

I. Elisabeth Vigée Le Bruns Selbstbildnis von 1790

I.1 Die Malerin

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

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

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

¹ Souv.I, S.160.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Souv.I, S. 171.

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Souv.I, S. 163.

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

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

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

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

¹⁶ Prinz 1971, S. 49-50.

¹⁷ De David à Delacroix 1974, S. 660.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Müntz 1874, S. 451-2.

²⁵ Souv.I, S. 150-1.

²⁶ Souv.I, S. 36, II, S. 325.

²⁷ Souv.I, S. 35, S. 166.

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

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

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

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

²⁹ *Souv.I*, S. 48.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Descamps 1753, S. 21.

³⁷ *Souv.I*, S. 35.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Le Brun 1792-1796, Vol. I, S. ix.

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

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

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

⁴⁵ Pomian 1990, S. 162-8.

⁴⁶ Le Brun 1792-1796.

⁴⁷ Souv.I, S. 75.

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

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

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

⁵¹ Le Brun 1792-1796, Vol. 2, S. 38 .

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

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

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

⁵² Le Brun 1792-1796, Vol. 2, S. 38.

⁵³ Le Brun 1792-1796, Vol. 1, S. ix.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Ribeiro 1995, S. 165.

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

⁶² *Souv.I*, S. 56.

I.2 Erster Exkurs: Raffael als Vorbild

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

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

⁶³ *Souv.I*, S. 85-8.

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

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

⁶⁶ Ribeiro 1984, S. 180.

⁶⁷ *Souv.I*, S. 93.

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

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

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

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

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

⁷¹ Rosenthal 1996, S. 339.

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

⁷³ A. Rosenthal 1996 schreibt das Bildnis Raffael zu.

⁷⁴ Rosenthal 1996, S.206.

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

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

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

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

⁷⁵ So Radisich 1991 in ihrer Argumentation.

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

⁷⁷ Souv.I, S. 165.

⁷⁸ Souv.I, S. 294.

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

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

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

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

⁸¹ Souv.I, S. 160.

⁸² Souv.I, S. 237.

⁸³ Souv.I, S. 36.

⁸⁴ Souv.I, S. 166.

⁸⁵ Souv.I, S. 294.

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

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

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

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

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

⁸⁷ M. Rosenberg 1995, S. 90.

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

⁸⁹ Dazu auch Joshua Reynolds im 11. Discourse .

⁹⁰ Vgl. M. Rosenberg 1995, S. 141.

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁶ Souv. II, S. 134.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Souv.I, S. 36.

¹⁰⁶ M. Rosenberg 1995, S. 185.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁶ Anziehungskräfte 1986, S. 31-2.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Souv.I, S. 75.

¹¹⁹ Souv.I, S. 75.

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

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

¹²² Roger de Piles 1715, S. 385.

¹²³ Descamps 1753, Vol. I, S. 308.

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

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

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

¹²⁴Rosenthal 1996, S. 314.

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁸ Descamps 1753, Vol. I, S. 324.

¹²⁹ Baillio, 1988, S. 97.

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

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

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

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

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

¹³³ Vlieghe 1987, S. 105.

¹³⁴ Vlieghe 1987, S. 107, Anm. 1.

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁹ Descamps 1753, Vol. I, S. 324.

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

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

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

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

¹⁴³ Malone 1797, S. Q.

¹⁴⁴ Vlieghe, S. 106.

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

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

¹⁴⁷ Waagen 1837, S. 279.

¹⁴⁸ Souv.I, S. 75.

¹⁴⁹ Garlick 1989, S. 251.

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

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

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

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

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

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

¹⁵² Waagen 1837, S. 287.

¹⁵³ Waagen 1837, S. 278.

¹⁵⁴ Waagen 1837, S. 278.

¹⁵⁵ Passez 1973, S. 214.

¹⁵⁶ Passez, 1973, S. 216.

¹⁵⁷ Ribeiro 1984, S. 184-6.

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

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

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

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

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

¹⁶⁰ Zitiert nach: Passez 1973, S. 216.

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

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

¹⁶³ Bouvier 1832 S. 300.

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁶ Bouvier 1832, S. 296-7.

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

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

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

¹⁶⁸ Bsp. bei: Sheriff 1996, S. 206.

¹⁶⁹ Sheriff 1996, S. 206.

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

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

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

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

¹⁷¹ Liechtenstein 1993, S. 160.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁵ De Mirimonde 1956, S. 209.

¹⁸⁶ Le Brun 1809, S. 87.

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁸ Souv.I, S. 76.

¹⁸⁹ Souv.I, S. 76.

¹⁹⁰ Passez 1973, S. 214.

¹⁹¹ De Piles 1715, S. 130.

¹⁹² Souv.I, S. 76.

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

¹⁹⁴ Baillio, Kat. S. 44.

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁷ Davies 1957, S. 133.

¹⁹⁸ Baillio Kat. S. 10.

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

I.4 Das Bild im Bild

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰² *Souv.I*, S. 193.

²⁰³ *Souv.I*.

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

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

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

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

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

²⁰⁷ Souv.I, S. 66.

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

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

²¹⁰ Ribeiro 1995, S. 71.

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

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

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

²¹² Sheriff 1996, S. 167.

²¹³ Sheriff 1996, S. 171, 175.

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

²¹⁵ Vogel 1992, S. 199.

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

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

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

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

²¹⁷ Bernier 1982, S. 39, Anm. 47.

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

²¹⁹ *Souv.I*, S. 59.

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

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

²²⁰ Jallut, S. 40.

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

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

²²³ Souv.I, S. 65.

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

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

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

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

²²⁵ Baillio 1981, Teil 1, Anm. 33.

²²⁶ Souv.I, S. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

²³¹ De David à Delacroix 1974, S. 660.

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

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

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

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

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

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

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

²³⁵ Souv.I, S. 250.

²³⁶ Souv.I, S. 255.

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

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

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

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

I.5 Dibutadis Schatten

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

²³⁸ Souv.I, S. 171.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴⁵ de Piles 1715, S. 105.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵¹ Plinius, S. 109.

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

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

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

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

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

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

²⁵⁴ Schmidt-Linsenhoff 1996, S. 13.

²⁵⁵ Souv.I, S. 94.

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

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

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

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

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

²⁵⁹ Busch 1977, S. 29.

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

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

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

²⁶¹ Vgl. Baumgärtel 1990, S. 105.

²⁶² Raphael 1984, S. 153.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶⁵ Dazu: Sheriff 1996, S. 234-6.

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

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

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

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

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

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

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

I.6 Angelika Kauffmanns Selbstbildnis in Florenz

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

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

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

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

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

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

²⁷³ Souv.I, S. 160.

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

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

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

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

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

²⁷⁷ Passez 1973, S. 98.

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

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

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

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

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

²⁸⁰ Thiéry 1987, Vol. II, S. 542.

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

²⁸² Thiéry 1987, Vol. II, S. 548.

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

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

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

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

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

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

²⁸⁶ Rice, Eisenberg 1991, S. 124.

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

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

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

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

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

²⁸⁹ Garrard 1989, S. 358.

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

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

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

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

²⁹¹ Georgel 1987, S. 55.

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

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

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

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

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

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

²⁹³ Zitiert nach Kauffmann 1992, S. 64.

²⁹⁴ Sickler 1810, S. 144-8.

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

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

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

²⁹⁶ Goethe, Diderot, S. 553.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰¹ Souv.I, S. 323-4.

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

³⁰³ Souv.I, S. 166-7.

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

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

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

³⁰⁴ Souv.I, S. 167, 179.

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

³⁰⁶ Schriftlicher Hinweis von Dr. Beat Stutzer.

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

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

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

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

³⁰⁸ Souv.I, S. 167.

³⁰⁹ Greer, S. 272.

³¹⁰ Souv.II, S. 353.

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

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

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