

Von Bildnissen und Reminiszenzen: Élisabeth Louise Vigée Le Brun in Paris, New York und Ottawa

Élisabeth Louise Vigée Le Brun.

Grand Palais, Paris,
23. September 2015–11. Januar 2016;
The Metropolitan Museum of Art,
New York, 9. Februar–15. Mai 2016;
National Gallery of Canada, Ottawa,
10. Juni–12. September 2016. Kat. hg.
v. Joseph Baillio/Xavier Salmon. Paris,
Éditions de la Réunion des musées
nationaux – Grand Palais 2015.
383 S., 224 Farb- u. 8 s/w Abb.
ISBN 978-2-7118-6228-3. € 50,00

Dem Leben der Porträtistin Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842) brachten schon die Zeitgenossen ihrer letzten Jahrzehnte ein größeres Interesse entgegen als dem Werk. Dass es dabei blieb, dafür sorgte die Künstlerin selbst, deren *Souvenirs* (3 Bde., Paris 1835–37) zuletzt mehrfach neu herausgegeben und zu Biographien umgeschrieben wurden, in denen das gattungstypisch hybride Verhältnis von Dichtung und Wahrheit dieser Memoiren mehr gepflegt als reflektiert wird. Umso willkommener war deshalb die bis Januar im Pariser Grand Palais gezeigte Ausstellung von 150 Werken Vigée Le Brun, durch die in den Vordergrund gerückt wurde, was hinter der gutgläubigen Beschäftigung mit dem im Wortsinne fabelhaften Leben der Malerin stets zu verschwinden droht: die künstlerische Hinterlassenschaft einer Porträtistin, die am Ende des Ancien Régime zu den Besten ihres Faches gehörte und sich während der Französischen Revolution in Rom und Neapel, Wien und Sankt Petersburg gegen die etablierte,

wie in Frankreich mehrheitlich männliche Konkurrenz durchzusetzen vermochte.

Wie die zu ihrer Zeit bahnbrechende Ausstellung des Kimbell Art Museum in Fort Worth 1982 ist auch die ungleich größere Retrospektive im Grand Palais von Joseph Baillio konzipiert worden, diesmal jedoch in Zusammenarbeit mit Xavier Salmon, der auch als Mitherausgeber des reich illustrierten Kataloges fungiert, sowie Katharine Baetjer und Paul Lang. Neben einer ausführlichen Einleitung Baillios enthält der Katalog einen substanziellen Beitrag Salmons über die Bestellungen bei der Künstlerin durch den Versailler Hof und eine Anzahl kürzerer, in ihrer Zusammenstellung recht heterogener Essays. Baillios immenser Objektkenntnis verdankt sich das Hauptverdienst der Pariser Ausstellung, die in New York und Ottawa in einer auf 85 Exponate reduzierten Fassung gezeigt wird: Aus dem über Europa und Nordamerika verstreuten Œuvre sind sowohl die Hauptstücke großer Sammlungen wie der des Louvre und der Eremitage als auch eine Fülle weniger bekannter, teils sogar unveröffentlichter Werke aus Privatbesitz zusammengetragen.

ANCIEN RÉGIME

Die Ausstellung wurde auf zwei Etagen des Grand Palais präsentiert, chronologisch aufgeteilt in die Jahre vor und nach 1789, wie die *Souvenirs* es nahelegen. Die erste Hälfte der Schau fasste Porträts von Freunden und Verwandten zusammen, Bildnisse und Allegorien der ersten Jahre, Porträts der Königin Marie-Antoinette und eine Auswahl an Bildnissen von Adligen, Schauspielern und einzelnen Künstlerkollegen, die im letzten Jahrzehnt vor der Revolution entstanden und gereicht hätten, Vigée Le Brun einen Logenplatz in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts zu sichern. Anders als das den Anfang bildende Arrangement von

Selbstdarstellungen vermuten ließ, war es auf dem umkämpften Markt für Porträts zwar von Vorteil, jung, hübsch und weiblich zu sein. Ebenso gut hätte aber an die Feindseligkeit männlicher Kollegen erinnert werden können, auf die der Akademiedirektor Pierre 1780 in einem von der feministischen Kunstgeschichte merkwürdigerweise übersehenen Brief anspielte, da er die Einwände seiner Akademiker wegen der unzumutbaren Attraktivität der talentierten Mittzwanzigerin dem Lauf der Zeit überlassen wollte: „Elle viellira, par consequent enlaidira et alors on la mettera a son vrai taux“ (zit. n. Udolpho van de Sandt, *Correspondance de Pierre avec les directeurs de l'Académie de France à Rome*, in: *Archives de l'Art français* 28, 1986, 102).

Wie schnell sich die Entwicklung der bereits in den frühen 1770er Jahren auf dem Kunstmarkt erfolgreichen Malerin zum bekanntesten Mitglied der kleinen Spitzengruppe Pariser Porträtisten vollzog, wurde in den ersten thematisch arrangierten Räumen deutlich. Einen Schub erhielt dieser Prozess 1781 durch eine Reise bis in die nördlichen Niederlande, der motivische Entlehnungen besonders bei den Flamen des vorangegangenen Jahrhunderts und selbst maltechnische Übernahmen wie die Verwendung von Holz als Bildträger folgten. Das noch in Brüssel gemalte, Rubens' Bildnis der Suzanne Lunden zum Vorbild nehmende *Selbstbildnis mit Strohhut* diente im nächsten Jahr seinerseits als Muster für das Porträt der Duchesse de Polignac (Kat. 55; *Abb. 1*) und leitete damit eine Gruppe von Werken ein, deren Verbindung aus Nonchalance und Reduktion sie zu Höhepunkten der Ausstellung machte.

Betonte Farbkontraste, eine makellose, doch nicht überdetaillierte Ausführung und zwanglose Posen wie im Bildnis der Comtesse de Cérès (Kat. 58) oder selbst dem ungleich repräsentativeren Porträt Charles-Alexandre de Calonnes (Kat. 51) zeigen Vigée Le Brun auf der Höhe ihrer Fähigkeiten. Ihre Aufnahme in die Académie Royale im Jahr 1783, auf Anweisung Ludwigs XVI. schneller vollzogen als von Pierre erwartet, war überfällig gewesen. Selbst wichtige höfische Bestellungen repräsentativer Bildnisse wie *Marie-Antoinette „en*

robe à paniers“ von 1778 (Kat. 44) und das für die öffentliche Ausstellung als zu informell aus dem Salon von 1783 entfernte Bildnis der Königin „en gaulle“ (Kat. 47) gingen ihrer Aufnahme bezeichnenderweise voraus. Die respektable Unattraktivität aller Bildnisse der Königin wie auch die markanteren Physiognomien mancher männlicher Kunden widerlegen nebenbei den Verdacht, die Niedlichkeit der jungen Comtessen und Duchessen verdanke sich allein professioneller Schmeichelei, was angesichts der bei Hof wie unter den hauptstädtischen Eliten geschätzten sozialen Kompetenzen Vigée Le Brun fast überrascht. Eine Gruppe von Pastellbildnissen, unter denen das sentimentale, Vorbilder Greuzes verarbeitende Porträt der Duchesse de Guiche (Kat. 88) herausragt, und zwei einsame Zeichnungen schlossen die erste Hälfte der Ausstellung ab.

EMIGRATION, REMIGRATION UND RESTAURATION

Den zwei Jahrzehnten künstlerischer Produktion im unteren folgten im oberen Geschoss, nunmehr rein chronologisch gehängt, Werke aus vier Jahrzehnten seit Beginn der Revolution. Dass sich dort wiederum mehr als zwei Drittel der Exponate der internationalen Karriere Vigée Le Brun erst als Migrantin, dann als Emigrantin in Rom, Neapel, Wien und Sankt Petersburg zwischen 1789 und 1802 verdankten, belegt den Einbruch, den ihre anschließende Rückkehr nach Frankreich markierte. Bis dahin aber bewiesen die Bildnisse der Kinder Ferdinands IV. von Neapel (Kat. 92–95), der zukünftigen Zarin Elizaveta Alekseevna (Kat. 122, 124) und Königin Luises von Preußen (Kat. 135), dass die Aufgabe ihrer Position auf dem Pariser Kunstmarkt, dessen Beschädigung durch die Revolution ohnehin nicht auf sich warten ließ, durch Erfolge an den Höfen Europas mehr als kompensiert wurde. Nur die unmittelbaren Verwandten Marie-Antoinettes in Wien verschmähten die Dienste Vigée Le Brun, denn aus ihrer Sicht war sie 1789 nicht aus Lebensgefahr geflüchtet, sondern desertiert – die ersten Repressalien gegen Künstler in Paris, fast allesamt moderate Revolutionsanhänger, setzten erst 1793 ein. Die *Sou-*

Abb. 1 Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Gabrielle Yolande de Polastron, Herzogin de Polignac*, 1782. Öl/Lw., 92,2 x 73,3 cm. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (Ausst.kat. Élisabeth Louise Vigée Le Brun, Paris 2015, S. 171)



venirs haben genau hier ihren apologetischen Ursprung, geht es doch in der 1825 im Gefolge der letzten großen Debatte über den Platz der Emigranten im nachrevolutionären Frankreich begonnenen Niederschrift um die Zurückweisung des Verdachts, jener vorzeitigen „émigration volontaire“ angehört zu haben, die selbst ihren eigenen Bekannten als „faux et condamnable“ gegolten hatte (Germaine de Staël, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, 3 Bde., Paris 1818, II, 1f., 6).

Wie überall sonst gelang es der Künstlerin jedoch auch in Wien, auf Anhieb Zugang zu den besseren Kreisen ortsansässiger und temporärer, touristischer und diplomatischer Migrantinnen zu finden, zu denen in Neapel schon Emma Hart (Kat. 106, 107) gezählt hatte. Eine zunehmende Zahl wiederholter Haltungsmotive und Landschaftshintergründe wird jeweils im Katalog vermerkt, hätte aber größere Aufmerksamkeit verdient. Für die ihr unbestimmbare Dauer des Exils kapitalisierte sie in Wien wie in Sankt Petersburg regelmäßig das bereits Angeeignete, was bisweilen auf Verlangen ihrer Kundschaft geschah – doch ist längst nicht immer klar, ob die Wiederverwertungen einmal gefundener Bildelemente nicht eher auf zunehmende Routine zurückgehen. Bemerk-

wenswert ist immerhin, wie wenig sich diese Praxis in Bildnissen wie dem der Gräfin Tolstaja von 1796 (Kat. 125; *Abb. 2*) auf die Qualität auswirkte, obwohl Vigée Le Brun das Haltungsmotiv gespiegelt bereits in Wien verwendet wie auch wiederverwendet hatte (Kat. 117) und obschon der Ursprung des tivolesken Wasserfalls im Hintergrund, ebenfalls schon in Wien zweitverwertet (Kat. 110), in einem ihrer ersten römischen Porträts zu suchen ist (Kat. 102). Dass Rom, Neapel, Wien und Sankt Petersburg unübersichtliche Kunstzentren mit eigenen Strukturen, Konventionen und Konkurrenzen waren, deutet ein der Migration Vigée Le Bruns gewidmeter Aufsatz Paul Langs zwar an, doch kann er die jeweilige Situation und mögliche Anpassungsleistungen der Künstlerin auf den wenigen Seiten, die ihm eingeräumt wurden, zwangsläufig nur skizzieren (65–69).



Abb. 2 Vigée Le Brun, Anna Ivanovna Barjatinskaja, Gräfin Tolstaja, 1796. Öl/Lw., 135,5 x 102 cm. Ontario, National Gallery of Canada, Leihgabe aus Privatbesitz (Ausst.kat. Vigée Le Brun, Paris 2015, S. 279)

Le Brun durchaus Versuche unternommen hatte, Ansprüche geltend zu machen: Zwei aus Sankt Petersburg an ihren Gatten nach Paris geschickte Werke waren sogar schon 1798 im Salon zu sehen, was ebenso wie ihre Teilnahme am ersten Salon nach der Rückkehr 1802 in den *Souvenirs* und auch im Katalog diskret verschwiegen wird.

Die letzten zwei Räume der Ausstellung waren dem wenig bekannten Œuvre nach der Rückkehr aus dem Exil gewidmet, dem mäßig erfolgreichen Aufenthalt Vigée Le Bruns in London von 1803 bis 1805, den Reisen in die Schweiz 1807/08 und einer mit der Zeit abnehmenden Bildproduktion, die hier ein Frauenbildnis aus dem Jahr 1831 (Kat. 152) abschloss. Nach einer spektakulär erfolgreichen Karriere unter dem Ancien Régime und in verschiedenen Hauptstädten Europas erwies sich 1802 die Reintegration in die Spitzengruppe Pariser Porträtisten als unmöglich. Als Mittvierzigerin von der Liste der Emigranten gestrichen, war sie längst nicht alt genug, um sich in Paris zur Ruhe zu setzen, doch selbst dem chronologischen Anhang des Kataloges ist nicht zu entnehmen, dass Vigée

Tatsächlich fand Vigée Le Brun den Pariser Markt für Bildnisse besetzt vor, nicht zuletzt durch eine Vielzahl von Künstlerinnen, die vom Aufbrechen der alten Strukturen während der Revolution profitiert hatten. Jüngere Konkurrentinnen dieser Jahre wie Adèle Romany und Marie-Guillemine Benoist waren zwar in der Ausstellung mit Werken vertreten, erstere mit einem formidablen, Ende der 1790er Jahre gemalten Selbstbildnis (Kat. 39), das noch immer eine falsche Signatur Davids trägt. Doch nur der direkte Vergleich mit den von Vigée Le Brun unmittelbar nach ihrer Rückkehr gemalten Porträts (Kat. 135, 136; jeweils nach Pastellvorlagen) hätte anschaulich gemacht, welcher Abstand sich nunmehr auftat. Denkt man sich Be-

Abb. 3 Vigée Le Brun, Hubert Robert, 1788. Öl/Holz, 105 x 84 cm. Paris, Musée du Louvre (Ausst.kat. Vigée Le Brun, Paris 2015, S. 186)



noists 1800 im Salon gezeigtes *Bildnis einer Afrikanerin* (vgl. Astrid Reuter, *Marie-Guilhelmine Benoist: Gestaltungsräume einer Künstlerin*, Berlin 2002, Tafel 14) als Teil einer solchen Gegenüberstellung, fiel das Ergebnis zum Nachteil der Zurückgekehrten, die in den *Souvenirs* kein

Wort über ihre nachrevolutionären Rivalinnen verlor, noch deutlicher aus. „Mme Lebrun est toujours une excellente femme“, wie Vivant Denon 1802 konstatierte, „mais plus la première artiste française“ (*Lettres à Bettine*, hg. v. Fausta Garavini, Arles 1999, 506f.).

ERINNERUNGEN UND AUSLASSUNGEN

Die Bereitwilligkeit der Kuratoren, die Exponate vorrangig auf die Lebenserinnerungen der Künstlerin gestützt zu kontextualisieren, scheint umso merkwürdiger, als eine Literaturwissenschaftlerin, die doch mit den Problemen autobiographischer Narrative vertraut sein müsste, als „conseiller historique“ der Ausstellung firmierte. Indessen attestierte Geneviève Haroche-Bouzinac der

Künstlerin bereits in ihrer Biographie, diese würde zwar „nicht alles sagen“, aber „nicht absichtlich lügen“ (*Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard*, Paris 2011, 492). Eine unabsichtliche Lüge ist keine solche, und dieses Vertrauen in die Faktizität der *Souvenirs* scheint der Grund dafür, dass ein einziger Beitrag im Katalog einmal Widerspruch und Korrektur einem Zitat folgen lässt (68). Dass die Exzeptionalität der Verfasserin auf der Höhe ihres Erfolgs durch das Verschweigen selbst der unmittelbaren Konkurrenz erzeugt wird, die den Dreh- und Angelpunkt der Erzählung darstellende vorgebliche Lebensgefahr zu Beginn der Französischen Revolution frei erfunden ist und sich Vigée Le Brun als Remigrantin nicht degoutiert zurückzog, sondern an den früheren Erfolgen



Abb. 4 Auguste Rivière, Selbstbildnis, 1808. Öl/Lw., 145 x 112 cm. Paris, Sammlung Max Blumberg und Eduardo Araújo (Ausst.kat. Vigée Le Brun, Paris 2015, S. 105)

waren nicht durch eigene Arbeiten vertreten. Die Gelegenheit, ihr Frühwerk mit Bildern von Pierre Davesne, dem einzigen spezialisierten Porträtisten aus dem väterlichen Freundeskreis, zu vergleichen, der sie in der Malerei unterrichtete und wie ihr Vater an der Académie de Saint-Luc zeitweise ein Lehramt bekleidete, blieb somit ungenutzt.

Ein einzelnes Gemälde Greuzes (Kat. 29) deutete zwar die immer wieder unter Beweis gestellten emu-

gemessen recht kläglich auf dem nachrevolutionären Kunstmarkt scheiterte, wurde in der Ausstellung nicht problematisiert.

Wie zwei Pastelle ihres Vaters Louis Vigée (Kat. 9, 10) andeuten, wäre zuallererst ihr im Katalog (15) bestätigter Anspruch zu relativieren, als Autodidaktin gelten zu dürfen: Auch die Töchter von Künstlern konnten auf jene Entwicklung ihrer Fähigkeiten „dès la plus tendre jeunesse“ bauen, die selbst die Académie Royale Künstlersöhne im Knabenalter bevorzugen ließ (Plan d'un établissement de douze jeune élèves, Juli 1777, zit. n. Louis Courajod, *Histoire de l'École des Beaux-Arts: L'École royale des élèves protégés*, Paris 1874, 144, Art. 5). Vigée Le Brun war 12 Jahre alt, als ihr Vater starb. Die Malerfreunde des Verstorbenen, die sich bald der Ausbildung der Halbwüchsigen annahmen,

lativen Fähigkeiten der Künstlerin an, hing jedoch räumlich getrennt vom Ergebnis (Kat. 88), während das fesselnde, ungewöhnlich locker gemalte Bildnis Hubert Roberts von 1788 (Kat. 65; Abb. 3) die Frage nahelegt, welche Rolle Fragonards noch expressivere *têtes de fantaisie* dabei wohl spielten und wie es der Künstlerin immer wieder gelang, aus den Werken anderer scheinbar mühelos das jeweils Beste zu synthetisieren. Von der umgehenden Aneignung all dessen, was ihr im Œuvre Angelika Kauffmanns verwertbar schien, war Vigée Le Bruns Italienaufenthalt geprägt, doch fehlte dem Selbstbildnis ersterer aus den Uffizien (Kat. 109) das unentbehrliche Vergleichsstück: Das erste in Rom gemalte Auftragsbildnis Vigée Le Bruns, das als Replik in der Eremitage erhaltene Porträt der *Anne Pitt als Hebe*, hätte zumindest als Abbildung

im Katalog die ungenierte Appropriation des Haltungsmotivs aus Kauffmanns Selbstbildnis vor Augen führen können (Abb. in *An Imperial Collection: Women Artists from the State Hermitage Museum*, hg. v. Jordana Pomeroy u. a., Ausst.-Kat. Washington D.C., National Museum of Women in the Arts 2003, 193). Dass sich Vigée Le Brun sogar für die Pose der berühmten *Emma Hart als Bacchantin*, abgebildet im einleitenden Essay Baillios (Abb. 11), einer Buchillustration nach Kauffmann bediente, blieb unbemerkt.

An ihrem Reisebegleiter Auguste Rivière, einem immerhin Zweitplazierten beim *Prix de Rome* von 1784, beging Vigée Le Brun in ihren *Memoiren* regelrechten Rufmord, wie Baillio anlässlich dessen großformatigen Selbstbildnisses an anderer Stelle nachweisen konnte (*Old Master Paintings and Drawings*, Ausst.-Kat. London, Colnaghi 2003, 86–89). War diese Selbstdarstellung von 1808 (Kat. 15; *Abb. 4*) nach rein biographischen Gesichtspunkten in einem der ersten Räume unter die Bildnisse von Freunden und Verwandten eingeordnet, so hätte ihre Qualität im oberen Geschoss inmitten zeitgleicher, doch zumeist schwächerer Werke Vigée Le Brunns wie eine Entdeckung wirken können: Tatsächlich reichte die Ateliergemeinschaft, die Rivière von 1792 bis 1801 mit Vigée Le Brun bildete, am Ende weit genug, um in Moskau Aufträge an ihn zu delegieren. Er kann unmöglich nur das nützliche Anhängsel gewesen sein, als das die *Souvenirs* ihn präsentieren. In diesem Sinne weist ihn die deutsche Beischrift auf der Rückseite der Leinwand als einen „Freund und Schüler der Malerin Lebrun“ aus, der in ihren Bildnissen „so oft den Hintergrund malte“ (zit. n. *Old Master Paintings and Drawings*, 86), doch die naheliegende Frage nach der Zusammenarbeit der beiden wird nicht weiter diskutiert. Viele Wiederholungen von Hintergrundlandschaften während der gemeinsamen Jahre, vielleicht auch manche der zweitverwerteten Posen könnten hier ihre Erklärung finden.

Wie schwer sich die Ausstellung mit den künstlerischen Kontexten tat, in denen das Werk

Vigée Le Brunns entstand und über die gerade die *Souvenirs* so wenig Aufschluss geben, wurde in einem der ersten Räume deutlich, der den ‚Konkurrentinnen‘ gewidmet war, ohne dass zwischen den in so unterschiedlichen Ergebnissen resultierenden Konkurrenzen vor und nach der Revolution differenziert wurde. Nicht nur vom Format her, sondern vor allem der herausragenden Qualität wegen war dieses Arrangement ganz von Adélaïde Labille-Guiards 1785 im Salon gezeigtem *Selbstbildnis mit zwei ihrer Schülerinnen* (Kat. 40) dominiert, einem Gemälde, das für die tatsächlich einzige ebenbürtige Rivalin stand, gegen die sich Vigée Le Brun vor der Revolution zu behaupten hatte. Ungewollt negiert wurde durch die Zusammenstellung die größte, entgegen der Angabe im Katalog (136) von den Salonkritikern durchweg anerkannte Leistung beider, nämlich ihre präzedenzlose Position in der Spitzengruppe französischer Porträtisten gleich welchen Geschlechts. Die in den *Souvenirs* sämtlich ungenannten Namen der männlichen Konkurrenten Alexandre Roslin, Joseph-Siffred Duplessis, Jean-Laurent Mosnier und Antoine Vestier fallen jedoch auch im Katalog nur selten. Mosnier begegnet stattdessen als Rivale in Sankt Petersburg (24, 67), obschon er dort erst nach dem Fortgang Vigée Le Brunns eintraf.

So sehenswert die Ausstellung in Paris insgesamt war und in ihrer reduzierten Form in New York und Ottawa auch bleiben wird: Zugunsten einer stärkeren Kontextualisierung dieses in so reicher Auswahl präsentierten *Œuvres* hätte man sich gewünscht, dass auch einmal Fragen gestellt und nicht auf fast jeder Seite des Katalogs die *Souvenirs* so zitiert würden, als sei es geradezu unerhört, die Reminiszenzen älterer Damen nicht mit Kunstgeschichte zu verwechseln.

PD DR. GERRIT WALCZAK