

Louis-Léopold Boilly neu bewertet

Étienne Bréton und Pascal Zuber (Hg.) **Louis-Léopold Boilly 1761–1845. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe.** Unter Mitarbeit von Annie Yacob. Mit Beiträgen von Carole Blumenfeld, Philippe Bordes, Étienne Bréton, Jacques Foucart, Elodie Le Dan, Susan L. Siegfried, Jean Tulard, Annie Yacob, Pascal Zuber. 2 Bde. Paris, Arthena 2019. 1008 S., 2781 überw. farb. Abb. ISBN 978-2-903239-64-0. € 250,00

Francesca Whitlum-Cooper (Hg.) **Boilly. Scenes of Parisian Life.** Kat. zur Ausstellung London, National Gallery, 28.2.–19.5.2019. London, National Gallery Company 2019. 96 S., 51 Farb- und eine s/w Abb. ISBN 978-1-85709-643-9. £ 16.95

Louis-Léopold Boilly hat in der Kunstgeschichte ebenso wie auf dem Kunstmarkt in den letzten Jahrzehnten Karriere gemacht. Im 20. Jahrhundert noch weitgehend eine marginale, hauptsächlich Spezialisten und Regionalforschern bekannte Figur, ist er inzwischen zu einem der großen Namen der französischen Malerei im „Zeitalter der Revolutionen“ geworden, und seine Werke werden von den großen amerikanischen Museen zu Millionenpreisen erworben. Diese kunsthistorische Neubewertung ist – ein seltenes Phänomen – gemeinsam von französischen Museen fern von Paris und von der amerikanischen Forschung forciert worden. Eine monografische Ausstellung im Museum von Lille 1989/90 (Annie Scottez-De Wambrechies/Sylvain Laveissière [Hg.], *Boilly*

1761/1845, un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, Lille 1988) und Susan Siegfrieds Monografie von 1995 (*The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven 1995) waren die ersten Etappen auf diesem Weg. Beide stellten Boilly als Berichterstatter des zeitgenössischen Lebens vor, dessen Bedeutung wesentlich im politischen und sozialen Umbruch liege, den er spiegele. Es war kein Zufall, dass die Ausstellung in Lille als Teil des Revolutionsjubiläums veranstaltet wurde.

Die Forschung zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte sich bis dato hauptsächlich für Historienmalerei um David, Géricault und Delacroix interessiert, außerdem für die Landschaftsmalerei. Boilly hat dagegen als Porträtist, Stilleben- und Genremaler gearbeitet, und gerade die letzteren beiden Genres haben für das frühe 19. Jahrhundert erst relativ spät wieder die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte gefunden. Das gewachsene Interesse an der Welt Boillys und ihrer auch künstlerischen Vielfalt hatte allmählich zu einem intensiven, neuen Blick auf einen Maler geführt, der lange im Schatten stand. Zwei Jahrzehnte später konnte dann die nächste Ausstellung in Lille 2011/12 einen inzwischen auch international anerkannten und erforschten Künstler präsentieren, der nicht mehr als regionale Figur gesehen wurde und für dessen künstlerische Bedeutung nicht mehr argumentiert werden musste (Annie Scottez-De Wambrechies/Florence Raymond, *Boilly [1761–1845]*, Paris 2011).

Das gesteigerte Interesse an Boilly in Museen und universitärer Forschung ist sicher auch darauf zurückzuführen, dass sein Werk brisante Fragen der heutigen Kunstgeschichtsschreibung aufwirft. Seine Genreszenen beschäftigen sich primär mit Geschlechterrollen, den sozialen Spannungen der Zeit und der Konstruktion von bürgerlicher Klassenzugehörigkeit. Hinzu



1055 PP



1054 PP



1053 PP



1212 PP

Abb. 1 Louis-Léopold Boilly, Marie-Amélie-Flore Arnault de Gorse. Öl/Lw., 22 x 16,5 cm. Louis-Joseph-Xavier Arnault de Gorse. Öl/Lw., 22 x 17 cm. Marie-Jacqueline Arnault. Öl/Lw., 21,5 x 16 cm. Wohl M. Hubert. Öl/Lw., 21,5 x 17 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1948, 1947, 1945, 1951 [Bréton/Zuber, Boilly, S. 212]



Abb. 2 Boilly, Der Triumph des Marat, 1794. Papier marouflé auf Lw., 81 x 121 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P 395 (Bréton/Zuber, Boilly, S. 16)

kommt, dass insbesondere seine Stillleben, aber auch viele seiner Genrebilder eine große Sensibilität für Fragen nach dem Umgang mit unterschiedlichen künstlerischen Medien und der künstlerischen Selbstreflexion aufweisen.

EIN MONUMENTALER WERKKATALOG

Die beiden hier vorzustellenden Publikationen markieren nun eine weitere Etappe auf diesem Weg. Der monumentale, zweibändige Werkkatalog umfasst über 2700 Einträge. Nahezu gleichzeitig zum Erscheinen dieses Catalogue raisonné hat die Londoner National Gallery als erste der großen enzyklopädischen Hauptstadt-Sammlungen Europas Boilly – noch vor dem Louvre – eine, wenn auch kleine, monografische Ausstellung gewidmet. Die begleitende Publikation hat ein dem Werkkatalog entgegengesetztes Ziel, will sie doch als Einführung für ein breiteres Publikum dienen. Zusammen ergeben beide ein Bild vom derzeitigen Interesse an Boilly und vom aktuellen Forschungsstand.

Étienne Brétons und Pascal Zubers Werkkatalog ist das Ergebnis der langjährigen Erforschung des umfangreichen Œuvres des Künstlers. Dessen Genregemälde waren schon vergleichsweise gut erfasst, und die Stillleben sind in ihrer Anzahl überschaubar. Doch die enorme Zahl der sonstigen Werke war gerade im Bereich der so genannten *Petits portraits* eine große Herausforderung. Bei Letzteren handelt es sich um kleine Brustbil-

der immer gleichen Formats, die Boilly mit hoher Geschwindigkeit und in großer Anzahl anfertigte. Zeitgenossen sprachen von über 5000 dieser Porträts, mehr als 750 sind im neuen Katalog nachgewiesen (Abb. 1). Dennoch ist der Gewinn einer Werkübersicht in diesem Genre, dessen Bearbeitung die Verfasser Jahre gekostet haben muss, für die Forschung eher überschaubar. Die *Petits portraits* sind als Gruppe relevant und sagen viel über die Marktbedingungen und auch das Selbstbild von Boilly aus, doch sind die einzelnen Gemälde bei aller Qualität eher formelhaft. Interesse an dieser Zusammenstellung dürfte vor allem beim Kunsthandel bestehen. Das Ideal der Vollständigkeit wird hier nie auch nur ansatzweise zu erreichen sein.

Ganz anders stellt sich die Situation für die anderen Bildgattungen und auch für die Zeichnungen und Druckgrafiken dar. Hier leistet der Katalog Grundlegendes. Diese Ausweitung der Materialbasis wird hoffentlich auch dazu führen, dass nicht immer nur die gleichen Werke Boillys zitiert und analysiert werden. Die Einträge zu den Werken sind auf dem von Arthens gewohnten hohen Niveau von Genauigkeit und vermeiden – ebenfalls typisch für die Reihe – jede weitergehende Interpretation. Zeichnungen und Gemälde folgen chronologisch in fortlaufender Nummerierung aufeinander. Die *Petits portraits* sind – aus den genannten Gründen einleuchtend – separat katalogisiert, ebenso die Druckgrafik. Boillys Rolle gera-

Abb. 3 Boilly, Isa-
beys Atelier, um
1798. Öl/Lw., 72 x
130 cm. Paris, Mu-
sée du Louvre, inv.
RF 1290 bis (Bréton/
Zuber, Boilly, S. 579)



de bei der Einführung der Lithografie in Frankreich gibt letzterer Sektion besonderes Gewicht. Ungewöhnlich für Arthena ist es, dass eine vergleichsweise große Zahl universitärer Boilly-Forscher und -Forscherinnen einleitende Aufsätze beigetragen haben. Dies ist zunächst zu begrüßen – allerdings führt die Berücksichtigung der positivistischen Forschung wie der hermeneutischen Erschließung des Materials zu keiner Annäherung oder auch nur zu einem Dialog.

WISSENSCHAFTLICHE EINBETTUNG DES ŒUVRES

Den meisten Raum im ersten Band nimmt die gut 100seitige, außergewöhnlich faktenreiche Biografie des Künstlers von Annie Jacob mit anschließender Zeittafel ein. Sie präsentiert eine kritische Sichtung des bisherigen Forschungsstandes sowie zahlreiche neue Dokumente und Quellen. Als eines von zahlreichen möglichen Beispielen mag hier eine in der Boilly-Literatur stets wiederholte Legende dienen, nach der der Künstler sich einer Denunziation durch Jean-Baptiste Wicar nur erwehren konnte, indem er seinen bekannten *Triumph des Marat* malte (Abb. 2). Tatsächlich war auch Boilly 1794 betroffen, als zahlreichen Künstlern von der *Société populaire et républicaine des arts* die Produktion obszöner Bilder vorgeworfen wurde, in seinem Fall von Grafiken nach seinen galanten Genreszenen. Boilly hatte sich jedoch bereits durch geschickte Verteidigung aus dieser in der damaligen politischen Situation existentiell-

len Bedrohung befreit, als er im Concours von 1794 zwei revolutionäre Szenen einreichte, darunter den *Triumph des Marat*. Der Concours wurde unmittelbar nach den Anklagen durch die *Société* eröffnet, Boillys Themenwahl mag also eine vorausschauende Reaktion auf die drohende Gefahr gewesen sein. Allerdings dokumentieren andere Quellen durchaus royalistische Tendenzen Boillys. Jacob bietet zudem interessante Details zu seiner frühen Karriere im französischen Flandern und seinen Verkäufen und finanziellen Transaktionen in den letzten Lebensjahren, als Boilly sich seine Reputation und sein umfangreiches Werk für die Absicherung im Alter zunutze machte.

Es schließen sich vier Aufsätze zu Boilly als Porträtmaler an, als innovative Schwerpunktsetzung auf einen weniger beachteten Aspekt in seinem Werk. Die nicht sehr umfangreichen Texte von Philippe Bordes und Susan Siegfried bieten aufschlussreiche Interpretationen – etwa den Hinweis, Boillys Darstellungen von Familien als Reaktion auf die Restauration zu lesen –, die allerdings in der Publikation seltsam isoliert bleiben. Bréton und Zuber stellen dann die Entstehung von Boillys berühmtem Gruppenporträt *Isabeys Atelier* dar (Abb. 3), das sie als Idealbild einer Künstlergemeinschaft lesen. Zur Frage der Bildgenese bleibt der Beitrag ohne die notwendigen technischen Informationen eher vage. Ein Blick auf die Gruppe der formelhaften *Petits portraits* zeigt, dass sie im Laufe von Boillys Produktion fast

gänzlich unverändert blieben. Boilly produzierte sie seit um 1780 und war stolz auf die Ausführung in wenigen Stunden. Dargestellt sind hauptsächlich Angehörige des Bürgertums, Beamte, Inhaber mittlerer Militärgrade, aber auch Repräsentanten der Theater- und Finanzwelt. Die Miniaturbildnisse waren sicher ein zentrales kommerzielles Standbein für den Künstler. Die Hypothese der Autoren, sie als „Vorläufer“ der Porträtfotografie sehen zu wollen, überzeugt hingegen nicht.

Zuber diskutiert anschließend in zwei Aufsätzen Boilly als Stilllebenmaler sowie die Beziehung des Künstlers zum Theater. Heute werden vor allem Boillys *Trompe-l'œils* gefeiert, und tatsächlich benutzte er diesen Begriff als Erster im Kontext des Salons von 1800. Besonders raffiniert waren seine Grisaille-Darstellungen fiktiver Stiche nach eigenen Kompositionen, die das Spiel mit Realitätsebenen – wie auch seine Darstellungen geborstener Glasrahmen mit vielfältigen Inhalten – auf die Spitze treiben (Abb. 4). Im ersten Aufsatz wird behauptet, dass die *Camera obscura* für Boilly von besonderer Bedeutung gewesen sei, aber dies wird weder konkretisiert noch in seiner Relevanz für die künstlerische Produktion erfasst. Zusammen mit Elodie Le Dan untersucht Bréton dann Boillys druckgrafisches Werk und sein Verhältnis zur Reproduktionsgrafik. Der Maler nutzte die Reproduktionsgrafik stets intensiv, doch vermehrt in den Jahren um 1810 bis 1821. Sie stellte in diesen Zeiten unsicherer Markt- und Auftragslage eine verlässliche Einnahmequelle dar. Von Boilly selbst stammt die erste, 1802 in Frankreich entstandene Lithografie – eine Technik, die er dann ab 1823 souverän nutzte. Inwiefern er Entwicklungen außerhalb Frankreichs rezipierte, wird kaum adäquat verfolgt, wäre doch bei seinen Genreszenen wie bei den Karikaturen ein Vergleich mit England zwingend und produktiv gewesen. Carole Blumenfeld erkundet abschließend das Feld der frühen Sammler und Auftraggeber Boillys – ein wichtiger Aspekt bei einem Künstler, der wesentlich marktkonform gearbeitet hat. Der Band wird abgerundet durch einen nützlichen Annex mit Stammbaum, Wohnungsadressen Boillys in Paris, einer Auflistung wichti-

ger Personen in seinem Umfeld, einer Auswahl bisheriger Forschungsliteratur sowie zentraler Quellen. Der zweite Band enthält den Œuvre-katalog mit 2727 Nummern und stellt eine beeindruckende Grundlagenarbeit dar. Trotz der umfangreichen Materialpräsentation wird sich unser bisheriges Bild vom Künstler nach der Lektüre allerdings kaum grundlegend verändern.

WAHRGENOMMENE UND VERPASSTE CHANCEN

Eine neue Perspektive auf Boilly entsteht mit dem Blick auf die Bedeutung der Theaterwelt für sein Werk, die sich nicht nur in den Porträtierten der *Petits portraits*, sondern vor allem in der bewussten Theatralik vieler seiner Werke bestätigt. Ein genauere Blick auf die erotischen Darstellungen Boillys wäre lohnenswert gewesen, verbinden diese ihn doch zunächst mit der Genremalerei des Ancien Régime und wurden dementsprechend 1794 aus politischen Motiven verurteilt. Die Werkgruppe war aber entgegen bisheriger Meinung damit nicht abgeschlossen – der Werkkatalog enthält wenige und überraschende pornografische Werke Boillys aus späteren Jahren.

Das grundlegende Misstrauen (oft auch die Unkenntnis) der Autoren gegenüber naturwissenschaftlichen und restauratorischen Methoden verhindert viele neue Einsichten. Hier werden Theorien entwickelt, die sich durch einen Dialog auf Augenhöhe mit Restauratoren hätten präzisieren oder widerlegen lassen. Dies gilt etwa für Behauptungen zur Entstehung von *Isabeys Atelier*, den *Petits portraits* oder zur Nutzung der *Camera obscura* durch Boilly. Zwar ist es nicht möglich, ein konsistentes Niveau in den kunsttechnologischen Angaben für einen derart umfangreichen Werkkatalog zu erreichen. Doch basiert die Argumentation in den einleitenden Texten teilweise nicht nur auf unzureichenden Befunden – sie vermittelt auch keinerlei Anzeichen eines ernsthaften Interesses. Dies ist leider nach wie vor für einen nicht unwesentlichen Teil der französischen Forschung charakteristisch – gerade auch an den Museen, wo die freiberuflich tätigen Restauratoren und Restauratorinnen immer noch nicht selbstverständlich an

Abb. 4 Boilly, *Trompe-l'œil* (Boilly und d'Elleviou), um 1800. Öl und Bleistift auf Lw., 56 x 70,5 cm. Sammlung David Lachenmann (Bréton/Zuber, Boilly, S. 242)



Forschungen und Entscheidungen beteiligt werden.

An keiner Stelle wird die zentrale Frage nach Boillys Werkstatt beziehungsweise seinen Kooperationen aufgeworfen. Es ist offensichtlich, dass ein *Œuvre* dieses Ausmaßes nicht das Werk eines Einzelnen sein kann. Dies gilt umso mehr, wenn man auf den ursprünglichen Umfang hochrechnet, denn bis heute tauchen jedes Jahr neue Werke Boillys auf, und die Dunkelziffer dürfte gerade bei den *Petits portraits* hoch sein. In den im Band genannten Quellen werden im Nachlass-Inventar der ersten Frau Boillys Räume für die Ateliersmitarbeiter erwähnt, dieser Hinweis wird aber nicht weiterverfolgt. Oder entwickelte Boilly eine professionelle, stabile Arbeitsteilung mit Externen, wie sie z. B. ein Jahrhundert früher für Rigaud dokumentiert ist? Diese Frage ist nicht so sehr für Zuschreibungen von Bedeutung, denn es sollte offensichtlich ein uniformer, einheitlicher Stil unter der Aufsicht Boillys erreicht werden, der eine Aufteilung des Werks auf weitere Namen wenig sinnvoll erscheinen lässt. Doch könnte der Blick auf kollaborative Praktiken Aufschluss über die tatsächliche Produktion dieses *Œuvres* geben. Zum einen würde sie das nach wie vor in der Literatur anzutreffende Bild des isoliert und einsam schaffenden Künstler(-Genie)s im 19. Jahrhundert aufbrechen. Zum anderen ist gerade im Falle Boillys seine Interpretation als ‚Künstler für den Markt‘ zentral für die aktuelle Forschung. Was diese Strategie konzeptuell und auch technisch-physisch für den Künstler bedeutete, wäre hier in exemplarischen Analysen zu untersuchen gewesen.

EINE LONDONER AUSSTELLUNG

Wie das derzeitige Bild von Boilly aussieht, lässt sich gut an Whitlum-Coopers Publikation für die Londoner National Gallery nachvollziehen, denn tatsächlich sollen hier am Beispiel von Werken aus einer britischen Sammlung eine Einführung und Einschätzung des Künstlers für ein Publikum gegeben werden, das diesen Namen allenfalls gerade entdeckt. Die Ausstellung präsentierte, um wenige weitere Werke ergänzt, den bedeutenden Bestand der Ramsbury Manor Foundation, der fast alle Phasen von Boillys Werk abdeckt. Der biografische Abriss konnte bereits auf das neue Material in Brétons und Zubers Katalog zurückgreifen. Anzumerken ist hier allerdings, dass die *Wicar*-Episode tatsächlich bleibende Spuren in der Forschung hinterlassen hat. Denn auch Whitlum-Cooper entwirft das Modell einer verderbten prärevolutionären Karriere Boillys im Kontrast zu seiner dann doch als ernsthaft wahrzunehmenden späteren Aktivität. Auch beim *Atelier Isabey*s vertritt sie eine andere Interpretation als Bréton und Zuber: Das Gemälde sei keine idealisierte Darstellung einer Künstlerdiskursgemeinschaft, sondern primär eine Werbemaßnahme für die Künstlergeneration nach David. Im Gegensatz zu Bréton und Zuber, die dem Porträt besonders großen Raum geben, steht bei ihr die *Genremalerei* im Zentrum der Diskussion. Diese Schwerpunk-

setzung beruht auf dem Konsens der jüngeren Publikationen, insbesondere von Siegfrieds Monografie und den beiden Ausstellungen in Lille, die Boillys herausragende Bedeutung in der Genremalerei und im Stillleben begründet sehen.

Beide Publikationen belegen es: Louis-Léopold Boilly hat jetzt seinen Platz in der Kunsthistoriografie, den Museen und im Kunstmarkt gefunden. Das qua Gattung eher der positivistischen Forschung verpflichtete Werkverzeichnis eröffnet aber auch den Weg zur hermeneutischen Analyse seines Werks für sozialhistorische Markt-

und Genderfragen, die sich in den letzten 30 Jahren in der Forschung etabliert haben. Boilly wird sich nach dieser Forschungsgeschichte der letzten Jahrzehnte nicht mehr so leicht im Sinne der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung redomestizieren lassen.

PROF. DR. CHRISTOPH MARTIN VOGTHERR
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
 Berlin-Brandenburg,
 Allee nach Sanssouci 5, 14471 Potsdam,
 generaldirektion@spsg.de

Historische Reflexion über Kunst in der Kunst

Léa Kuhn
Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800.
 Paderborn, Wilhelm Fink 2020.
 333 S., 55 Abb., 24 Taf.
 ISBN 978-3-7705-6453-8. € 69,00

Ist Kunstgeschichte nur noch Kulturgeschichte, so hat das Fach ein Problem: Das individuelle Werk droht zu einem bloßen Beleg für umfassendere Deutungsmodelle zu sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungsvorstellungen zu werden, die zudem ihre Färbung durch zeitgenössische Diskurse erhalten. Damit wird das einzelne Werk seiner ihm eigenen Sprachmöglichkeiten beraubt. Die vorliegende Dissertation von Léa Kuhn versucht, die in der Kunsthistoriographie auseinanderdriftenden Zugänge von individueller Werkinterpretation,

die durchaus kleinteilig die strukturellen Argumentationsmöglichkeiten des einzelnen Werkes entfaltet, und dessen Eingebundensein in kulturgeschichtliche Zusammenhänge, die es bedingen, zusammenzuführen. Mit ganz erstaunlichem Erfolg.

Dabei irritiert die Auswahl der drei Fallbeispiele zu Beginn durchaus, und man fragt sich, ob sie das Buch tragen können. Sie tun es, vielleicht das mittlere etwas weniger. Bei den Beispielen handelt es sich um Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins „Einer den andern gemahlt“ von 1782 aus dem Goethe-Museum in Frankfurt a. M., um William Dunlaps „Selbstporträt mit Shakespeare-Gemälde und Eltern“ von 1788 aus der New Yorker Historical Society und um Marie-Gabrielle Capets „Selbstporträt unter MalerInnen (Atelierszene)“ von 1808, das in der Münchner Neuen Pinakothek aufbewahrt wird. Was verbindet die drei so unterschiedlichen Gemälde? Sie stellen jeweils ein Selbstbildnis ins Zentrum und entwerfen mit künstlerischen Mitteln zugehörige Genealogien, die allerdings bei den drei Bildern unterschiedli-