, München: 1984.

Reitlinger, Gerald, *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices*, London: 1961.

Renfrew, Esther, Simone Balayé, Madame de Stael et la Sibylle du Dominiquin, in: *Cahiers staeliens*, Januar 1964, S. 34-36.

(Reni) *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt vom 2. 12. 1988-26. 2. 1989, Frankfurt am Main: 1988.

(Reynolds) *Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds*, herausgegeben von Dr. Eduard Leisching, Leipzig: 1893.

Reynolds, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts in London vom 16. 1.-31. 3. 1986, herausgegeben von Nicholas Penny, London: 1986.

Ribeiro, Aileen, Some Evidence of the Influence of the Dress of the seventeenth-century on Costume in eighteenth-century Female Portraiture, in: *The Burlington Magazine*, 1977, S. 834-840.

Ribeiro, Aileen, *Dress in Eighteenth-Century Europe. 1715-1789*, New York: 1984.

Ribeiro, Aileen, *Fashion in the French Revolution*, London: 1988.

Ribeiro, Aileen, *The Art Of Dress. Fashion In England And France 1750 to 1820*, New Haven, London: 1995.

Ricci, Seymour de, Josephine As A Rubens Buyer, *The Burlington Magazine*, XXII, 1912-1913, S. 170.

Rice, Louise, Ruth Eisenberg, Angelica Kauffmann's Uffizi Self-Portrait, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 117, 1991, S. 123-126.

Rieder, William, Neo-Classicism on the Market, in: *The Burlington Magazine*, 114, 1972, S. 756-760.

Rod, Edouard, Les Souvenirs Du Château De Coppet, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 33, April 1905, S. 305-325.

Roettgen, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and His British Patrons*, Katalog zur Ausstellung in Kenwood, London: 1993

Roland-Michel, Marianne, Catherine Binda, Un portrait de Madame du Barry, in: *Revue De L'Art*, 46, 1979, S. 40-45.

Rosen, Charles, Henri Zerner, The Ideology Of The Licked Surface: Official Art, in: Dies., *Romanticism And Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, London, Boston: 1984, S. 205-232.

Rosenberg, Martin, *Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol*, University Park, Pennsylvania: 1995.

Rosenberg, Pierre, Nicole Reynaud, Isabelle Compin, *Catalogue illustré des Peintures. Ecole française. XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris: 1974.

Rosenberg, Pierre, A Drawing by madame Vigée Le Brun, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 123, 1981, S. 739-740.

Rosenberg, Pierre, Marion C. Stewart, *French Paintings 1500-1825. The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco: 1987.

Rosenblum, Robert, The Orign of Painting. A Problem of The Iconography of Romantic Classicism, in: *The Art Bulletin*, 39, 1957.

Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: 1967.

Rosenblum, Robert, *The International Style Of 1800. A Study in Linear Abstraction*, London: 1976.

Rosenthal, Angela, Angelica Kauffman Ma(s)king Claims, in: *Art History*, XV, 1992, S. 38-59.

Rosenthal, Angela, Angelika - Kauffmann - Ausstellungen 1992, in: *Kritische Berichte*, 1, 1993, S. 93-100.

Rosenthal, Angela, Double-Writing in Painting. Strategien der Selbstdarstellung von Künstlerinnen im 18. Jahrhundert, in: *Kritische Berichte*, 3, 1993, S. 21-36.

Rosenthal, Angela, *Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*, Berlin: 1996.

Rother, Susanne, *Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie*, Köln, Weimar: 1992.

Roy, Alain, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris: 1992.

Ruppert, Jaques u.a., *Le Costume Francais*, Paris: 1996.

Ryszkiewicz, Andrzej, Les portraits polonais de Mme Vigée Lebrun. Nouvelles données pour servir leur identification et histoire, in: *Bulletin du Musée National de Varsowie*, 2, Nr.1, 1979, S. 16-42.

- Sacy, Jaques Silvestre de, Alexandre-Théodore Brongniart. 1739-1813. *Sa vie - son oeuvre*, Paris: 1940.
- Sandoz, Marc, *Matériaux Pour Servir A L'Histoire Du paysage De Montagne*, Annecy: 1980.
- Sani, Bernardina, *Rosalba Carriera*, Turin: 1990.
- Schieder, Martin, Jean-Honoré Fragonard und der Pariser Kunstmarkt im ausgehenden Ancien Régime, in: *Kritische Berichte*, 21, 3, 1993, S. 10-20.
- Schlink, Wilhelm, Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraйтkunst*, Freiburg im Breisgau: 1997, S. 221-261.
- Schmid, F., *The Practice of Painting*, London. 1948.
- Schmid, F., Some Observations on Artist's Palettes, in: *The Art Bulletin*, 15, 1958, S. 334-336.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst, in: *Kritische Berichte*, 4, 1996, S. 7-20.
- Schnapper, Antoine, Après l'exposition David. La Psyché retrouvée, in: *Revue De L'Art*, 91, 1991, S. 60-67.
- Schneemann, Peter Johannes, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin: 1994.
- Schneider, René, *L'Art Francais. XVIIIe Siècle (1690-1789)*, Paris: 1926.
- Schoch, Rainer, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: 1975.
- Schwarz, Heinrich, The mirror in art, in: *The Art Quarterly*, XV, 1952, S. 97-118.
- Schweizer, Paul D., John Constable, Rainbow, Science, and English Color Theory, in: *The Art Bulletin*, LXIV, Nr. 3, September 1982, S. 424-445.
- Scott, Barbara, Charles Alexandre de Calonne. Economist and Collector, in: *Apollo*, 97, Januar 1973, S. 86-91.
- Scott, Barbara, Madame Du Barry. A Royal Favorite with Taste, in: *Apollo*, 97, Januar 1973, S. 60-71.
- Scott, Barbara, The Comte D'Angiviller. The last Directeur-Général des Bâtiments, in: *Apollo*, 97, Januar 1973, S. 78-85.
- Sedlmayr, Hans, Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens, in: Ders., *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Band 3, Mittenwald: 1982, S. 164-179.
- Seidel, Paul, Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrich des Grossen, in: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen*, Berlin: 1892, S. 55-68.
- Seidel, Paul, Königin Luise im Bilde ihrer Zeit, in: *Hohenzollern-Jahrbuch*, 1905, S. 108-154.
- (Selbstbildnis) *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographen im Dialog mit sich selbst*, Katalog zur Ausstellung in Lausanne und Stuttgart vom 18. 1.-9. 6. 1985.
- Selden, Camille, Souvenirs De L'Ancienne Société Francaise. Une artiste femme du monde. - Madame Vigée-Le Brun, in: *La Revue Politique Et Littéraire*, 2, Nr. 8, August 1872, S. 182-192.
- Sello, Thomas, Rainer Müller, *Nicht nur mit Pinsel und Öl. 99 Maler der Hamburger Kunsthalle und ihre Techniken*, Hamburg: 1993.
- Sfeir-Semler, Andrée, *Die Maler im Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt, New York, Paris: 1992.
- Shapley, Fern Rusk, *Paintings From The Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. XV-XVI Century*, London: 1968.
- Shawe-Taylor, Desmond, *Genial Company. The Theme of Genius in Eighteenth-Century British Portraiture*, Katalog zur Ausstellung in der Nottingham Art Gallery und in der National Portrait Gallery in Edinburgh vom 16. 1.-14. 2. 1987 und vom 20. 2.-12. 4. 1987, London: 1986.
- Shawe-Taylor, Desmond, *The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture & Society*, London: 1990.
- Sheriff, Mary D., *Fragonard. Art And Eroticism*, Chicago, London: 1990.

- Sheriff, Mary D., *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, London: 1996.
- Sickler, F., C. Reinhart, *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, 1. Jahrgang, Leipzig: 1810.
- Siefert, Helge, *Claude-Joseph Vernet. 1714-1789*, Katalog zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek in München vom 10. 4.-6. 7. 1997, München: 1997.
- Simon, Marie, *Mode et Peinture. Le Second Empire et l'impressionisme*, Paris: 1995.
- Simon, Robin, *The Portrait In Britain And America with a Biographical Dictionary of Portrait Painters 1680-1914*, Oxford: 1987.
- Sizer, Theodore, The John Trumbulls and Mme Vigée Le Brun, in: *The Art Quarterly*, 15, Sommer 1952, S. 170-178.
- Sizer, Theodore (Hrsg.), *The Autobiography of Colonel John Trumbull. Patriot-Artist, 1756-1843*, New Haven: 1953.
- Sizer, Theodore, *The Works of Colonel John Trumbull. Artist of The American Revolution*, New Haven, London: 1967.
- Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830*, Katalog zu Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt am Main vom 4. 10 - 4. 12. 1989, herausgegeben von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Frankfurt am Main: 1989.
- Smart, Alastair, *Allan Ramsay. 1713-1784*, Katalog zur Ausstellung in der National Portrait Gallery in Edinburgh vom 1. 8.-27. 9. 1992 und in der National Portrait Gallery in London vom 16. 10. 1992-17. 1. 1993, Edinburgh: 1992.
- Smart, Alastair, *Allan Ramsay: Painter, Essayist and Man of the Enlightenment*, New Haven, London: 1992.
- Solkin, David H., *Painting For Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, London: 1992.
- Sontag, Susan, *The Volcano Lover*, New York: 1992.
- St. Petersburg um 1800. Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreichs. Meisterwerke und authentischer Zeugnisse der Zeit aus der Staatlichen Eremitage, Leningrad*, Katalog zur Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr in der Villa Hügel, Essen vom 2. 6.-4. 11. 1990, Recklinghausen: 1990.
- Stael, Germaine de, *Corinna Oder Italien*, in der Übersetzung von Dorothea Schlegel, herausgegeben von Arno Kappler, München: 1979.
- Stafford, Barbara, The Eighteenth-Century towards an Interdisciplinary Model, in: *The Art Bulletin*, 70, Nr. 1, März 1988, S. 6-24.
- Steadman, David W., The Norton Simon Exhibition at Princeton, in: *Art Journal*, XXXII/1, 1972, S. 34-40.
- Steele, Valerie, *Paris Fashion. A Cultural History*, New York, Oxford: 1988.
- Sterling, Charles, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of French Paintings. XV-XVIII Centuries*, Cambridge: 1955.
- (Straßburg) *Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg*. Zweite Auflage, Straßburg: 1903.
- Strauss, Ernst, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München, Berlin: 1972.
- Strauss, Walter I., *The Illustrated Bartsch 121 (Part 1). Dominique Vivant Denon. French Masters Of The Nineteenth Century*, New York: 1985.
- Sutton, Denys, Paris - Londres, in: *Apollo*, 119, Nr. 267, Mai 1984, S. 334-345.
- Sutton, Denys, A Wealth of Pictures, in: *Apollo*, 119, Nr. 267, Mai 1984, S. 346-356.
- Sutton, Denys, The Orléans Collection, in: *Apollo*, 119, Nr. 267, Mai 1984, S. 357-372.

Talley, Kirby, Karin Groen, Thomas Bardwell And His Practice Of Painting: A Comparative Investigation between Described And Actual Painting Technique, in: *Studies in Conservation*, 20, 1975, S. 44-108.

Tatlock, R. R., A New Byron Portrait, in: *The Burlington Magazine*, 45, 1924, S. 254-261.

Täuber, Rita Elvira, *Allegorie und Moderne. Studie zu Prostituiertendarstellungen in der deutschen Malerei und Graphik von 1900 bis 1930*, unpublizierte Diss., Trier: April 1994.

Teyssèdre, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris: 1957.

Thiéry, Luc-Vincent, *Guide Des Amateurs Et Des Etrangers Voyageurs A Paris OU Description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Paris. 1987, 2 Bände.

Thurn, Hans Peter, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs*, München: 1994.

Tischbein, Wilhelm, *Aus meinem Leben. Von Wilhelm Tischbein*, herausgegeben von Lothar Brieger, Berlin: 1922.

Tourneux, Maurice (Hg.), *Correspondance Littéraire, Philosophiques Et Critique Par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, Paris: 1880, Band 13-15.

The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting, Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art Washington, herausgegeben von Gervase Jackson-Staps, New Haven, London: 1985.

Tripier Le Franc, Justin, *Notice sur la vie et les ouvrages de Mme Lebrun*, Paris: 1828.

Tscherny, Nadja, Fort Worth. Vigée le Brun, in: *The Burlington Magazine*, 124, 1982, S. 526.

Tuetey, A., L'Emigration de Madame Vigée-Le Brun, in: *Bulletin de L'Histoire de L'Art Francais*, 1911, S. 169-182.

Tufts, Eleanor, Vigée Le Brun, in: *Art Journal*, Winter 1982, S. 335-338.

(Uffizien) *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florenz: 1979.

Undritz, Valesca, *Französische Frauenporträts um 1800*, Dissertation, Bern: 1994.

Usteri, Paul, Eugène Ritter (Hg.), *Anne-Louise Germaine Necker de Stael. Lettres inédites de Mme de Stael à Henri Meister*, Paris: 1903.

Van de Sandt, Udolpho, La fréquentation des salons sous L'Ancien Régime, la Révolution et L'Empire, in: *Revue de L'Art*, 73, 1986, S. 43-48.

Venturi, Lionello, *Geschichte der Kunstkritik*, München: 1972.

Verbraeken, René, *Clair-Obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi: 1979.

Vergnet-Ruiz, Jean, Michel Laclotte, *Petits Et Grands Musées de France. La Peinture Francaise Des Primitifs A Nos Jours*, Paris: 1962.

(Vigée le Brun) *Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun*, Weimar: 1912, 2 Bände.

(Vigée le Brun) *Der Schönheit Malerin...Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*. Herausgegeben von Lida v. Mengden, Darmstadt, Neuwied: 1985.

(Vigée le Brun) *Elisabeth Vigée le Brun. Souvenirs*. Une édition féministe de Claudine Herrmann, Paris: 1986 (2. Aufl.), 2 Bände.

(Vigée Le Brun) *Élisabeth Vigée Le Brun. Mémoires d'une portraitiste 1755-1842*. Mit einem Vorwort von Jean Chalon, Paris: 1989.

(Vigée Le Brun) *The Memoirs of Elisabeth Vigée-Le Brun. Member Of The Royal Academy Of Paris, Rouen, Saint-Luke Of Rome, Parma, Bologna, Saint-Petersburg, Berlin Geneva And Avignon*, London: 1989.

Vigne, Georges, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, München: 1995.

Vinge, Louise, *The Narcissus Theme In Western European Literature Up To The Early Nineteenth Century*, Lund: 1967.

- Vlieghe, Hans, *Rubens Portraits of Identified Sitters painted in Antwerp*, New York: 1987.
- Vogel, Juliane, *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen*, Wien: 1992.
- Vuaflart, Albert, *La Tombe de Madame Vigée-Lebrun A Louveciennes*, Paris: 1915.
- Waagen, Gustav F., *Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin: 1837, Band 1.
- Waetzoldt, Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig: 1908.
- Walch, Peter, An early Neoclassical Sketchbook by Angelica Kauffmann, in: *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, S. 98-111.
- Walch, Peter, Foreign Artists at Naples: 1750-1799, in: *The Burlington Magazine*, CXXI, 1979, S. 247-252.
- Walpole, Horace, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, Band 35, herausgegeben von W.S. Lewis u.a., New Haven: 1973.
- Ward, Humphrey, W. Roberts, *Romney. A Biographical and Critical Essay With A Catalogue Raisonné of his Works*, London, Manchester, Liverpool: 1904, 2 Bände.
- Ward, Roger, Selected Acquisitions of European and American Paintings at The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, 1986-1990, in: *The Burlington Magazine*, Februar 1991, S. 153-160.
- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln: 1985.
- Wassying Roworth, Wendy, Angelica Kauffmann's Memorandum of Paintings, in: *The Burlington Magazine*, 126, 1984, S. 629-630.
- Wassying Roworth, (Hg.), Wendy, *Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England*, London: 1992.
- Wassying Roworth, Wendy, 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.
- Watelet, Claude Henri, *L'Art De Peindre. Poeme, Avec Des Reflexions Sur Les Différentes Parties De La Peinture. Nouvelle Edition. Augmenté de deux Poems sur l'Art de peindre, de Mr. C.A: Du Fresnoy & de Mr. l'Abbé de Marsy*, Amsterdam: 1761.
- Waterhouse, Ellis K., English Painting and France in the Eighteenth Century, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15, 1952, S. 122-135.
- Waterhouse, Ellis K., *The James A. de Rothschild Collection At Waddesdon Manor. Paintings*, Fribourg: 1967.
- Weber, Marie-Louise, *Das Element der Mode in der Malerei von Jaques-Louis David und Jean-Auguste-Dominique Ingres*, (Diss.) Zürich: 1968.
- Weber-Woelk, Ursula, *Flora la belle Romaine. Studien zur Ikonographie der Göttin Flora im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Köln: 1995.
- White, Christopher, Rubens and British Art. 1630-1790, in: *Sind Briten hier? Relations between British and Continental Art 1680-1880*, herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München: 1981, S. 27-43.
- Whiteley, J.J.L., Light and Shade in French Neo-Classicism, in: *The Burlington Magazine*, XVII, Dezember 1975, S. 768-773.
- Whitley, William Thomas, *Artists and their Friends in England*, London: 1928.
- Wildenstein, Daniel, Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris: (n.d.).
- Wildenstein, Georges, Table Alfabétique Des Portraits Peints, Sculptés, dessinés Et Gravés. Exposés A Paris Au Salon Entre 1800 Et 1826, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXI, 1963, S. 9-60.

Wilk-Brocard, Nicole, *Francois-Guillaume Ménégeot (1744-1816), peintre d'histoire, directeur de L'Académie de France à Rome*, Paris: 1978.

(Wille, Jean-Georges) *Mémoires et Journal de J. G. Wille*, herausgegeben von Georges Duplessis, Paris: 1857, 2 Bände.

Wilhelm, Gustav, Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft, in: *Liechtensteinische Kunstgesellschaft 1976*, Vaduz: 1977, S. 9-179.

Williams, Hermann W., Romney's Palette, in: *Technical Studies In The Field Of Fine Arts*, 6, 1937, S. 19-23.

Wilocek, Karl, *Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien*, Wien: 1936.

Winckelmann, Johann Joachim, Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen, Dresden: 1762, in: Ders., *Kunsttheoretische Schriften III*, Baden Baden, Straßburg: 1964.

Wind, Edgar, Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1930/1931*, S. 156-229.

Wind, Edgar, Studies in Allegorical Portraiture. In Defence of Composite Portraits, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1, 1937/1938, S. 138-142.

Wind, Edgar, *Hume and The Heroic Portrait: Studies in 18th-Century Imagery*, Oxford: 1986.

(Winterhalter) *Franz Xaver Winterhalter And The Courts of Europe 1830-70*, Katalog zur Ausstellung in der National Portrait Gallery in London vom 30. 10. 1987-10. 1. 1988, herausgegeben von Richard Ormond, London: 1987.

Wittkower, Rudolf, Imitation, Eclecticism, and Genius, in: Earl R. Wasserman (Hg.), *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore: 1967 (2.Auflage), S. 143-161.

Wolzogen, Wilhelm von, 'Dieses ist der Mittelpunkt der Welt'. *Pariser Tagebuch 1788/1789*, herausgegeben von Eva Berié und Christoph von Wolzogen, Frankfurt am Main: 1989.

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

Wuthenow, Ralph-Rainer, *das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, München: 1974.

Yates, F.A., Boissard's Costume-Book and two portraits, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, S. 365-366.

Zaunschirm, Thomas, *Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*, Klagenfurt: 1993.

Zick, Gisela, Süße Schenkin der Götter. Zu einem Bild im Clemens-Sels-Museum und zur Ikonographie der 'Hebe', in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1983, S. 21-35.

Ziegler, Irmgard, Die Farben der Rokoko-Malerin Angelika Kauffmann, in: *Die BASF*, 24, 1974, S.11-14.

Zoltowska, Maria Evelina, La Première Critique D'Art Ecrite Par Un Polonais: Lettre D'Un Etranger Sur Le Salon De 1787 De Stanislas Kostka Potocki, in: *Dix-Huitième Siècle*, Nr. 6, 1974, S. 325-341.

Zweig, Stefan, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Frankfurt am Main: 1980.

