

III. Das Atelier

III.1 Formate und Preise

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

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

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

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

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

³ dazu: Shawe-Taylor 1990, S.19.

⁴ Shawe-Taylor 1990, S. 132.

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

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

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

„Prix des portraits de Me le Brun

un Buste sans main..... 50 Louis

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

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

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

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

(sont 167 Louis sont 208 Louis)

Selon la Grandeur

une grande figure avec ses attributs 6000 Livre

⁵ Souv.I, S. 231.

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

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

⁸ Souv.I, S. 36.

⁹ Souv.I, S. 54.

6000# font...250 Louis“.¹⁰

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

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

¹¹ Souv.I, S. 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Reynolds 1986, S. 58.

¹⁸ Souv.II, S. 345.

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

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

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

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

¹⁹ Souv.II, S. 346.

²⁰ Souv.II, S. 347.

²¹ Souv.II, S. 294.

²² Souv.II, S. 349.

²³ Souv.II, S. 349.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Helm 1916, S. 201.

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

²⁶ Vgl. Passez 1973.

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

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

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

²⁸ Tischbein 1922, S. 200-1.

²⁹ Tischbein 1922, S. 201.

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

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

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

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

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

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

³² *Souv.* II, S. 159.

³³ Reynolds 1986, S. S58.

³⁴ Shawe-Taylor 1990, S. 10.

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

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

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

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

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

³⁷ Souv.I, S.228.

³⁸ Souv.I, S. 345.

³⁹ Rosenthal 1996, S.133.

⁴⁰ Souv.II, S. 123.

⁴¹ Souv.I, S. 339.

⁴² Farington 1979, S. 2196.

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

⁴³ Farington 1979, S. 2270.

⁴⁴ Northcote 1819, II, S. 349-51.

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

⁴⁶ Rosenthal 1996, S. 109.

III.2 Werbung

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

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

⁴⁷ Souv.I, S. 48.

⁴⁸ Souv.I, S. 269.

⁴⁹ Souv.I, S. 269.

⁵⁰ Souv.II, S. 108-9.

⁵¹ Souv.II, S.122-3.

⁵² Souv.I, S. 38.

⁵³ Souv.I, S. 57.

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

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

⁵⁴ Dazu: Rosenthal 1996, S. 97.

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

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

⁵⁷ Col. Del. T.17.

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

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

Im Exil bediente sie sich daher anderer Ausstellungsmöglichkeiten. Eine in ihrem Sinne ideale Inszenierung und Aufstellung eines ihrer Porträts beschrieb sie für das Porträt der Comtesse Bucquoi (**Abb. 21**) in Wien. Der Bruder der Porträtierten, Prinz Paar, zeigte es in seinem Salon: „*Je trouvai le tableau placé dans son salon, et, comme les boiseries étaient peintes en blanc, ce qui en général tue la peinture, il avait fait poser une large draperie verte qui entourait tout le cadre et retombait dessous. En outre, pour le soir, il avait fait un candélabre à plusieurs bougies, ont un réflecteur disposé de façon que toute la lumière se reportait sur mon portrait*“.⁵⁹

Ein einzelnes sorgfältig inszeniertes und beleuchtetes Bildnis steht hier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Betrachter wird von nichts Störendem abgelenkt und versteht jede Facette der Arbeit optimal zu würdigen. Diese Beschreibung ist geradezu ein Gegenentwurf zu den großen Salonausstellungen in Paris der achtziger und neunziger Jahre.

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

⁵⁹ Souv.I, S. 279.

⁶⁰ Shawe-Taylor 1990, S. 14.

⁶¹ Tischbein 1922, S. 210.

⁶² Souv.II, S. 123.

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

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

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

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

⁶⁴ Souv.II, S. 134.

⁶⁵ Souv.II, S. 124.

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

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

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

⁶⁹ Souv.II, S. 36.

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

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

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

⁷⁰ Shawe-Taylor 1990, S. 14.

⁷¹ Souv.II, S. 221.

⁷² Souv.I, S. 248-9.

⁷³ Souv.I, S. 271.

⁷⁴ Souv.I, S. 278.

⁷⁵ Souv.I, S. 295.

III.3 Vom Auftrag zum Gemälde

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

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

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

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

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

⁷⁸ Souv.II, S. 238.

⁷⁹ Tripiet Le Franc 1928, S. 192.

⁸⁰ Souv.I, S. 56.

als die Hälfte von dem, was sie sonst für ein Porträt in dieser Größe verlangt hätte.⁸¹ Das beigelegte Porträt der Tochter bezog sie in ihre Rechnung nicht mit ein. Vigée Le Brun nahm diesen wenig lukrativen Auftrag an, weil sie nach ihrer Rückkehr aus England keine bedeutenden Aufträge der bonapartistischen Gesellschaft erhielt. Ihre Malerei war aus der Mode und wurde schon deshalb wesentlich schlechter bezahlt, als die Bilder ihres Kollegen Gérard, der zu Caroline Murats Bedauern gerade mit anderen Aufträgen beschäftigt war. Nur aus diesem Grund wurde Vigée Le Brun beauftragt.⁸² Gérard erhielt für seine Prinzessinnen-Porträts 4000 Francs.⁸³ Lord Hamiltons Auftrag für das Porträt der Geliebten Emma Hart als Ariadne (**Abb. 18**) brachte ebenfalls nur wenig Geld. Sie malte das großformatige Porträt für nur 100 Louis.⁸⁴ Nach ihrer Heirat mit Le Brun war dies der niedrigste Betrag, den sie für ein Porträt genommen hat. Vigée Le Brun muß demnach sehr daran interessiert gewesen sein, ein Porträt von der berühmten Emma Hart zu malen. Um so erstaunlicher, daß sie in den Souvenirs schreibt, Lord Hamilton habe sie gedrängt, das Porträt zu malen.⁸⁵ Tatsächlich hat hier wohl - ähnlich wie bei Murat - der Auftraggeber die Bedingungen diktiert. Vigée Le Brun fügte sich in die für sie ungünstigen Bedingungen, um einen für sie sehr wichtigen Auftrag nicht zu verlieren. Vigée Le Brun malte das Bild im Haus des Auftraggebers.⁸⁶ Üblicherweise war dieses Verhalten eine Referenz an den Stand des Modells und blieb dem Hochadel oder Mitgliedern königlicher Familien vorbehalten.⁸⁷ Es gab englische Porträtmaler, die es grundsätzlich ablehnten, ihre Auftraggeber außerhalb ihres Ateliers zu malen. Bei Lord Hamiltons Auftrag konnte oder wollte Vigée Le Brun sich diese Praxis vermutlich nicht leisten, um den Auftrag nicht zu gefährden. Vigée Le Brun praktizierte dieses Verfahren häufiger, weil sie des öfteren Mitglieder des Hofes und des Hochadels porträtierte. Marie Antoinette⁸⁸ und ihre Schwester in Neapel⁸⁹ oder Angehörige weiterer Herrscherhäuser malte sie in den Palästen der Damen.⁹⁰ Auch die Duchesse de Chartres⁹¹ und den Botschafter des Sultans von Brunei, Davich

⁸¹ Souv.II, S.159.

⁸² Undritz 1994, S. 97.

⁸³ Undritz 1994, S. 592, Anm. 157.

⁸⁴ Souv.I, S. 199.

⁸⁵ Souv.I, S. 198.

⁸⁶ Souv.I, S. 202.

⁸⁷ Simon 1987, S. 110.

⁸⁸ Souv.I, S. 68-9.

⁸⁹ Souv.I, S. 217.

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

⁹¹ Souv.I, S. 38.

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

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

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

⁹² Souv.I, S. 61.

⁹³ Souv.I, S. 61.

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

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

⁹⁶ Ward, Roberts 1904, Vol.1, S. 3.

⁹⁷ Simon 1987, S. 130.

⁹⁸ Souv.II, S. 35.

⁹⁹ Souv.I, S. 78.

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

¹⁰¹ Souv.I, S. 78, II, S. 35, S. 50.

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

¹⁰³ Ward, Roberts 1904, S. 74.

¹⁰⁴ Souv.II, S. 324.

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

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

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

¹⁰⁵ Shawe-Taylor 1990, S. 16.

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

¹⁰⁷ Souv.II, S. 160.

¹⁰⁸ Souv.II, S. 222.

¹⁰⁹ Souv.II, S. 324.

¹¹⁰ Souv.II, S. 324.

¹¹¹ Le Brun 1794, S. 13, Anm. 1.

¹¹² Simon 1987, S. 131.

¹¹³ Vgl.: Fleckner 1995.

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

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

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

¹¹⁵ Körner 1995, S. 175.

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Simon 1987, S. 76.

¹¹⁹ Souv.I, S. 33.

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

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

¹²² Baillio 1988.

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

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

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

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

¹²⁴ Raffael 1983, Vol. I.

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

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

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

¹²⁵ Souv.I, S. 35.

¹²⁶ Souv.I, S. 57.

¹²⁷ Souv.II, S. 323.

¹²⁸ Simon 1987, S. 9.

¹²⁹ Tripiet le Franc 1828, S. 163.

¹³⁰ Baillio, Kat., S. 10.

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

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

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

¹³¹ Simon 1987, S. 129.

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

¹³³ Souv.I, S. 68.

¹³⁴ Souv.I, S. 69.

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

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

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

¹³⁸ Souv.II, S. 89.

¹³⁹ Souv.II, S. 79.

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

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

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

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

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

¹⁴² Rosenthal 1996, S. 339, Abb. 135.

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

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

¹⁴³ Souv.I, S. 128.

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

¹⁴⁵ Souv.I, S. 128.

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

¹⁴⁷ Souv.II, S. 324.

¹⁴⁸ Souv.II, S. 324.

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

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

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

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

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

¹⁵⁰ Delestre 1845, S. 2.

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

¹⁵² Souv.II, S. 39.

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

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

¹⁵³ Souv.II, S. 323.

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

¹⁵⁵ Watelet 1761, S. 225.

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

¹⁵⁷ Reynolds 1986, S. 58.

¹⁵⁸ Reynolds 1986, S. 59.

¹⁵⁹ Lajer Burcharth 1993, S. 480.

¹⁶⁰ Souv.I, S. 55.

¹⁶¹ Souv.I, S. 55.

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

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

¹⁶² *Souv.I*, S. 55.

¹⁶³ Rosenblum 1957, S. 288.

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

¹⁶⁵ *Souv.I*, S. 55.

¹⁶⁶ Körner 1996, S. 134.

¹⁶⁷ Simon 1987, S.109.

¹⁶⁸ Watelet 1761.

¹⁶⁹ Simon 1987, S. 110.

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

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

¹⁷⁰ Souv. II, S. 231.

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

¹⁷² Passez 1973, S. 19.

¹⁷³ Passez 1973, S. 20.

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

¹⁷⁵ Crow 1994, S. 147.

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

¹⁷⁷ Crow 1994, S. 146.

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

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

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

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

¹⁷⁹ Souv.I, S. 55.

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

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

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

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

¹⁸⁴ Souv.I, S. 249.

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

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

¹⁸⁵ Constable 1979, S. 26.

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

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

¹⁸⁸ Shawe-Taylor 1990, S. 11.

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

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

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

¹⁸⁹ Le Brun 1794, S. 15.

¹⁹⁰ Souv.I, S. 336.

¹⁹¹ Simon 1987, S. 99.

¹⁹² Souv.II, S. 79.

¹⁹³ Baillio, Kat. S. 80.

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

¹⁹⁵ Dazu: Douves Dekker 1983.

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

III.4 Zur Verwendung von Holz als Bildträger

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

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

¹⁹⁷ Baillio, Kat. S. 10

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰³ Bouvier 1910, S. 335.

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹⁰ Mérimée 1830, S. 237.

III.5 3. Exkurs: Landschaft und Pastell

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

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

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

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

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

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

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

²¹⁵ Souv. I, S. 210.

²¹⁶ Souv. II, S. 346.

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

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

²¹⁷ Souv.I, S. 171.

²¹⁸ Baillio, Kat.,S. 96.

²¹⁹ Souv.I, S. 186.

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

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

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

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

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

²²² Rosenberg 1981, S. 741, Anm. 18.

²²³ Souv.I, S. 247.

²²⁴ Souv.I, S. 295.

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

²²⁶ Souv.I, S.58.

²²⁷ Zu Vernet: Siefert 1997.

²²⁸ Souv.I, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³⁴ *Souv.I*, S. 181.

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

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

²³⁵ Souv.I, S. 187.

²³⁶ Souv.II, S. 354.

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

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

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