

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

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

und Genderfragen, die sich in den letzten 30 Jah-ren in der Forschung etabliert haben. Boilly wird sich nach dieser Forschungsgeschichte der letzten Jahrzehnte nicht mehr so leicht im Sinne der tra-ditionellen Kunstgeschichtsschreibung redome-stizieren 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. Bildge-
 nealogien 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 Kultur-geschichte, so hat das Fach ein Problem: Das individuelle Werk droht zu einem bloßen Beleg für umfassendere Deutungsmodelle zu sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Ent-wicklungsvorstellungen zu werden, die zudem ihre Färbung durch zeitgenössische Diskurse erhal-ten. Damit wird das einzelne Werk seiner ihm ei-genen Sprachmöglichkeiten beraubt. Die vorlie-gende Dissertation von Léa Kuhn versucht, die in der Kunsthistoriographie auseinanderdriftenden Zugänge von individueller Werkinterpretation,

die durchaus kleinteilig die strukturellen Argu-mentationsmöglichkeiten des einzelnen Werkes entfaltet, und dessen Eingebundensein in kultur-geschichtliche Zusammenhänge, die es bedingen, zusammenzuführen. Mit ganz erstaunlichem Er-folg.

Dabei irritiert die Auswahl der drei Fallbei-spiele 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 Yor-ker Historical Society und um Marie-Gabrielle Capets „Selbstporträt unter MalerInnen (Atelier-szene)“ von 1808, das in der Münchner Neuen Pi-nakothek 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-

Abb. 1 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Einer den andern gemahlt, 1782. Öl/Lw., 81 x 65,3 cm. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum (Kuhn 2020, Taf. 1)



cher kaum sein könnten. Die Bilder, so die Kernthese des Buches, schreiben ihre Geschichte selbst.

Ihr reflexiver Modus verweist auf ihre historistische Bedingtheit, die historisch gesehen für die Zeit um 1800 relativ neu ist. Vielleicht hätte man sich einen etwas ausführlicheren Rekurs auf Genese und Konsequenz des historischen Denkens gewünscht, nicht nur zu ersten Überblickswerken zur Geschichte der Kunst. Die Standardwerke von Winckelmann über Lanzi bis zu Rumohr werden genannt, auch die ersten Künstlermonographien wie Carl Ludwig Fernows Publikation zu Asmus Jakob Carstens von 1806, die den Untertitel trägt: „Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ (82). Da die Arbeit auch um die Frage kreist, wie gemalte und geschriebene Kunstgeschichte sich zueinander verhalten, wäre es einschlägig gewesen, die systematischen Erfassungskampagnen durch bildende Künstler zur frühen Kunst Italiens zu verfolgen, etwa John Flaxmans Reise mit William Young Ottley, auf der sie gelegentlich ein gemeinsames Skizzenbuch benutzten. Das mündete später in Ottleys *Italian School of Design* von 1805 und seine Spezialstudie *Early Florentine School* von 1826. Aber auch Carl Ludwig Kuhnbeils Kompendium von 1799/1812 oder die Be-

standsaufnahmen der Gebrüder Riepenhausen 1798ff. wären zu nennen.

Nun machten auch die Künstler sich selbst und ihre Werke historisch, indem sie Museen ihrer Werke gründeten; Canova, West oder Thorvaldsen werden angeführt. Allerdings steht nicht die bloße Historisierung im Zentrum der Arbeit, sondern die Frage, wie im individuellen Werk auf den Diskurs der entstehenden Kunstgeschichte reagiert und wie vor dieser Folie nach eigenständigen Antworten in der Kunst gesucht wird. Die Werke werden begriffen als Geschichte konstituierend. Die Auswahl der Gegenstände erklärt sich aus ihrer besonderen lokalen und institutionellen Differenz: Tischbeins Werk entsteht in Zürich und ist den dortigen Bedingungen und Bezügen verpflicht-



Abb. 2 Johann Heinrich Füssli, Selbstbildnis im Gespräch mit Johann Jakob Bodmer, 1780. Öl/Lw., 163 x 150 cm. Zürich, Kunsthhaus (Kuhn 2020, Taf. 5)

ke um ein Porträt von Füssli ergänzt und dann die vier Porträts und das Doppelbildnis herumgeschickt, um für sich zu werben. Hauptadressat war Goethe, der das Ungeöhnliche des Doppelporträts sogleich erkannt hat.

Der Titel „Einer den andern gemahlt“ hat dazu geführt, dass man Johann Heinrich Wilhelm und seinen

tet, Dunlaps Gemälde verdankt sich den besonderen Umständen amerikanischer Kunstentwicklung und Capets Bild schließlich hat sich im dichten Netz der Pariser Kunstöffentlichkeit von Akademie, Salon und Kritik zu behaupten.

FALL I: TISCHBEIN

Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Doppelporträt von sich und seinem Bruder im Gespräch siedelt die Szene im Atelier an, vor einem auf der Staffelei stehenden Bild, auf dem Diogenes von Sinope in der Stadt bei Tage mit seiner Lampe einen Menschen sucht (Abb. 1). An der Rückwand des Ateliers hängen von links nach rechts die Porträts von Johann Jakob Bodmer, Johann Caspar Lavater und Salomon Gessner, somit einem Gelehrten und Dichter, dann dem europaweit gerühmten und dennoch nicht unumstrittenen Physiognomen und schließlich dem bekanntesten Idyllendichter des 18. Jahrhunderts. Gemalt hat Tischbein das Bild auf der Rückreise von Rom in Zürich als Gast Lavaters. Er hat die an der Rückwand gezeigten Wer-

Bruder Heinrich Jacob wechselseitig am Werk gesehen hat, wie es später bei der Doppelbildniszeichnung von Cornelius und Overbeck von 1812 tatsächlich der Fall war. Heute ist man sich relativ sicher, dass das Gemälde vollständig von der Hand des Älteren ist, entstanden wohl nach individuellen Entwürfen zum Bildnis des jeweils anderen. Der neun Jahre ältere Johann Heinrich Wilhelm ist der im Gespräch dominierende, der Jüngere wohl der Belehrte, der künstlerisch und kunsttheoretisch angeleitet wird – die drei Porträts an der Wand verweisen auf den geistigen Horizont der Belehrung. Damit steigt der ältere Tischbein bewusst aus der Genealogie der Künstlerfamilie Tischbein aus, wendet sich indirekt gegen seinen bis dato dominierenden Onkel Johann Heinrich d. Ä. und bildet sich eine eigene, neue Genealogie. Nicht der Stil der Familie, wie es traditioneller Schulauffassung entsprechen würde, wird fortgeschrieben, sondern ein Gegenprogramm aufgebaut, als Resultat von Debatten in einem eigenen Kreis. Statt Kontinuität Neubegründung.

Abb. 3 William Dunlap, Selbstporträt mit Shakespeare-Gemälde und Eltern (The Dunlap Family), 1788. Öl/Lw., 107,3 x 124,5 cm. New York, The New-York Historical Society (Kuhn 2020, Taf. 9)



Tischbeins „Herkules am Scheideweg“ von 1780 wird hier begriffen als Vorbereitung und Demonstration für die Wahl eines nun eingeschlagenen Weges. Das folgt durchaus einem Typus mit Tradition, Reynolds und Koch werden angeführt: Das Herkules-Thema kann für Kunstalternativen eintreten, bei Reynolds ist damit die Wahl zwischen zwei künstlerischen Modi markiert. Und wie Reynolds versucht Tischbein, die Gattung Porträt zu nobilitieren und am Rang der Historie teilhaben zu lassen. Der Bruch mit der Tradition mag auch durch das Diogenes-Thema anklingen: statt Konvention Wahrheitssuche. Merck und Goethe haben dies begriffen und sahen den Anspruch in Tischbeins Bild eingelöst.

Die Porträts an der Wand verweisen auf einen bewussten Naturrekurs, zurück zu den Ursprüngen, so wie es bereits Chodowiecki in seinen beiden graphischen Zyklen zu den „Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens“ von 1778/79 propagiert hatte, einhergehend mit einer deutlichen Rokoko-Kritik. Statt der Befolgung akademischer Regeln hier also ein unmittelbarer Naturzugriff in einer neuen Klassizität. Schließlich macht dieses Kapitel einsichtig, dass Tischbein mit seinem Doppelporträt auf Füsslis Selbstbildnis mit Bodmer (Abb. 2) direkt reagiert, es befand sich im Herkunftsland des gebürtigen Schweizers Füssli. Allerdings dürfte es als modifizierte Antwort auf Füssli gedacht gewesen sein.

Dieser zeigt einen sokratischen Dialog, der alte Bodmer in der Rolle des Sokrates, er selbst in der des Alkibiades. Offensichtlich ist der riesige Kopf zwischen den beiden Disputanten als Bildnis Homers oder von Sokrates gemeint. Füssli demonstriert seinen geistigen Horizont durch eine Verpflichtung auf antike Stoffe in stilisierter und damit historistischer Form. Tischbein zielt auf einen Naturdiskurs als Resultat einer Debatte unter Freunden, er vollzieht eine „Selbstkontextualisierung“ (86), entwirft einen kunsthistorischen Neuanfang.

FALL II: DUNLAP

Das zweite gewählte Beispiel, William Dunlaps „Selbstporträt mit Shakespeare-Gemälde und Eltern (The Dunlap Family)“ von 1788 (Abb. 3) ist, man darf es wohl sagen, kein bedeutendes Bild, und es dürfte so sein, dass es von der Autorin nur gewählt wurde, weil Dunlap, der auch sonst kein überzeugender Maler war, in fortgeschrittenem Alter die erste Geschichte der amerikanischen Kunst 1834 in großer Ausführlichkeit geschrieben hat. Dieser Text ermöglicht es, seinen Begriff von der Historizität der Kunst zu verfolgen: *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*. Auch eine Geschichte des amerikanischen Theaters stammt von ihm, und sein „Diary“



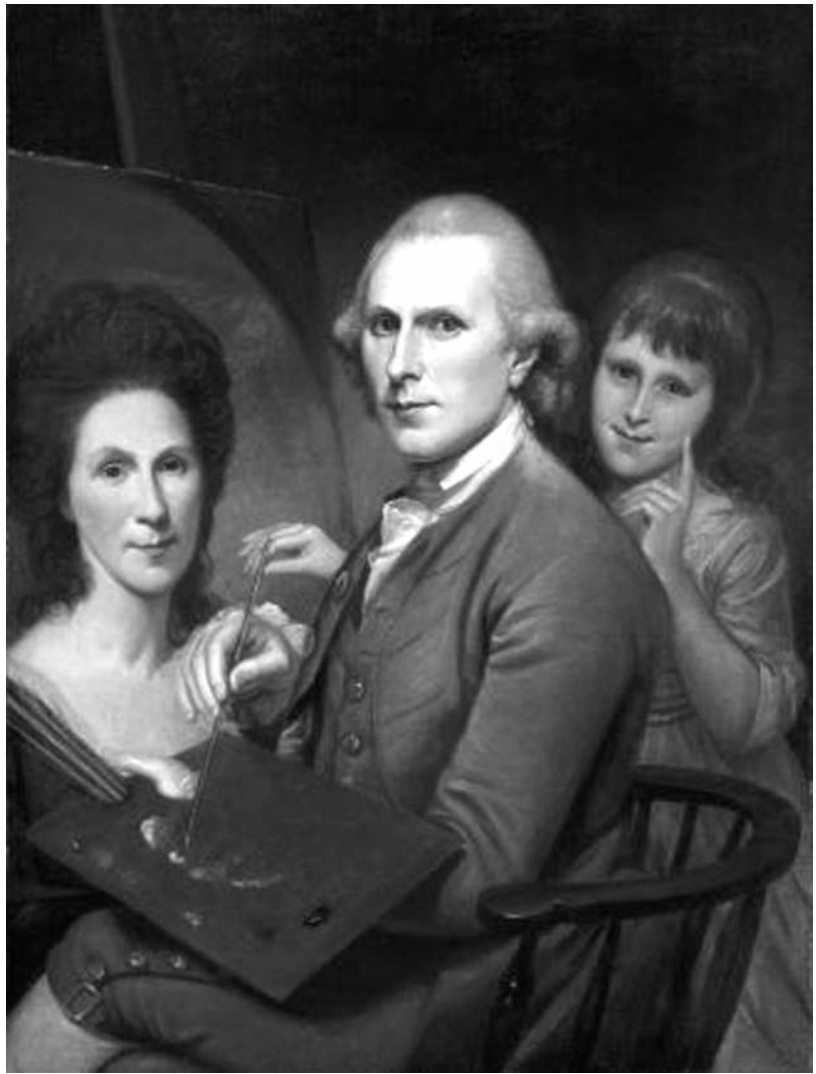
Abb. 6 Marie-Gabrielle Capet, Selbstporträt unter MalerInnen (Atelierszene), 1808. Öl/Lw., 69 x 83,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Kuhn 2020, Taf. 19)

wurde in drei Büchern veröffentlicht unter dem bezeichnenden Titel *The Memoirs of a Dramatist, Theatrical Manager, Painter, Critic, Novelist, and Historian*. Maler war er also nur unter anderem. Zudem wird man festhalten müssen, dass seine Auffassung von der Eigenständigkeit der amerikanischen Kunst in einem erstaunlichen Missverhältnis zu seiner Selbsteinschätzung als Künstler steht. Wobei es ein Paradoxon darstellt, dass sich seine passagenweise geradezu vernichtende Selbstcharakterisierung, der Hinweis auf seine mangelnde Begabung und vor allem seine unzureichende künstlerische Entwicklung als Vita in seiner *History* der amerikanischen Kunst finden und zwar, was das Paradoxon noch steigert, in einem Umfang, wie ihn keine andere Vita in seinem Werk aufweist.

Die Autorin versucht, den Hiatus gedanklich zu überbrücken, ganz kann das nicht gelingen. Das Familienbild zeigt die Eltern des Künstlers auf der

linken Seite. Der stehende Vater versucht, der sitzenden Mutter das Unterfangen des Sohnes ans Herz zu legen. Nach dem abwesenden Blick der Mutter zu urteilen, ohne großen Erfolg. Der Sohn steht rechts, hat seine rechte Hand auf ein freistehendes hochformatiges Gemälde gestützt, auf dem man, dunkel wie es ist, nur mit einiger Mühe das Thema erkennen kann: Hamlet mit dem Geist seines Vaters. An seinen eigenen Vater ist Dunlap insofern gebunden, als die das Bild stützende Hand des Malers nach unten weist, genau auf die demonstrierende Hand des Vaters. Die Übertragung des Bildthemas auf das dargestellte Familiengefüge kann nicht recht gelingen. Dass jeweils Vater und Sohn dargestellt sind – d'accord. Aber auch eine sorgfältige Shakespeare-Lektüre macht nicht klüger. Dunlaps Neigung zum Theater, sein drei Jahre langes, wie er selbst schreibt, erfolgloses Kunststudium in London, wohin so gut wie alle amerikanischen Künstler des späten 18. und frü-

Abb. 4 Charles Willson Peale, Selbstporträt mit seiner Tochter Angelica Kauffmann und einem Bildnis von seiner Ehefrau Rachel, um 1790. Öl/Lw., 91,8 x 68,9 cm. Houston, Museum of Fine Arts, B.60.49 (<https://emuseum.mfah.org/objects/2981/>)



hen 19. Jahrhunderts gingen, bevor die Düsseldorfer Akademie zum neuen Ziel wurde und statt Porträt und Historie die Landschaft zu dominieren begann, aber auch die in die Staaten überschwappende Shakespeare-Begeisterung – all dies mag die Themenwahl erklären.

Offenbar war Dunlaps Gemälde als Schauwerk für sein Studio gedacht, als er ein wenig erfolgreiches Porträtunternehmen begründete. Füßlis, wie man sagen muss, Shakespeare-Maschinen dürfte er gesehen haben, aber auch Boydells Shakespeare Gallery dürfte er in der Entstehung zur Kenntnis genommen haben. Doch da man sehr wenig auf der im Bild gehaltenen Leinwand erkennen kann, bleibt allein das Faktum einer Shakespeare-Rezeption bestehen. Allerdings dürfte deutlich sein, wofür Shakespeare einsteht: für Originalität, die auch vor antiklassischen Dekorverstößen nicht zurückschreckt. Der Originalitätsgedanke, verbunden mit der amerikanischen Freiheits- und Selbstverwirklichungsidee, der Vorstellung, dass jeder alles erreichen kann, wenn er sich nur anstrengt – all dies spielt für Dunlaps Viten-Buch eine entscheidende Rolle, bloß für seine Malerei und seinen eigenen Werdegang

gilt es nicht. Zu Recht betont die Autorin, dass die eher regressive Wiedereinbettung in den Familienzusammenhang einer gänzlich anderen genealogischen Vorstellung folgt, da hilft auch Shakespeare nicht.

Dunlap versucht, seine eigene Mediokrität in seiner Vita aus einem Handicap zu erklären. Er hatte durch einen Unfall die Sehkraft des rechten Auges eingebüßt und sah sich daher um die Möglichkeit gebracht, überzeugend farbige und, wie dürfen ergänzen, auch räumlich zu malen. Als der Porträtbetrieb nicht richtig funktionierte, wurde Dunlap zum Miniaturmaler, und als solcher hat er eine Reihe von Selbstbildnissen gemalt, die sich



Abb. 5 Edward Fisher, Colley Cibber, Esq., late Poet Laureate, 1758. Kupferstich nach einem Gemälde von Jean-Baptiste van Loo (1740). Royal Collection Trust, RCIN 652561 (<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/0/3/413894-1378899471.jpg>)

Malen seiner Frau Rachel zeigt, offenbar als Memorialbild der 1790 Gestorbenen gedacht (Abb. 4). Hinter dem Maler jedoch taucht seine Tochter Angelica Kauffmann auf, ergreift an seiner Schulter vorbeiliegend den Malpinsel des Vaters, erhebt dabei den Zeigefinger der Linken und blickt auf den Betrachter. Der Name der Tochter sollte nicht verwundern, die unendliche Kinderschar von Peale wurde durch die Bank mit Künstlernamen

nicht scheuen, das trübe Auge sichtbar werden zu lassen. Klassische Kunst hatte in solchen Fällen bekanntlich gefordert, nur die „gute“ Seite des Protagonisten durch eine Profilardarstellung wiederzugeben. Dunlap dagegen tut sich hier bewusst keinen Zwang an. Insofern ist auch für ihn, wie zuvor schon für Tischbein, eine Natur- und Wahrheitsverpflichtung, die durchaus einer zentralen Dimension amerikanischer Malerei entspricht, verbindlich.

KONTRASTFALL PEALE

Als Kontrast zu Dunlap nutzt Léa Kuhn Charles Willson Peale, vertreten ebenfalls durch ein Familienporträt und zwar dasjenige, das Peale beim

Malen versehen, es gibt die Söhne Rembrandt, Raphael und Tizian. Offenbar geht es Peale um die Begründung einer amerikanischen Künstlerdynastie mit lauter neuen „Raphaels“. Zur motivischen Herkunft des Porträts mit Gattin und Tochter gibt es nun allerdings Wichtiges zu ergänzen. Denn die Tochter mit ihrem erhobenen Zeigefinger verweist nicht etwa, wie vermutet, auf göttliche Inspiration, auch weniger auf den Wohnort der Mutter im Himmel, vielmehr ist das komplexe Motiv mit der sich heranschleichenden Tochter, die den Pinsel mitführen will, eine intelligente Paraphrase auf zwei auch im Stich verbreitete Gemälde. In erster Linie auf Jean-Baptiste van Loos in England ausgeführtes Porträt des berühmten

Abb. 7 Adélaïde Labille-Guiard, Selbstporträt mit zwei Schülerinnen (Marie-Gabrielle Capet und Marie Marguerite Carreaux de Rosemond), 1785. Öl/Lw., 210,8 x 151,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (<https://images.metmuseum.org/CRD/images/ep/original/DP320103.jpg>)

Schauspielers Colley Cibber bei Abfassung seiner Memoiren (Abb. 5). Auch hier greift die Tochter von hinten an die Feder, will mitschreiben und weist mit dem Zeigefinger der Linken aufmerksam nach oben.

Der Typus geht auf die Inspiration des Evangelisten Matthäus durch einen Engel zurück, der ihm die Feder führt, es sei nur an Caravaggio erinnert. Auf das van Loo'sche Bild hat William Hogarth eine ebenso intelligente Antwort geliefert

und stellt dabei das Pathos der Inspiration infrage, und zwar in seinem Porträt des Schauspielers David Garrick mit seiner Frau Eva Maria, einer bekannten Tänzerin, die ihm sehr elegant von hinten kommend die Schreibfeder entwindet. Er soll nicht am Prolog zu Samuel Footes *Posse TASTE* von 1752 weiterarbeiten, sondern sich ihr zuwenden. Weg von der Arbeit, hin zur Liebe. So wird die ursprüngliche Bedeutung des Motives auf den Kopf gestellt, zugleich wird damit auf die Ablösung der altmodisch deklamierenden Theaterauffassung von Cibber durch David Garricks der Wirklichkeit verpflichtete Darstellungsweise verwiesen. Vor dieser Folie hat Peales Familienbildnis seinen Ort



zu finden. Am Ende seines Lebens schreibt auch Peale seine Autobiographie. Wie Dunlap weist er auf die schlechteren Arbeitsbedingungen eines amerikanischen Künstlers hin, doch bescheidet er sich nicht damit wie der traurige Dunlap, sondern macht daraus einen Aufbruch zu neuen Ufern, frei von klassischen Verpflichtungen.

FALL III: CAPET

Im Salon von 1808 stellt Marie-Gabrielle Capet, Schülerin von Adélaïde Labille-Guiard, ein vielfältiges programmatisches Bild aus, das in der Neuen Pinakothek den heutigen, etwas irritierenden Titel „Selbstporträt unter MalerInnen (Ate-



Abb. 8 Marie-Gabrielle Capet, Selbstbildnis mit Zeichenstift, ca. 1783. Öl/Lw., 77,5 x 59,5 cm. Tokyo, The National Museum of Western Art (Kuhn 2020, Taf. 21)

vorne, wie die Malerin an der Staffelei sitzend, ist Marie-Gabrielle Capet mit einer farbbesetzten Palette auf ihrem Schoß und einem Palettmesser in der rechten Hand dargestellt. Sie als Einzige schaut direkt aus dem Bild, um uns zu adressieren. So sind vier Generationen von Malern in direkter Abfolge versammelt.

Im selben Salon von 1808 hat David sein Riesenbild der „Krönung“ (auch „Le Sacre“ genannt) ausgestellt, mit Napoleons Selbstermächtigung vor gewaltiger Gefolgschaft.

In einer Loge sitzt Napoleons Mutter und exakt über ihr, quasi im 2. Rang, sitzt Vien, der Lehrer Davids, und sitzen weitere Schüler aus Davids Atelier. So haben wir im selben Salon zwei Gemälde, die für die Gegenwart den Anspruch erheben, mit einer eigenen Schule den Markt dominieren zu können. David staatsoffiziell, Vincent in akademischen Traditionen: Die Konkurrenz im genealogischen Anspruch ist offensichtlich. Léa Kuhn verfolgt in diesem Kapitel weitere Konkurrenzen und macht damit deutlich, dass wir die Funktion bestimmter Bilder nur verstehen können, wenn wir begreifen, dass sie ostentativ auf andere Bilder und andere sich in ihnen niederschlagende Auffassungen reagieren, um eine bestimmte Position vor der Öffentlichkeit

lierszene)“ (Abb. 6) trägt. Die Szene ist fiktiv. In einem langen weißen Gewand sitzt Adélaïde Labille-Guiard an einer großen Staffelei und scheint eine Komposition zu entwerfen, wir sehen nur die Rückseite der Staffelei. Hinter ihr steht anleitend ihr Lehrer François-André Vincent, den sie im Jahr 1800 geheiratet hatte. Hinter ihm wiederum auf der linken Bildseite fünf junge Herren, samt und sonders Schüler von Vincent, das Gleiche gilt für vier weitere junge Männer rechts der Staffelei. Doch das eigentliche Ziel der Malerin ist, vor der zweiten Schülergruppe an einem grün verhängten Tisch, auf dem ostentativ eine große Zeichnung drapiert ist, der greise Joseph-Marie Vien, seines Zeichens Lehrer von Vincent. Doch am weitesten

Abb. 9 Elisabeth Louise Vigée-Le Brun, Selbstporträt mit Strohhut, nach 1782. Öl/Lw., 97,8 x 70,5 cm. London, National Gallery (Kuhn 2020, Taf. 22)

und auf dem Markt zu beziehen.

Wenn Adélaïde Labille-Guiard sich bereits 1785 mit zweien ihrer Schülerinnen, von denen die eine Marie-Gabrielle Capet ist, in einem höchst anspruchsvollen Selbstbildnis vor der Staffelei mit Blick auf den Rezipienten darstellt (Abb. 7), selbst auf das Eleganteste ausstaffiert, während die Schülerinnen auch in der Gewandung zurückgenommen sind, dann strotzt dieses Bild vor Selbstbewusstsein und Anspruchshaltung. Dem entspricht die ausgeprägte Haptizität, das schier greifbare Volumen der Gegenstände und Personen. Man hat diesen Modus zeitgenössisch als männlich begriffen. Labille-Guiard beansprucht Gleichberechtigung. Marie-Gabrielle Capet folgt ihr hierin, ergreift den entsprechenden Modus in einem mehr oder weniger gleichzeitigen Selbstbildnis (Abb. 8), mit dem sie auftrumpfend, ein wenig maniert, den ersten Schritt an die Öffentlichkeit tut. Und hier ist es offensichtlich, dass sie einen Gegenentwurf zum bekannten Selbstbildnis von Elisabeth Louise Vigée-Le Brun (Abb. 9) liefert. Geschmückt auch sie mit einem Strohhut wie Labille-Guiard. Doch während Labille-Guiard und Capet sich vor dunkler Folie umso mehr hap-



tisch abheben, umhüllt sich Vigée-Le Brun mit zarter freier Atmosphäre, nimmt sich optisch eher zurück. Man könnte auch mit Wölfflin argumentieren: Die Kunst von Lehrerin und Schülerin ist linienbasiert, wie die florentinisch-römische Kunst, Vigée-Le Bruns dagegen malerisch wie die venezianische Kunst. Zwei Modi konkurrieren miteinander, bewusst auch durch ihre Konnotationen: Der Linienmodus gilt als männlich, der malerisch-venezianische als weiblich. Und in der Tat: Vigée-Le Brun demonstriert ihre Weiblichkeit in vielerlei Hinsicht, gibt sich in enger Umarmung mit ihrer Tochter Julie in einem Selbstbildnis von 1786 wieder, reüssiert mit einem milden Typus von

Frauenbildnissen, sie verzichtet auf Schülerschaft – Labille-Guiard dagegen konkurriert auch in dieser Hinsicht mit den männlichen Ausbildungsate- liers.

Léa Kuhn verfolgt diese bewusst forcierte Diferenz im Detail, beschreibt Rollenbilder vor der Öffentlichkeit. Labille-Guiard entkoppelt offenbar sehr bewusst ihre Kunst vom biologischen Geschlecht (187), Vigée-Le Brun flüchtet sich geradezu in die tradierte geschlechtliche Rolle, beide besetzen damit ein Marktsegment. Die eine will Genealogie, Nachfolge stiften, die andere will freischwebend erscheinen, quasi als ein reines Naturprodukt. Dass diese Selbstbilder und Anspruchshaltungen zudem in historisch verschiedentlich wandelnder Perspektive erfolgen und so ein erstaunlich präzises Bild der Kunstentwicklung in Vorrevolution, Revolution, Directoire, Staatsstreich und Kaisertum Napoleons nachvollzogen werden kann, stellt den besonderen Gewinn dieses Kapitels dar. Er verdankt sich nicht zuletzt der Entwicklung feministischer Forschung der letzten Jahrzehnte, die auf differenzierte Weise den kulturhistorischen Horizont weiblicher Kunstproduktion erhellt hat.

Drei Kunstgeschichtsentwürfe werden in Léa Kuhns Arbeit gegenübergestellt: Von Tischbeins Aufbruch zu neuen Ufern, der seinen Bruch mit der Familientradition voraussetzt und so eine eigene Genealogie begründet, über Dunlaps Geschichtsschreibung, die Herkunft und Familie hochhält, um zu zeigen, dass die erst entstehende amerikanische Malerei in ihrer Besonderheit sozial und kulturell bedingt ist, bis zu Capets bewusstem Einstieg in eine Genealogie, die ihr Selbstentfaltungsmöglichkeiten durch die Wahl eines künstlerischen und sozialen Modus eröffnet. Das Buch von Léa Kuhn wird dazu anregen, über die Analyse individueller Kunstwerke tiefer in kultur-, sozial- und gendergeschichtliche Zusammenhänge einzudringen. Dabei wird es gelten, das hier erreichte Niveau nicht zu unterbieten.

PROF. DR. WERNER BUSCH
Kunsthistorisches Institut, Freie Universität
Berlin, Koserstr. 20, 14195 Berlin,
werner.busch@fu-berlin.de

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aufgrund der dynamischen Entwicklung der Corona-Pandemie gelten alle Angaben nur unter Vorbehalt. Bitte informieren Sie sich vor einem Besuch bei den jeweiligen Institutionen über etwaige Programmänderungen. Ausstellungen, die online zu sehen sind, werden gesondert gekennzeichnet (A/O). Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K bzw. K/OA für Kataloge im Open Access) beigegeben.

Aachen. *Kunstverein.* –6.6.: Maximilian Rödel. *Celestial Artefacts.*
Ludwig-Forum. –16.5.: Christoph

Mueller; *Bon Voyage! Reisen in der Kunst der Gegenwart.* –6.6.: Dan Perjovschi. *Drawing the World.*
Suermondt-Ludwig-Museum. –6.6.: *Chambre Privée.* Meisterwerke aus dem Wohnzimmer eines Sammlers. (K).

Aarau (CH). *Aargauer Kunsthau.* –24.5.: Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst. (K); Sophie Taeuber-Arp in unbekanntenen Fotografien. 12.6.–26.9.: Schweizer Skulptur seit 1945; Markus Raetz; Skulpturale Erkundungen des Bildraums.

Abano Terme (I). *Museo Villa Bassi Rathgeb.* –13.6.: 6/900 da Magnasco a Fontana. Dialogo tra Collezioni.

Ahlen. *Kunst-Museum.* –30.5.: Christian Rohlf. Augenmensch.

Aix-en-Provence (F). *Caumont Centre d'Art.* –10.10.: Zao Wou-Ki, la recherche de la lumière.

Amersfoort (NL). *Kunsthall KAdE.*

–29.8.: *Mirror. Reflect Yourself!*

Amstelveen (NL). *Cobra Museum.* –26.9.: *Cobra and Politics.* –3.10.: Constant. *The Future can be Humane.* 28.5.–26.9.: *Frida Kahlo & Diego Rivera: A Love Revolution.* (K).

Amsterdam (NL). *ARCAM.* –29.8.: *Safe Spaces, Safe Places. Right to Space in the City.*

Rembrandthuis. –25.7.: *Hansken. Rembrandt's Elephant.*

Rijksmuseum. *Demnächst: Slavery.* (K).

Stedelijk Museum. *A/O: Surinamese School. Painting from Paramaribo to Amsterdam* (<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/surinamese-school>).

–30.5.: *Ulay was here.* –6.7.: *Charlotte Prodger. Ab 31.5.: Bruce Nauman. Van Gogh Museum.* –29.8.: *Here to Stay: A decade of remarkable acquisitions and their stories.*

Antwerpen (B). *Museum van Hedendaagse Kunst.* 21.5.–12.9.: *Shilpa*