

## II. Stilfragen

### II.1 Das Porträt in Fyvie Castle

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

Das Bild ist nicht signiert. Die ohne weitere Begründung vorgenommenen Zuschreibungen berufen sich ausschließlich auf die einmal vorgenommene Identifizierung aus dem Kunsthandel. Auch H.T. Douves Dekker übernahm für seinem Katalog der Selbstbildnisse<sup>5</sup> die einmal gemachte Zuschreibung. Erklärungen für diese Entscheidung lassen sich genügend finden. Weil französische Gemälde in schottischen Sammlungen selten sind<sup>6</sup>, ist der Wunsch die eigene Kollektion um Werke von Vertretern dieser Nation zu bereichern, verständlich. Die Sammlung von Fyvie Castle ist reich an qualitätvollen britischen Porträts aus dem 18. Und 19. Jahrhundert. Herausragende Stücke aus der französischen Schule fehlen jedoch. Porträts können sich für den Kunsthandel als problematische Verkaufsobjekte erweisen. Sie sind nicht immer leicht zu verkaufen, wenn es sich bei der oder dem Dargestellten nicht um eine berühmte Persönlichkeit handelt.<sup>7</sup> Die künstlerische Qualität des Gemäldes hingegen rangiert häufig nur auf dem zweiten Platz. Deswegen war es seit je her ein Anliegen von Kunstsammlern, jedem Bild einen Autor zuzuordnen und bei einem Porträt möglichst auch den Namen des Modells

<sup>1</sup> Treasures Of Fyvie, Katalog zur Ausstellung in Edinburgh, Edinburgh: 1985, S. 50.

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

<sup>3</sup> J.R. Saunders in London, vgl. The Witt Library Fiche Nr. 6436.

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

<sup>5</sup> Douves Dekker 1983, S. 34, Nr. 7.

<sup>6</sup> Maison 1941, S. 44.

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

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

Bezeichnend ist auch der Zeitpunkt, an dem das Bildnis erstmals zum Verkauf angeboten wurde. Im selben Jahr erschien André Blums Biographie der Künstlerin.<sup>8</sup> Zwei Jahre zuvor hatte Louis Hautecoeur seine „Etude Critique“ über die Malerin publiziert<sup>9</sup> und 1915 verfaßte William Henry Helm einen Werkkatalog.<sup>10</sup> Das Bildnis erschien auf dem Kunstmarkt, als das Interesse an und der Bedarf nach Vigée Le Brun und ihren Arbeiten sehr groß war. Ebenso groß muß die Versuchung gewesen sein dieses zweifelhafte Bild der Malerin zuzuschreiben.

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

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

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

<sup>9</sup> Louis Hautecoeur, *Madame Vigée Lebrun; Etude critique*, Paris: 1917.

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

<sup>11</sup> Maison 1941, S. 44.

<sup>12</sup> Douves Dekker 1984, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II.2 Robert Fagan

Ich halte das Bildnis aus Fyvie Castle für eine Arbeit eines Künstlers, der Vigée Le Bruns Porträts gekannt hat. Besonders das Porträt der Duchesse de Polignac entspricht dem schottischen Bildnis in vielen Einzelheiten: Bildausschnitt, das Haar auf der linken Schulter, die Stütze für den rechten Arm, Haltung des linken Arms bis hin zur Positionierung der Finger, der über den Arm gelegte schwarze Schal, die Wiedergabe des Kleides in Spitzen an Ärmeln und Kragen und die Schleife am Halsausschnitt. Die Kenntnis dieses Bildes - sei es als Reproduktionsgraphik, sei es als Ölgemälde<sup>15</sup> - kann meines Erachtens vorausgesetzt werden. Der Künstler des schottischen Porträts bereicherte seine eigene Malerei mit Vigée Le Bruns Motiven und Stilelementen. Als mögliche Produzenten kommen ihre Schülerinnen in Frage, oder - wenn man eine sehr viel spätere Datierung nicht ausschließen möchte - auch ihre Nichte Eugénie Tripier Le Franc oder ihre Tochter.<sup>16</sup>

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

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

<sup>15</sup> Nach Witt Library Fiche Nr. 6435 existieren drei identische Versionen dieses Porträts.

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

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

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

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

<sup>17</sup> Kat.Grand Tour 1996, S. 70.

<sup>18</sup> Souv.I, S. 164.

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

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

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

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

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

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



### II.3 Austausch

Englische und französische Künstler unterhielten im 18. Jahrhundert einen regen Austausch und setzten sich kritisch mit den verschiedenen Malstilen auseinander. Persönliche Kontakte waren über die französische Académie in Rom möglich, denn die Ateliers waren dort auch für qualifizierte Nichtmitglieder zugänglich. Allan Ramsay etwa nutzte diese Gelegenheit.<sup>22</sup> Französische Künstler wie der David-Schüler Jean Condé, schrieb sich an der Londoner Academy ein.<sup>23</sup> Viele britische Maler wie Reynolds, Romney und Ramsay und das Ehepaar Cosway<sup>24</sup> und später auch Benjamin West<sup>25</sup> unternahmen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert Reisen in die französische Hauptstadt, um die Kunst zu studieren und um sich Anregungen für ihre Malerei zu holen. Reynolds ließ sich von der französischen Porträtmalerei inspirieren und übernahm Motive und Farbigkeit für seine eigenen Arbeiten. Dabei wurden auch Kontakte zu französischen Künstlern geknüpft. Reynolds war mit Vigée Le Brun's Lehrer Doyen befreundet.<sup>26</sup> Jacques-Louis David und Mary Cosway lernten sich 1787 kennen und unterhielten einen Briefwechsel.<sup>27</sup>

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

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

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

<sup>24</sup> Sizer 1953, S. 118.

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

<sup>26</sup> Waterhouse 1952, S. 131.

<sup>27</sup> Bordes 1992, S. 484.

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

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

achtziger Jahren für seine Anglophilie bekannt. Auf Einladung des Duc reiste das Ehepaar Cosway nach Paris<sup>30</sup>: Mercier schreibt: „...et rien n'est au dessus des portraits de regnols (Reynolds) , dont les principaux sont composés en pied, grands comme nature, et valent des tableaux d'histoire“.<sup>31</sup> J.B.P. Le Brun vermerkte in einem seiner „catalogues de ventes“ von 1791 aus dem Nachlaß des Prinzen Conti ein Porträt von „Reynolse, Peintre Angloise“, das Lord Pembroke mit seiner Familie darstellt.<sup>32</sup> Calonne kaufte 1790 im Londoner Exil Reynolds Porträt der Mrs Siddons als tragische Muse<sup>33</sup> (**Abb. 17**). Im allgemeinen bevorzugten die französischen Emigranten in England jedoch weiterhin französische Künstler.<sup>34</sup>

als Kunsthändler bediente J.B.P. Le Brun auch den englischen Markt. In Zusammenarbeit mit den englischen Händlern Desenfans und James Christie<sup>35</sup> schickte er seit 1770 Bilder nach London.<sup>36</sup> Zwischen 1780 und 1789 baute er in London ein zweites Zentrum seiner geschäftlichen Aktivitäten auf.<sup>37</sup> Le Brun handelte in London neben den Werken alter französischer, niederländischer und italienischer Meister auch mit aktueller französischer Kunst. Englische Kunst verkaufte Le Brun in Paris jedoch nur wenig. Den Schwerpunkt seines Geschäftes bildete vor allem die niederländische und flämische Malerei.

Den größten Anteil am künstlerischen Austausch zwischen England und Frankreich hatte die Reproduktionsgraphik. Französische Drucke und Bücher wurden in England vertrieben, englische Graphik in Paris.<sup>38</sup> Besonders die englische Graphik war im Paris der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts große Mode<sup>39</sup> und wurden speziell für den französischen Markt produziert. Eine Vielzahl der Blätter nach englischen Vorbildern trägt französische Bildunterschriften.<sup>40</sup> Zu kaufen gab es importierte englische Druckgraphik Mitte der achtziger Jahre vor allem beim Graphikhändler Haines ganz in der Nähe des Palais du Luxembourg, der sich auf dieses Gebiet

<sup>30</sup> Bordes 1992, S. 482.

<sup>31</sup> Mercier 1982, S. 153.

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

<sup>33</sup> Reynolds 1986, S. 151.

<sup>34</sup> Waterhouse 1952, S. 122.

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

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

<sup>37</sup> Sutton, Paris-Londres, 1984, S. 338.

<sup>38</sup> Waterhouse 1952, S. 133.

<sup>39</sup> Bordes 1992, S. 486.

<sup>40</sup> Undritz 1994, S. 115.

spezialisiert hatte.<sup>41</sup> Persönliche Kontakte zu Sammlern und Künstlern, die Geschäftsbeziehungen und Sammlung ihres Mannes und vor allem die Reproduktionsgraphik boten Vigée Le Brun Möglichkeiten sich bereits vor ihrer Flucht in Paris mit englischer Kunst auseinanderzusetzen.<sup>42</sup> Das Bildnis der Duchesse d'Orleans (**Abb. 5**) zeigt Vigée Le Bruns Interesse an den Besonderheiten der englischen Malerei.<sup>43</sup> Auch für das Gruppenbildnis der Marquise de Pezay, Marquise de Rougé mit ihren Kindern<sup>44</sup> (**Abb. 4**) und andere Mutter-Kind Gruppen, konnte Vigée Le Brun Motive aus der zeitgenössischen Porträtmalerei des Nachbarlandes entnehmen.

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

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

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

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

<sup>44</sup>, Adams 1982, S. 79.

<sup>45</sup> Northcote 1819, Vol. II, S. 99 - 100.

## II.4 Vigée Le Brun in England

Der amerikanische Maler Benjamin West begegnete Vigée Le Brun in Paris 1802.<sup>46</sup> Den Tagebucheinträgen seines Begleiters Joseph Farington zu urteilen, hielt West ihre Bilder für schlechter als diejenigen von Labille Guiard.<sup>47</sup>

Im folgenden Jahr reiste Vigée Le Brun nach England<sup>48</sup> und blieb bis 1805. Ihr erster Besuch in London führte sie in Wests Atelier.<sup>49</sup> Im Gegenzug setzte West sich als Präsident der Academy für die Aufnahme Vigée Le Bruns in die Royal Academy in London ein, konnte sich gegen ablehnende Haltung seiner Kollegen jedoch nicht durchsetzen.<sup>50</sup> Französische Künstler in England wurden häufig als unangenehme Konkurrenz empfunden.<sup>51</sup> Der Londoner Porträtmarkt war heiß umkämpft, die Konkurrenz groß und Vigée Le Brun kam mit der Absicht nach London den englischen Markt für ihre Bilder zu erschließen. Neben einigen ausländischen Auftraggebern gelang es ihr jedoch einige wichtige englische Kunden zu gewinnen, darunter den jungen Lord Byron<sup>52</sup> und den Prince of Wales, den späteren George IV, der anders als seine Vorgänger sehr empfänglich für den französischen Geschmack war.<sup>53</sup> Dies vor allem brachte ihr die Feindschaft mit englischen Porträtmalern ein.

In London bewohnte Vigée Le Brun ein Appartement in der Bakerstreet Nr. 61<sup>54</sup>, wo sie in gewohnter Manier ihre Bilder jeden Sonntag Vormittag zur Schau stellte.<sup>55</sup> Dort hatten auch die Londoner Maler Gelegenheit, sich über Stil und Qualität ihrer Bildnisse zu informieren: Die Meinung schwankte zwischen Bewunderung, Neid und Boshaftigkeit. Der Maler John Opie berichtete, Vigée Le Brun male in der „present french manner“. Besonders die Nachahmung von Samt und Seide, Sorgfalt und Richtigkeit der Malerei erregten Opies Aufmerksamkeit. Er glaubte, daß diese Qualitäten von englischen Malern zu ihrem eigenen Vorteil genutzt werden könnten. Die Arbeiten als Ganzes hielt er jedoch nicht für sehr gelungen. In seinem Haus würde er keines der Bilder ausstellen.<sup>56</sup> Neben dem

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

<sup>47</sup> Farington 1979, S. 1881.

<sup>48</sup> Souv.II, S. 117-153.

<sup>49</sup> Souv.II, S.122-3.

<sup>50</sup> Farington 1979, S. 2337.

<sup>51</sup> Rosenthal 1996, S. 97.

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

<sup>53</sup> Sutton, Paris-Londres 1984, S. 340.

<sup>54</sup> Farington 1979, Eintrag vom 7.6. 1803.

<sup>55</sup> Souv.II, S. 119.

<sup>56</sup> Farington 1979, S. 2051.

Bildnis der „Sibylle“ (**Abb. 8**), das Vigée Le Brun nach London mitnahm<sup>57</sup> und dem Porträt der Mrs Chinnery (**Abb. 18**), konnte Opie sich bei seinem Urteil auch auf das Bildnis der Duchess of Dorset (**Abb. 19**) berufen, das sie zu diesem Zeitpunkt gerade begonnen hatte: „*A pretty Head, & well set on the shoulders*“.<sup>58</sup> Opies Bemerkungen zielten allein auf die Nachahmung der Bildgegenstände und die Gestaltung der Bildoberfläche. Auf die Qualitäten ihrer Arbeiten als Porträts und Kunstwerke geht er nicht ein.

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

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

<sup>57</sup> Souv. II, S. 302.

<sup>58</sup> Farington 1979, S. 2051.

<sup>59</sup> Farington 1979, VI, S. 2437.

<sup>60</sup> Abgedruckt in: Baillio, Kat. S. 139-140.

<sup>61</sup> Farington 1979, VI, S. 2478.

<sup>62</sup> Baillio, Kat. S. 139.

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

„I speak of dexterity,“ fügte er hinzu, „which is the result of science and experience, and which discovers a sure and ready way to express ist purpose“.<sup>66</sup> Auch Farington bemerkte den „modern sketchy style“, der in der englischen Malerei dominierte<sup>67</sup> und der sich so sehr von den französischen Kunst um 1800 unterschied. Es handelt sich also um die Gegenüberstellung zweier ganz verschiedener Gestaltungsweisen, die unterschiedlich bewertet und gegeneinander ausgespielt wurden. Der große, auf dem Bild sichtbar gemachte Arbeitsaufwand, Vollendung, Detailreichtum und geglättete Oberflächen erkannte Hoppner als Merkmale von Vigée Le Bruns Malerei. In Opposition zu dieser Auffassung, die Opie, Farington und Hoppner als „französisch“ bezeichneten, stand der englische Stil, der hier als skizzenhaft, weniger sorgfältig und auf unterschiedliche Texturen bedacht, scheinbar mühelos, ungeglättet und rauh, die Bildelemente und Details zusammenfassend, charakterisiert wurde. Der Unterschied zwischen den beiden Malweisen wird sichtbar in einer Gegenüberstellung von Vigée Le Bruns Porträt der Duchess of Dorset<sup>68</sup> (**Abb. 19**) und Hoppners wahrscheinlich etwas früher entstandene Gestaltung des selben Motivs (**Abb. 20**). Im Gegensatz zu Hoppners etwas theatralischer Ganzfigur betont Vigée Le Bruns Brustbildnis die makellos glatte, glänzende Bildoberfläche und brillante Farbigkeit, hervorgerufen durch vielfältige Kontraste zwischen Hintergrund, Inkarnat und Farben des Kostüms, die sich von Hoppners eher breiter, großflächiger Pinselarbeit, den matten Farben in Braun- und Grautönen und den rauen Oberflächen deutlich absetzt. Es ist zu vermuten, daß Vigée Le Brun Hoppners Porträt kannte, denn in der Gestaltung des Kopfputzes scheint sie sich auf das englische Porträt zu beziehen. Vielleicht rührte Hoppners Abneigung von der Gegenüberstellung und dem Vergleich dieser beiden Bildnisse her.

<sup>63</sup> Baillio, Kat. S. 139.

<sup>64</sup> Baillio, Kat., S.139.

<sup>65</sup> Baillio, Kat. S. 140.

<sup>66</sup> Baillio, Kat. S. 140.

<sup>67</sup> Farington 1979, VI, S. 2376

<sup>68</sup> Zum Aufenthalt in Knole: Souv.II, S. 144-5.

## II.5 Oberflächen

Vigée Le Brun kannte die Abneigung ihrer englischen Kollegen.<sup>69</sup> Als Antwort auf Hoppners Kritik verfaßte sie einen offenen Brief, den sie im Kreis ihrer englischen Freunde vortrug.<sup>70</sup> Darin begründete und verteidigte sie ihre Malweise. Sie sah sich selbst als einen Teil der französischen Schule, die nach einem vorläufigen von Malern wie Boucher verursachten Niedergang - Vivant Denon sprach sogar von „*faux goût*“ Bouchers und Van Loos<sup>71</sup> und David entschuldigte sich dafür, „*daß er im Anfang in dem unglücklichen französischen Stil des Boucher und Vanloo gearbeitet habe*“<sup>72</sup> - von Vien erneuert und durch David und seinen Kreis erfolgreich weitergeführt wurde.<sup>73</sup> Auf den Vergleich mit der David-Schule und besonders auf die persönlichen Affinitäten zu Drouais legte sie großen Wert. Sie konstruiert in den Souvenirs eine persönliche künstlerische Ahnenreihe, die von der Antike über Raffael und Drouais reicht und in dessen Folge sie sich auch selbst einschreibt.<sup>74</sup> Sie selbst sieht sich nicht mehr als Rokokomalerin im Sinne des „*faux goût*“, sondern als Teil der Erneuerungsbewegung in der Académie. Die Vorstellung von der Wiederbelebung der französischen Malerei durch Vien wiederholt sie an anderer Stelle.<sup>75</sup> Mit dieser Einschätzung folgte Vigée Le Brun der landläufigen Meinung zur zeitgenössischen Entwicklung der französischen Malerei, der dem Eintrag in der Encyclopédie recht ähnlich ist: Nach einer Phase des Niedergangs, deren prominentester Verursacher Boucher gewesen war, gelangte die französische Schule durch Vien und seine Nachfolger zu neuem Ruhm und Ansehen.<sup>76</sup> Vigée Le Brun versuchte ihre Bilder so weit als möglich zu vollenden und überarbeitete die Werke vielfach.<sup>77</sup> Sie unterschied demnach deutlich zwischen Entwürfen und Vorarbeiten, wie Skizzen, Studien und vollendeten Bildern. Das gilt vor allem für ihre Auftragsarbeiten. Bildnisse ohne Auftraggeber – wie das Porträt der Sängerin Mme Grassini (**Abb. 21**) und des Komponisten Paisiello (**Abb. 22**) hat sie meist etwas weniger sorgfältig gestaltet. „Ebauches“, also skizzenhafte Entwürfe betrachtete Vigée

<sup>69</sup> Souv. II, S. 131

<sup>70</sup> Souv. II, S. 132 - 4

<sup>71</sup> Bailey 1989, S. 24.

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

<sup>73</sup> Souv. II, S. 133.

<sup>74</sup> Souv. II, S. 133, I, S. 164.

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

<sup>76</sup> Bailey 1989, S. 24.

<sup>77</sup> Souv. II, S. 133.

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

Der Vergleich zwischen dem mutmaßlichen Selbstbildnis aus Fyvie Castle und den Porträts der Comtesse Skavronska und der Duchesse de Polignac hat Vigée Le Bruns Arbeitsweise veranschaulicht: „Alles zu erklären“, nichts zu vernachlässigen, die Leidenschaft für die Wiedergabe ausgearbeiteter Details, polierte Oberflächen und der Wunsch die Bildnisse möglichst zu vollenden. Eben diese Gestaltungselemente vermißte Vigée le Brun bei ihren englischen Kollegen. Hoppner war nach ihrer Einschätzung unfähig Stoffe wiederzugeben.<sup>80</sup> Beim Besuch der Londoner Ateliers stellte sie erstaunt fest, daß auch nicht fertiggestellte Porträts neben fertigen Arbeiten zur Besichtigung ausgestellt wurden<sup>81</sup>, daß es also mit der Unterscheidung der Zustände nicht so genau genommen wurde. Sie bewunderte Reynolds für sein Kolorit: *„Ils sont d’une excellente couleur qui rappelle celle du Titien.“*<sup>82</sup> Die Bilder hielt sie jedoch mit Ausnahme der Köpfe nicht für vollendet. Mit dieser Beurteilung folgte Vigée Le Brun dem Eintrag zum Begriff „portrait“ in der Encyclopédie: *„La maniere de colorer des peintres anglais, est ce que les Artistes appellent larges & simples. Ils colorent les portraits des femmes sur-tout avec un art singulier, & une pureté extrêmement agréable, mais ils négligent trop les détails.“*<sup>83</sup> Auch Mercier beschreibt die besonderen Eigenschaften der englischen Bilder: *“La différence de couleur, de la peinture, d’histoire, de marine, de paysage et d’animaux d’avec ceux de l’académie de Paris est sensible“*.<sup>84</sup> Eine Ausnahme machte sie jedoch bei Reynolds Bild des „Infant Samuel“: *„Qui m’a*

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

<sup>79</sup> Souv.II, S. 134

<sup>80</sup> Souv.II, S. 135.

<sup>81</sup> Souv. II, S. 123

<sup>82</sup> Souv.II, S. 123.

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

<sup>84</sup> Mercier 1982, S. 153.



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

---

<sup>85</sup> Souv.II, S. 123

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

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

<sup>88</sup> Baillio, Kat. S.139.

Die von Vigée Le Brun und anderen Künstlern der französischen Académie bevorzugte Behandlung der Bildoberflächen hatte ihren Ursprung in dem Bruch und der Erneuerung von überkommenen akademischen Normen<sup>89</sup>, die Vigée Le Brun mit den Arbeiten Viens ansetzte. David und seine Schüler suchten nach Möglichkeiten, welche die Wirkung ihrer neuartigen Malerei noch weiter erhöhen sollten. Um dies zu erreichen wurde auch mit verschiedenen Malmitteln experimentiert. So mischte der David-Schüler Anne-Louis Girodet große Mengen Olivenöl unter die Pigmente für die Oberflächenlasur des „Endymion“, um den Effekt eines gerade fertiggestellten Gemäldes zu konservieren und um eine gewünschte polierte, glatte und nahtlose Oberfläche zu erzielen. Doch die Oberfläche des Bildes trocknete nicht, das Experiment war mißlungen. Girodet mußte die gesamte Oberfläche abkratzen und von neuem beginnen.<sup>90</sup>

Diese besondere Gestaltung der Oberflächen basierte vor allem auf dem Studium niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts, etwa auf den Arbeiten Adrian Van der Werffs.<sup>91</sup> Ein überzeugter Anhänger der niederländischen Malweise Jean Etienne Liotard nannte in seinem Malereitraktat<sup>92</sup> weitere niederländische Meister, deren Werke sich durch das Fehlen von „touches“ auszeichnen, darunter auch Gerard Dou<sup>93</sup>, der neben der Rezeption Van der Helsts Werken für Vigée Le Brun von großer Bedeutung war.<sup>94</sup> Vigée Le Brun bezog sich auf ihren Porträts auf vielfältige Weise auf diese Inspirationsquelle. Sie sind Teil ihres bildnerischen Programms.<sup>95</sup>

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

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

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

<sup>91</sup> Rosen, Zerner 1984, S. 226.

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

<sup>93</sup> Liotard 1973, S. 45.

<sup>94</sup> *Souv.*I, S.150.

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

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

Diesem Ideal entsprachen in Frankreich Fragonards „*portraits de fantaisie*“, Quentin de la Tours Pastelle oder Hubert Roberts Landschaften. Während des gesamten 18. Jahrhunderts wurden im Sprachgebrauch der französischen Académie die Begriffe „*facilité* (Leichtigkeit) und „*négligence*“ (Nachlässigkeit) verwendet<sup>96</sup>, um die Aspekte anscheinender Leichtigkeit, Mühelosigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung zu beschreiben, erworben durch lange Jahre des Trainings, Erfahrung und Studiums. Doch konnten diese Begriffe „*facilité*“ und „*négligence*“ auch in einer negativen Bedeutung verwendet werden. In diesem Sinne beschreiben sie einen Künstler, der sorglos und ohne Kunst, Mühe oder Überlegung zu Werke geht.<sup>97</sup> So verwendete Vigée Le Brun die Begriffe, wenn sie ihre englischen Kollegen kritisierte. Was die Engländer und die Autoren der Encyclopédie als das scheinbar Mühelose ihrer durch Begabung, Erfahrung und Wissenschaft geprägten Kunst, betont wissen wollten<sup>98</sup> bezeichnete Vigée Le Brun als unvollendet und ohne handwerkliches Können ausgeführt. Die Touches, die sichtbaren Pinselstriche, verkürzten lediglich die Arbeitszeit. Sie zeugten von Ungeduld und der Unfähigkeit ein Bild zu vollenden<sup>99</sup> und waren demnach nur für Entwürfe und Skizzen geeignet<sup>100</sup>, so die Meinung Liotards, dessen Ausführungen denen Vigée Le Brun in diesem Punkt voll und ganz entsprechen. Tatsächlich ähneln sich Vigée Le Brun und Liotards ästhetische Konzepte und Überlegungen zu Arbeitsweise und künstlerischem Ausdruck in vielerlei Hinsicht.

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

<sup>96</sup> Sheriff 1990, S. 124.

<sup>97</sup> Sheriff 1990, S. 124-5.

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

<sup>99</sup> Liotard 1973, S. 40-41.

<sup>100</sup> Liotard 1973, S.47-48.

<sup>101</sup> Souv.II, S. 308.

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

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

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

---

<sup>102</sup> La peinture dans la peinture 1982, S. 139.

<sup>103</sup> Radisich 1991, S. 462.

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