

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 lokalfarbenen 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 Wiczorek, der mich freundlich empfing, 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 Lairessses 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' 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 Wiczorek.

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 Vigonès. 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 Regenbogenercheinungen 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 diene. 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 Tripiet 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“ Tripiet 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 bestimmbaren 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.