

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXII. BAND — 2020
HEFT 2/3



LXII. BAND — 2020

HEFT 2/3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 127 _ Armin F. Bergmeier

The Production of *ex novo* Spolia and the Creation of History in Thirteenth-Century Venice

_ 159 _ Charles Dempsey

Angelo Poliziano and Michelangelo's *Battle of the Centaurs*

_ 181 _ Jason Di Resta

Negotiating the Numinous: Pordenone and the Miraculous *Madonna di Campagna* of Piacenza

_ 209 _ Maria Gabriella Matarazzo

Ciro Ferri *delineavit*, Cornelis Bloemaert *sculpsit*: una collaborazione artistica per due antiporte di committenza medicea

_ 237 _ Oronzo Brunetti

La carriera di uno scalpellino nel Settecento: Francesco Cerroti, da Settignano a Roma

_ 267 _ Andreas Plackinger

Weiblichkeit und Distinktion im Selbstporträt von Élisabeth Vigée Le Brun für die Galleria degli Autoritratti in Florenz

_ Miszellen _ Appunti

_ 297 _ James Pilgrim

Moretto's Map

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 310 _ Monika Butzek (*Julian Gardner*)



1 Élisabeth Vigée Le Brun,
Selbstbildnis. Florenz,
Gallerie degli Uffizi,
Galleria degli Autoritratti

WEIBLICHKEIT UND DISTINKTION IM SELBSTPORTRÄT VON ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN FÜR DIE GALLERIA DEGLI AUTORITRATTI IN FLORENZ

Andreas Plackinger

“Dort erst begann ich aufzuatmen, ich war außerhalb Frankreichs” – so beschreibt Élisabeth Vigée Le Brun rückblickend ihre Ankunft in Italien im “schrecklichen Jahr 1789”.¹ Die im Pariser Kunstbetrieb bestens etablierte Porträtistin der französischen Aristokratie war die erste Künstlerin, die ihrem Heimatland zu Beginn der Revolution den Rücken kehrte.² Ihr Grenzübertritt markiert den Auftakt zu einem

über ein Jahrzehnt dauernden Exil, das die Malerin bis an den russischen Zarenhof führen sollte.³

Glaubt man ihren 1835–1837 publizierten Erinnerungen, so war eines der ersten Bilder, das Élisabeth Vigée Le Brun auf italienischem Boden in Angriff nahm, ihr Selbstbildnis für die Galleria degli Autoritratti der großherzoglichen Sammlung in den Florentiner Uffizien (Abb. I).⁴ Obwohl die Malerin in ihren

¹ Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs, 1755–1842 [sic]*, hg. von Geneviève Haroche-Bouzinac, Paris 2008, S. 251: “L’affreuse année 1789 [...]”; S. 260: “Là seulement je commençai à respirer, j’étais hors de France [...]”. Die Künstlerin signierte im Regelfall mit “Vigée Le Brun”, veröffentlichte ihre Memoiren aber unter dem Namen Vigée-Lebrun. Im vorliegenden Beitrag wird – Zitate ausgenommen – die in der aktuellen Forschung gängige Namensvariante Vigée Le Brun verwendet. Mit dem maskulinen Genus werden geschlechtsabstrahierend Vertreterinnen und Vertreter beiderlei Geschlechts bezeichnet. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der Zitate vom Verfasser.

² Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler: Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und der Revolution*, Berlin/München 2015, S. 205.

³ Zum Exil der Künstlerin *idem*, *Elisabeth Vigée-Lebrun: Eine Künstlerin in der Emigration 1789–1802*, Berlin/München 2004. Dort auch eine kritische Auseinandersetzung mit Vigée Le Bruns Fluchtnarrativ. Zum Phänomen

der Künstlermigration im Allgemeinen und zu Vigée Le Brun im Besonderen *idem*, *Artistische Wanderer: Die Künstler(m)igranten der Französischen Revolution*, Berlin/München 2019, bes. S. 47–53, 100–114, 331–337.

⁴ Vigée Le Brun (Anm. I), S. 563, dort an zweiter Stelle der “Liste des Portraits”: “Mon portrait, pour la galerie de Florence”. Zu Vigée Le Bruns Uffizien-Selbstbildnis siehe: Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago/London 1996, S. 229–239; Irina Artemieva, in: *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, Kat. der Ausst., hg. von Fernando Mazzocca et al., Mailand 2002, S. 451f., Nr. VI.24; Stephanie Hauschild, *Schatten – Farbe – Licht: Die Porträts von Elisabeth Vigée Le Brun*, Diss., Freiburg 2004, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/1170> (Zugriff am 1.10.2019), S. 1–74; Joseph Baillio, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Kat. der Ausst. Paris/New York/Ottawa 2015/16, hg. von *idem*/Xavier Salmon, Paris 2015, S. 88f., Nr. 5; Walczak 2004 (Anm. 3), S. 13f.

Memoiren erwähnt, dass sie anlässlich ihres Besuchs der Galerie um ihr Selbstbildnis gebeten wurde, heißt es im Begleitschreiben an den Großherzog von Toskana bei der Einsendung des Selbstporträts, dass *sie* sich die Freiheit genommen habe, ihr Porträt der Florentiner Sammlung zu stiften.⁵ Außer Frage steht, dass die Aufnahme des eigenen Bildnisses in die Galleria degli Autoritratti einen künstlerischen Ritterschlag bedeutete, handelte es sich bei der Porträtsammlung doch nicht nur um ein visuelles *Who's Who* der zeitgenössischen Kunstwelt, sondern auch um ein regelrechtes Pantheon der Kunstgeschichte, das Selbstdarstellungen von Raffael, Rubens, Rembrandt und vermeintliche Selbstbildnisse Leonardos, Michelangelos und Dürers bewahrte.⁶ Diese Porträtsammlung besaß Ende des 18. Jahrhunderts den Status einer Hauptattraktion der Florentiner Sammlungen. Im Unterschied zur temporären Pariser Salon-Ausstellung sicherte die Selbstbildnisgalerie einem Künstlerporträt dauerhaft eine gesamteuropäische Öffentlichkeit. Das eigene Porträt für diesen Ort zu malen bedeutete somit die aktive Arbeit an der Gestaltung des eigenen Nachlebens.

Vigée Le Brun hatte sich seit Beginn ihrer Karriere durch die Präsentation von Selbstbildnissen im Salon de la Correspondance 1782, später in den Salon-Ausstellungen der Pariser Académie royale offensiv der Modellierung ihrer öffentlichen Persona gewidmet.⁷

⁵ Vigée Le Brun (Anm. I), S. 358. Vgl. Eugène Müntz, "Lettres de M^{me} Le Brun relatives à son portrait de la Galerie des Offices", in: *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1874/75, S. 449–452: 450 (Brief Élisabeth Vigée Le Brun vom 30. August 1791). Dazu Hauschild (Anm. 4), S. If., und Sheriff (Anm. 4), S. 229.

⁶ Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien: Geschichte der Sammlung [...]*, hg. von Ulrich Middeldorf/Ugo Procacci, Berlin 1971, I, S. 33f., 40f., 51.

⁷ Siehe etwa Paul Lang, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 83, Nr. 1, und Guillaume Faroult, *ibidem*, S. 202, Nr. 77.

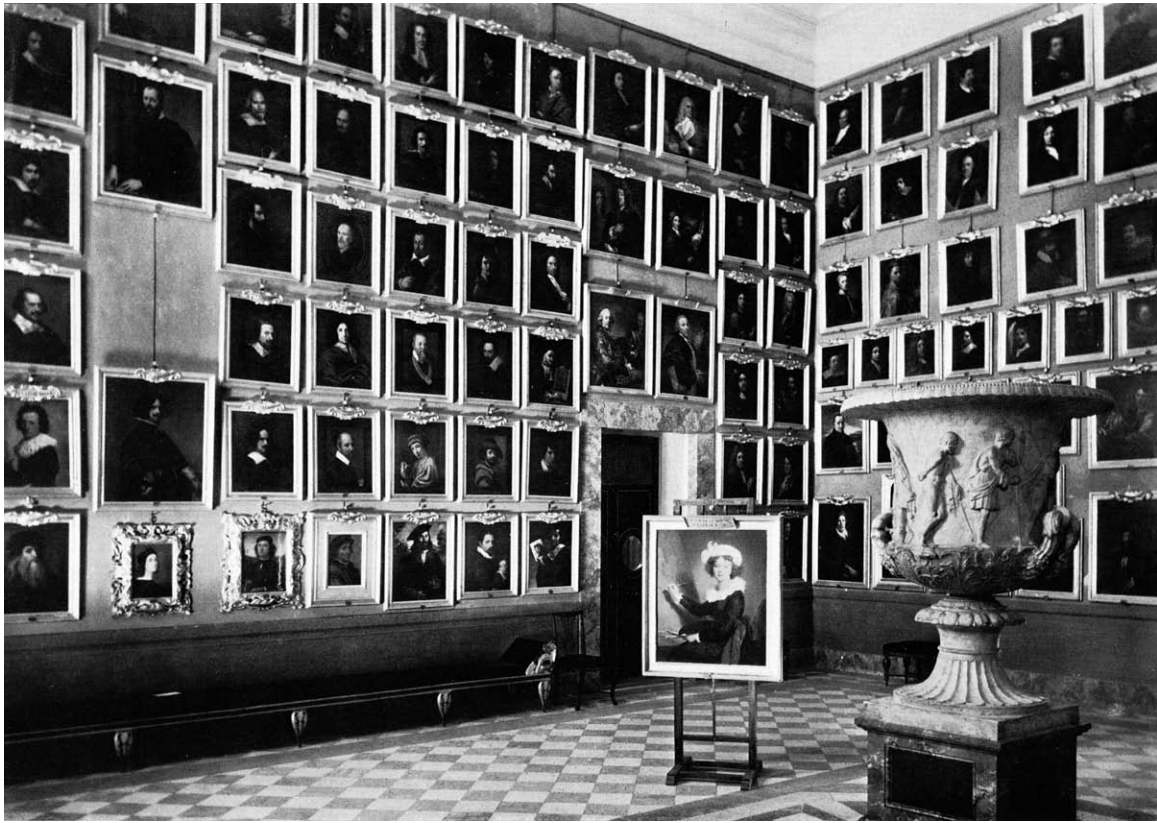
⁸ Den ausführlichsten Überblick zur Entstehungsgeschichte der Erinnerungen liefert Geneviève Haroche-Bouzinac, "Introduction", in: *Vigée Le Brun* (Anm. I), S. 7–118, bes. S. 105–118. Eine knappe Zusammenfassung bietet *eadem*, "Du pinceau à la plume", in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 77–79. Zu Leitmotiven der *Souvenirs* und Bezügen

zur kunsthistorischen Vitenliteratur siehe Bernadette Fort, "Les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée Le Brun: distinction et sociabilité dans une *Vie d'artiste*", in: *Artistes, savants et amateurs: art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715–1815)*, Akten der Tagung Paris 2011, hg. von Jessica L. Frappin et al., Paris 2016, S. 249–262. Zur historischen Einordnung und kunsthistorischen Agenda der Memoiren Mary D. Sheriff, "Portrait de l'artiste en historienne de l'art: à propos des *Souvenirs* de M^{me} Vigée-Lebrun", in: *Plumes et pinceaux: discours de femmes sur l'art en Europe (1750–1850)*, Akten der Tagung Lyon 2009, hg. von Mechthild Fend et al., Dijon et al. 2012, I, S. 53–76, bes. S. 55. Zur gattungsspezifischen Topik Jean Owens Schaefer, "The 'Souvenirs' of Elisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman", in: *International Journal of Women's Studies*, IV (1981), S. 35–49. Vigée Le Brun's Narrativ wird dennoch von vielen modernen Biographien nahezu unhinterfragt übernommen: Siehe etwa Gita May, *Elisabeth Vigée Le Brun: The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*, New Haven, Conn., et al.

Die fast zwölf Jahre vorbereitete Publikation ihrer Memoiren in ihrem letzten Lebensjahrzehnt diente dem gleichen Zweck, so dass es nicht übertrieben ist, die Formung ihres eigenen Images als Leitmotiv von Vigée Le Brun's Leben und Werk zu bezeichnen. Auch wenn ihre *Souvenirs* auf Grund massiver redaktioneller Unterstützung durch ihre Nichte, Eugénie Tripier Le Franc, und deren Gatten als eine Kollektivleistung anzusehen und auf Konzessionen an die Textgattung kritisch zu befragen sind, müssen diese Memoiren dennoch als das von der Künstlerin autorisierte Narrativ ihres Lebens gelesen werden.⁸

Führt man sich die Konsequenz vor Augen, mit der die Malerin Zeit ihres Lebens die Wahrnehmung ihrer Person zu steuern versuchte, dann ist unbedingt davon auszugehen, dass sie sich der herausragenden Bedeutung ihres Selbstbildnisses bewusst war, das sie für die Florentiner Künstlerporträtsammlung schuf. Wie kein anderes Werk ihres Œuvres hatte dieses Bildnis dem Vergleich mit teils legendären Vorgängern und Kollegen standzuhalten und gleichermaßen vor dem hohen intellektuellen Anspruch eines gebildeten Fachpublikums zu bestehen. Sich in einem derartigen Umfeld zu profilieren war eine doppelte Herausforderung, galt es doch den Erfordernissen von Anpassung und Distinktion gleichermaßen Genüge zu tun.

Die Besprechungen des Gemäldes in der Literatur beschränken sich im Wesentlichen darauf, den Ent-



2 Der erste Saal der
Galleria degli Autoritratti
in den Uffizien vor 1897

stehungskontext und die von Mary Sheriffs *The Exceptional Woman* (1996) erarbeiteten Forschungsergebnisse zu referieren.⁹ Doch das 1790 zum Abschluss gebrachte italienische Selbstporträt der Malerin weist Bezüge auf, die bislang unbeachtet geblieben sind und insbesondere im letzten Abschnitt dieses Beitrags im Zentrum der Argumentation stehen werden. Die Auseinandersetzung mit dem Selbstporträt für die Galleria degli Autoritratti wird aufzeigen, wie geschickt die Malerin es verstand, ihre persönlichen Ambitionen als Künstlerin vorzutragen.

2005; Cécile Berly, *Louise Elisabeth Vigée Le Brun: peindre et écrire Marie-Antoinette et son temps*, Paris 2015; Inès de Kertanguy, *Madame Vigée Le Brun: amie et portraitiste des reines*, Paris 2015.

(Fast) Allein unter Männern, oder “die neue und aufgeblasene Kaufmann”?

In einer Aufnahme des ersten Saals der Selbstbildnisgalerie der Uffizien vor der Neukonzeption der Galleria degli Autoritratti ab 1897¹⁰ nimmt das Selbstporträt Elisabeth Vigée Le Bruns eine Sonderstellung ein (Abb. 2). Als einziges Gemälde wurde dieses Porträt von der Wand genommen und ist auf einer Staffelei aufgestellt. In der Photographie ist ihr Bildnis außerdem das einzige Selbstporträt einer Künstlerin in einer Galerie männlicher Künst-

⁹ Etwa Hauschild (Anm. 4), S. 1–74, und Baillio (Anm. 4), S. 88f., Nr. 5.

¹⁰ Bis 1897 war die Galleria degli Autoritratti im zweiten Geschoss des

lerheroen. Tatsächlich war das Bild einer Malerin in der Galleria degli Autoritratti kein Unikum¹¹ – man denke etwa an die Porträts von Lavinia Fontana oder Rosalba Carriera –, und dennoch war es keineswegs eine Selbstverständlichkeit.

Ähnliches gilt für die Rolle von Frauen im Pariser Kunstbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Vigée Le Brun entscheidend geprägt hat.¹² Zwar konstatiert Cynthia Truant nach Auswertung von Notarsakten, dass Frauen an der Académie de Saint-Luc allein in den Jahren 1743 bis 1766 fast ein Viertel der zur Berufsausübung zugelassenen Künstlerschaft stellten und damit sichtbarer Teil des künstlerischen Panoramas ihrer Zeit waren.¹³ Das Insistieren der prestigeträchtigeren Académie royale auf einer Maximalzahl von vier weiblichen Mitgliedern in ihren Reihen anlässlich der Aufnahme Élisabeth Vigée Le Brun und Adélaïde Labille-Guiards macht jedoch deutlich, dass die Präsenz von Frauen im Spitzensegment der Künstlerschaft auf Widerstand stieß.¹⁴

Vor einem derartigen Erfahrungshintergrund Vigée Le Brun ist danach zu fragen, wie die Künstlerin in ihrem Selbstbildnis für das im Wesentlichen homosoziale männliche Setting der Galleria degli Autoritratti Weiblichkeit visuell verhandelt. Dazu

müssen Vorstellungen von Weiblichkeit im zeitlichen Horizont der Entstehung des Gemäldes berücksichtigt werden.¹⁵ In ihren *Études sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1984) listet Jeannette Geffriaud Rosso nicht weniger als 235 Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts auf, die sich mit der körperlichen und seelischen Beschaffenheit ‘der Frau’, ihrem Verhalten und ihrer sozialen Interaktion mit ‘dem Mann’ widmen.¹⁶ Laut Joseph-François Édouard de Corsembleu Desmahis’ Artikel “Femme (Morale)” in Band VI (1756) der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert unterscheiden sich Frauen von Männern physisch dadurch, dass sie diesen “an Reizen [agrémens] überlegen, an Kraft unterlegen” seien.¹⁷ Die “délicatesse de leur organisation” sei charakteristisch für die Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts. Sie besäßen “les graces & la beauté, la finesse & le sentiment”.¹⁸ Idealerweise verbreite ein Frau “um sich eine sanfte Wärme, ein reines Licht, das alles was sie umgibt, erleuchtet und belebt”.¹⁹

Ist auf Grund der weiten Verbreitung der *Encyclopédie* davon auszugehen, dass Desmahis’ Beitrag Einfluss auf die Vorstellungen von Weiblichkeit zumindest der gebildeten Pariser Elite hatte, so gilt das nicht weniger für Pierre Roussels *Système physique et mo-*

Westflügels untergebracht, danach in der ersten Etage des Ostflügels in den heutigen Räumlichkeiten des Gabinetto dei Disegni e delle Stampe; vgl. Prinz (Anm. 6), S. 60.

¹¹ Zu den Künstlerinnenselbstporträts der Florentiner Galerie allgemein Bice Viallet, *Gli autoritratti femminili delle R.R. Gallerie degli Uffizi in Firenze*, Rom 1911.

¹² Stellvertretend für viele andere Beiträge, die das Umfeld Vigée Le Brun erforschten, sei verwiesen auf: Astrid Reuter, *Marie-Guilhelmine Benoist: Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800*, Berlin 2002; *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, hg. von Melissa Hyde/Jennifer Milam, Aldershot et al. 2003; Laura Auricchio, “Self-promotion in Adélaïde Labille-Guiard’s 1785 *Self-Portrait with Two Students*”, in: *The Art Bulletin*, LXXXIX (2007), S. 45–62; Séverine Sofio, *Artistes femmes: la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris 2016, S. 21–106; Sarah Salomon, “Handlungsräume von Berufskünstlerinnen in Paris jenseits der Académie royale de peinture et de sculpture”, in: *Künstlerinnen: Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, hg. von Ulrike Münch et al., Petersberg 2017, S. 154–169.

¹³ Cynthia M. Truant, “Many Exceptional Women: Female Artists in Old Regime Paris”, in: *Women and Work in Eighteenth-Century France*, hg. von

Daryl M. Hafter/Nina Kushner, Baton Rouge, La., 2015, S. 91–112: 97 und 108.

¹⁴ Dazu Hannah Williams, *Académie Royale: A History in Portraits*, Farnham et al. 2015, S. 84–94; Valentine von Fellenberg, “Die Künstlerinnen an der Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793: Eine Analyse im Lichte verschiedener Formen der Kunststradierung”, in: *Künstlerinnen* (Anm. 12), S. 111–132: 114.

¹⁵ Zum physiologischen Diskurs zur Weiblichkeit im 18. Jahrhundert auch Sheriff (Anm. 4), S. 13–70.

¹⁶ Jeannette Geffriaud Rosso, *Études sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris/Pisa 1984, S. 163–211.

¹⁷ “Cette moitié du genre humain, comparée physiquement à l’autre, lui est supérieure en agrémens, inférieure en force” (Joseph-François Édouard de Corsembleu Desmahis, s.v. Femme [Morale], in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. von Denis Diderot/Jean-Baptiste d’Alembert, Paris 1751–1772, VI, S. 472–475: 472).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ “[...] elle répand autour d’elle une douce chaleur, une lumière pure qui éclaire et vivifie tout ce qui l’environne [...]” (*ibidem*, S. 475).

ral de la femme. Diese Abhandlung erschien seit ihrer Erstedition 1775 bis 1869 in acht Auflagen.²⁰ Laut Roussel zeichnet sich der weibliche Körper aus durch “eine besondere Organisation, von der die Eleganz der Formen, die Leichtigkeit der Bewegungen und die Lebhaftigkeit der Gefühlswahrnehmung [*sensations*] abhängen, die dieses Geschlecht charakterisieren”.²¹ Roussel referiert, dass allgemein “les graces & [...] les agréments” als von der Natur verliehene Gaben der Frau gelten würden.²² Die vermeintlich erhöhte weibliche “sensibilité” und “finesse de tact” wird physiologisch begründet.²³ Außerdem sei Sanftmut (*douceur*) eine typisch weibliche Qualität.²⁴ Zwar attestiert Roussel der weiblichen Seele eine im Vergleich zu Männern erhöhte Aufnahmefähigkeit für äußere Eindrücke, zugleich aber auch die Unfähigkeit, diese Eindrücke künstlerisch zu verarbeiten.²⁵ Liest man Roussel und Desmahis zusammen, so ergeben *grâces/agréments*, *délicatesse/finesse*, *sensibilité/sensation/sentiment* und *douceur* die Koordinaten, die – abgesehen von der spätestens seit Rousseau stets beschworenen körperlich fundierten Bestimmung zur Mutterschaft – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das semantische Feld *femme/féminité* grob absteckten. Es bleibt zu fragen, wo und wie der Rekurs auf eine derartige Konzeption von Weiblichkeit in Vigée Le Bruns Florentiner Selbstporträt erkennbar wird und welche Erwägungen die Künstlerin dabei geleitet haben mögen.

Das unsignierte Selbstbildnis der Galleria degli Autoritratti zeigt die Malerin im hochgeschlossenen schwarzen Kleid mit weißer Spitzenkrause. Ihr hell erleuchtetes Gesicht rahmt ungepudertes lockiges Haar, um das sie ein weißes Gazetuch turbanartig geschlungen hat. Die sitzende junge Frau arbeitet in aufrechter Haltung an einem Gemälde, das

den größten Teil der linken Bildhälfte einnimmt. Die unterschiedlichen Richtungsimpulse – der Oberkörper ist nach links gedreht, das Gesicht frontal gegeben – suggerieren, die Künstlerin habe während des Malakts eine spontane Bewegung zum Betrachter vollzogen und reagiere auf dessen Anwesenheit oder Ansprache. Glanzlichter auf den Pupillen verleihen der malenden jungen Frau einen äußerst aufmerksamen Ausdruck. Der Mund ist zu einem Lächeln geöffnet, das die obere Zahnreihe freilegt. Zarte Röte überfliegt den hellen Teint. Während die Position des Gesichts und die Mimik kommunikative Zuwendung und Offenheit signalisieren, bildet der linke, auf dem Oberschenkel der Malerin ruhende Arm mit der aufliegenden Palette durch seine bildflächenparallele Anordnung eine Schranke zwischen der Dargestellten und dem Rezipienten. In der linken Hand hält Vigée Le Brun ein Bündel Pinsel. Mit dem Pinsel in ihrer erhobenen Rechten ist sie im Begriff, die schräg gestellte Leinwand in der linken Bildhälfte zu berühren. Auf dieser Leinwand sind schemenhaft die Züge der französischen Königin Marie-Antoinette auszumachen. Die schlanke Gestalt der Künstlerin hingen hebt sich vor ihrem gelblich-braunen Bildfond deutlich ab. Durch das Licht, das auf das Gesicht der Malerin fällt, sowie die Aufhellung des Hintergrunds in der Partie um Haupt und Hals scheint ein Strahlen von dem ebenso weichen wie zarten Antlitz mit dem freundlichen Ausdruck auszugehen. Das Haupt wird außerdem durch das Weiß des Gazetuchs und des Spitzenkragens hervorgehoben. Das insgesamt eher gedeckte Kolorit des Bildes wird im unteren Bildviertel aufgelockert durch das lebhaftes Rot der Schärpe mit doppeltem seitlichem Goldstreifen, die die Malerin über der Hüfte verknotet hat.

²⁰ Vgl. Anne C. Vila, “Sex and Sensibility in Pierre Roussel’s *Système physique et moral de la femme*”, in: *Representations*, 52 (1995), S. 76–93: 76.

²¹ “Il est vraisemblable que les éléments des parties qui constituent le corps de la femme, ont une organisation particulière, de laquelle dépendent l’élégance des formes, la légèreté des mouvements, & la vivacité des sensations qui caractérisent son sexe” (Pierre Roussel, *Système physique*

et moral de la femme, ou tableau philosophique de la constitution, de l’état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe, Paris 1775, S. 18f.).

²² *Ibidem*, S. 21.

²³ *Ibidem*, S. 29.

²⁴ *Ibidem*, S. 35.

²⁵ *Ibidem*, S. 29f.



3 Elisabeth Vigée Le Brun,
Bildnis von Charlotte Eustache
Sophie de Fuligny Damas,
Marquise de Grollier.
Privatsammlung

Das Florentiner Gemälde entwickelt eine Bildformel weiter, die Vigée Le Brun bereits 1788, vor ihrem Aufbruch nach Italien, im *Bildnis der Marquise de Grollier* erprobt hatte (Abb. 3).²⁶ Doch gegenüber dem Porträt ihrer Freundin zeichnet sich das Selbstbildnis der Künstlerin durch eine stärkere Dynamisierung und Konzentration aus: Die Gestalt der Malerin ist

²⁶ Hauschild (Anm. 4), S. 41. Zum *Bildnis der Marquise de Grollier* Joseph Bailio, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 184f., Nr. 64, und Véronique Damian, *L'art au féminin: portrait de la marquise de Grollier (1741–1828) par Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842)*, Kat. der Ausst., hg. von eadem, Paris 2018.

²⁷ Brief Katharinas II. an Friedrich Melchior Grimm vom 8. November 1795, zit. nach Françoise Pitt-Rivers, *Madame Vigée Le Brun*, Paris 2001, S. 160. Dazu auch Hauschild (Anm. 4), S. 70f.

aus der Mittelachse gerückt und der Richtungsimpuls zu einem imaginären Gegenüber deutlich prononcierter, während die Reduktion des Kolorits und die Minimierung von Beiwerk die Dargestellte in den Fokus rücken.

Die Rezeption von Vigée Le Bruns italienischem Selbstbildnis ist auf das Engste mit einem aus der gleichen Zeit stammenden Porträt verknüpft, das für denselben Ort bestimmt war: Angelika Kauffmanns Selbstporträt der Galleria degli Autoritratti (Abb. 4). Die Zeitgenossen nahmen die beiden Malerinnen als Rivalinnen wahr – Zarin Katharina II. etwa bezeichnet Vigée Le Brun 1795 als Konkurrentin Kauffmanns (*“émule d’Angelika Kaufmann”*).²⁷ Als *“die neue und aufgeblasene Kaufmann [sic]”* wird Vigée Le Brun in einem Brief aus Rom von Anne-Louis Girodet an François Gérard tituliert, wenige Monate nachdem die Künstlerin ihr Selbstbildnis für Florenz im Januar 1790 in der Ewigen Stadt präsentiert und dafür großen Beifall erhalten hatte.²⁸ Vigée Le Brun selbst stellt in ihren später abgefassten Memoiren wiederholt eine Verbindung zwischen sich selbst und Kauffmann her. So notiert sie etwa im Verzeichnis ihrer nach der Rückkehr nach Frankreich entstandenen Werke ein Selbstbildnis im Profil als Vorlage für eine Ehrenmedaille der Petersburger Akademie, die auf der anderen Seite das Porträt von *“Angelica Koffmann [sic]”* tragen sollte.²⁹ Indem Vigée Le Brun in ihren Erinnerungen aus der Florentiner Selbstbildnisgalerie einzig das 1787 entstandene Porträt Kauffmanns erwähnt, legt sie den Vergleich zwischen ihrem und dem Werk der Wahlrömerin nahe. Das Bildnis dieser Malerin, die *“ein Ruhmestitel für unser Geschlecht”* sei, habe sie mit einem gewissen

²⁸ *“Dis-moi, s’il y a eu effort d’émulation entre les folliculaires de Paris pour payer, à la nouvelle et enflée Kaufmann, le juste tribut d’éloges qu’elle croit dû à son mérite, car je présume qu’elle aura mis son tableau chez Le Brun”* (Brief aus Rom vom 30. Juni 1790, zit. nach Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun: histoire d’un regard*, Paris 2011, S. 215).

²⁹ Vigée Le Brun (Anm. 1), S. 769. Vgl. Xavier Salmon, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 91, Nr. 7.



4 Angelika Kauffmann,
Selbstbildnis. Florenz,
Gallerie degli Uffizi,
Galleria degli Autoritratti

Stolz bemerkt.³⁰ Sie signalisiert damit, dass sie gemessen werden wollte am Maßstab des “weiblichen Raffael”, wie Kauffmann am Ende ihrer Karriere genannt wurde.³¹ Obwohl Vigée Le Brun italienische Bildnisse den Einfluss von Kauffmanns Malerei verraten, etwa durch Übernahme von Elementen des *portrait historié* oder durch die Verwendung von Landschaftsgründen,³² ist sie offensichtlich bestrebt, sich mit ihrem eigenen Porträt vom Selbstbildnis ihrer Kollegin abzugrenzen.

Kauffmann präsentierte sich in ihrem Gemälde für die Uffizien im Halbprofil mit geneigtem Haupt, wobei ihr Körper eine S-Kurve beschreibt.³³ Sie trägt ein weißes antikisierendes Gewand und einen dunklen Schal auf der linken Schulter. Mit ihrer Linken balanciert sie auf dem linken Oberschenkel eine Zeichenmappe mit der lateinischen Beschriftung “Angelica Kauffman Pinx: Romae 1787”. Das Haltungsmotiv weckt Assoziationen an Darstellungen von Sybillen mit Schrifttafeln, etwa bei Guido Reni oder Guercino. Die rahmenden Säulen sind eine weitere Reminiszenz an die Antike. Kauffmann zeigt sich nicht während des Malaktes – der *porte-crayon* in ihrer Rechten sowie die abgelegte Palette und die Pinsel lassen sich leicht übersehen – sondern in einem Moment versonnenen, vielleicht melancholisch-reflektierenden Innehaltens. Ihre beruhigte Mimik sowie der abgewandte Blick geben keinerlei Hinweis auf eine direkte kommunikative Einbindung des Rezipienten vor dem Bild. Kauffmanns und Vigée Le Brun Selbstbildnisse unterscheiden sich somit in vielerlei Hinsicht: in Bezug auf Kleidung, Haltung, Blickrichtung, Mimik,

Verhältnis zum Betrachter, Handlung und Dynamik. Auf die Introvertiertheit und Ruhe bei Kauffmann antwortet Vigée Le Brun mit einem hohen Maß an Extrovertiertheit und Beweglichkeit.

Obwohl beide Gemälde zeitgenössischen Weiblichkeitsvorstellungen etwa bei Desmahis oder Rousset entsprechen, lassen sich in den Porträts in Bezug auf die semantischen Felder *grâces/agréments*, *délicatesse/finesse*, *sensibilité/sensation/sentiment* und *douceur* unterschiedliche Akzentsetzungen erkennen. Die Momente von Anmut und persönlichem Reiz (*grâces/agréments*) sowie Zartheit und Feinheit (*délicatesse/finesse*) scheinen bei Vigée Le Brun im Vergleich zu Kauffmanns Bildnis verstärkt. Die französische Malerin betont die grazile Feingliedrigkeit ihrer Erscheinung, sowohl indem sie auf wallende Stoffbahnen *all’antica* verzichtet und sich stattdessen mit eng am Körper anliegender Kleidung zeigt, als auch indem sie durch die stärkere Drehung aus der Frontalen die Fläche verkleinert, die ihre Gestalt auf dem Bild einnimmt, womit sie sich einen schmaleren Umriss gibt. Der schmalere Hals und das eher ovale als kreisförmige Gesicht verleihen Vigée Le Brun im Vergleich zur Selbstdarstellung ihrer Konkurrentin zartere Züge. Selbst die Malinstrumente beider Frauen weisen unterschiedliche Proportionen auf: Der Pinsel Vigée Le Brun ist langstielig im Unterschied zu Kauffmanns kompakterem Kreidehalter. Der Teint der französischen Künstlerin ist heller, feinmalerischer im Farbauftrag und subtiler in der koloristischen Abstufung als bei der Wahrömerin, womit ein erhöhtes Maß an *délicatesse* und *finesse* angezeigt wird.

³⁰ “Je remarquai avec un certain orgueil dans cette galerie celui d’Angelica Kaufmann, une des gloires de notre sexe” (Vigée Le Brun [Anm. I], S. 358); vgl. Walczak 2004 (Anm. 3), S. 13.

³¹ Siehe dazu Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741–1807): Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1990, S. 123f.; *eadem*, “Der weibliche Raphael der Kunst: Werke der Angelika Kauffmann in Schweizer Sammlungen”, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, XLVI (1995), S. 377–384: 377. Zur Konkurrenz zwischen den beiden Malerinnen *eadem*, “Agon der Malerinnen: Angelika

Kauffmann und Élisabeth Vigée Le Brun im Wettstreit?”, in: *Blickränder: Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in der Kunst. Liber amicorum für Hans Körner*, hg. von Astrid Lang/Wiebke Windorf, Berlin 2017, S. 360–378.

³² Dazu Walczak 2004 (Anm. 3), S. 14–17; Paul Lang, “Élisabeth Louise Vigée Le Brun et ‘l’esprit européen’”, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 65–69: 65; Baumgärtel 2017 (Anm. 31), S. 364.

³³ Vgl. zum Gemälde Paul Lang, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 250f., Nr. 109.

Kauffmanns Haltung ist durch gemessene Ruhe charakterisiert; jene Vigée Le Bruns stellt eher grazile Beweglichkeit vor Augen. Man beachte etwa die leichte Biegung des rechten Armes, die Krümmung des Handgelenks oder die Behutsamkeit, mit der sie den schmalen Pinsel führt. Der Reiz, der von ihr ausgeht, wird nicht nur durch die Inszenierung ihres strahlenden Teints sowie den fein austarierten Lichteinsatz erzeugt – ein visuelles Äquivalent zu Desmahis' Schilderung idealer Weiblichkeit, von der "sanfte Wärme, ein reines Licht" ausgeht –, sondern auch durch die Mimik, namentlich das Lächeln, mit dem sie die Zähne entblößt (Abb. 5).

Tatsächlich ist diese Art des Lächelns neben der Betonung graziler Physis ein zentrales Element in Vigée Le Bruns Selbstdarstellungen, etwa in ihren beiden Selbstporträts mit ihrer Tochter Julie, *La Tendresse maternelle*, von 1786 (Abb. 6) und dem Selbstbildnis *à l'antique* von 1789 (Abb. 7). Die Öffnung des Mundes bis zur Sichtbarkeit der Zähne wurde bereits 1787 in der Salon-Besprechung der *Mémoires secrets* zu *La Tendresse maternelle* als "affectation" und "déplacé" kritisiert.³⁴ Mit der Entblößung der Zähne betrat die Künstlerin heikles Terrain. Die kulturhistorische Forschung zur Geschichte des Lächelns konnte aufzeigen, wie sehr diese scheinbar anthropologisch fundierte Form mimischer Gefühlsäußerung Konventionen unterworfen ist, die in der frühen Neuzeit in theoretische Erörterungen mündeten.³⁵ Jean-Baptiste de la Salle etwa vermerkt in seinen 1703 erstmals publizierten und bis zur Revolution in mindestens 30 Auflagen erschienenen *Règles de la bienséance et de la civilité*

chrétienne explizit, dass ein Enthüllen der Zähne und des Zahnfleischs nicht statthaft sei.³⁶ Lächeln (*sourire*) konnte den Ausdruck eines Gesichts gefährlich nahe an das die Züge verzerrende Lachen (*rire*) führen – worauf bereits die Etymologie des französischen Wortes für Lächeln (*sous-rire* = unter-Lachen) hinweist.³⁷ Der Kulturhistoriker Colin Jones konstatiert für die Spätphase des Ancien Régime eine "smile revolution" im Zuge eines antihöfisch motivierten Empfindsamkeits- und Natürlichkeitskultes.³⁸ "Da das Lächeln gemeinhin die Züge verschönt und ihnen *esprit* und Lebhaftigkeit (*vivacité*) verleiht, möchte man sich immer lächelnd malen lassen" schreiben denn auch Watelet und Lévesque 1792 in ihrem *Dictionnaire des arts*.³⁹ Wie Claudia Denk in ihrem Buch zum französischen Künstlerbildnis der Aufklärung für das männliche Porträt aufgezeigt hat, erfüllte das Lächeln eine zweifache Funktion: Es intensivierte die Kommunikation mit dem Betrachter und verwies als "spontane mimische Reaktion" auf das nur indirekt erfassbare Innenleben einer Person.⁴⁰

Vigée Le Bruns lächelndes Antlitz zielte zweifellos darauf ab, ihrem Selbstbildnis im Vergleich zu jenem Kauffmanns ein Mehr an den weiblich konnotierten Qualitäten *grâce* und *agrément* zu verleihen. Das ausgeprägt reaktive Moment, das durch die Mimik zum Ausdruck kommt, konnte jedoch nicht nur auf die *spontanéité* und *vivacité* der Dargestellten verweisen, sondern auch auf – laut Desmahis und Roussel wiederum typisch weibliche – Eigenschaften wie Aufnahme-fähigkeit und (Zart)Gefühl (*sensation/sensibilité/sentiment*). Der vermutlich als Common Sense gelten-

³⁴ Guillaume Faroult, *ibidem*, S. 202f., Nr. 77.

³⁵ Siehe Angus Trumble, *A Brief History of the Smile*, New York 2004; Colin Jones, *The Smile Revolution in Eighteenth-Century Paris*, Oxford 2014.

³⁶ "On ne doit jamais lever la lèvre d'en haut à telle sorte que l'on découvre les dents et les gencives ou abaisser trop celle d'en bas; il faut suivre les lois de la nature, qui veut qu'elles le couvrent" (Jean-Baptiste de la Salle, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne, divisées en deux parties*, Paris 1836, S. 27).

³⁷ Jones (Anm. 35), S. 3.

³⁸ *Ibidem*, S. 9.

³⁹ "Comme le sourire embellit ordinairement les traits & leur donne de l'esprit & de la vivacité, on veut toujours se faire peindre en souriant [...]" (Claude-Henri Watelet/Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Genf 1972, Nachdruck der Ausg. Paris 1792, V, S. 157). Die Textstelle wird diskutiert in Bezug auf Maurice Quentin de La Tour bei Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998, S. 58.

⁴⁰ *Ibidem*, S. 57; außerdem S. 62 zum "Lächeln als Zeichen eines auf den



5 Elisabeth
Vigée Le Brun,
Selbstbildnis
(Detail aus Abb. 1)

den Annahme, dass diese Empfindungsfähigkeit steril bleiben müsse, weil sie sich nicht in künstlerischer Kreativität Bahn brechen könne, tritt Vigée Le Brun mit ihrem Selbstporträt entgegen, indem sie sich selbst bei künstlerischer Tätigkeit zeigt. Die scheinbare Beiläufigkeit, mit der ihre jugendliche Schönheit im Florentiner Bildnis vorgeführt wird – man beachte neben dem ungeordneten Haar die äußerst gedeckte, fast schon nüchterne Kleidung –, sowie

talents de l'esprit gründenden Selbstverständnisses und neuen aufgeklärten Elitebewusstseins".

⁴¹ Vgl. Hauschild (Anm. 4), S. 69. Die Gegenüberstellung der 'Deutschen' und der 'Französin' prägte die Historiographie noch Ende des 20. Jahrhunderts, dazu Baumgärtel 2017 (Anm. 31), S. 361f.

der Verzicht auf luxuriöse Accessoires signalisiert vermeintlich uneitle 'Natürlichkeit'. Offenbar inszenierte sich Vigée Le Brun im Sinne idealer Weiblichkeit und zielte darauf ab, darin Kauffmann, der sie allenfalls das Feld der *douceur* (Sanftmut) überlässt, zu übertreffen.

Dass Vigée Le Brun in der Galleria degli Autoritratti den Wettstreit mit Kauffmann suchte, fand Niederschlag in der gemeinsamen Besprechung der beiden Künstlerinnenporträts durch ihre Zeitgenossen: Der Vergleich fällt in Goethes *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) jedoch, nicht zuletzt unter den Vorzeichen nationaler Stereotype,⁴¹ für die Französin ungünstig aus. Bevor darin das Autorenduo Johann Heinrich Meyer und Karl Ludwig Fernow zu dem Fazit gelangt, dass "das Bildnis der Angelika mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten, gemüthlichen Blick in Hinsicht auf Geist und Talent höher" stehe, wird Vigée Le Brun's Selbstinszenierung als ebenso effektiv wie effektheischend charakterisiert:

Das Werk der Le Brun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch etwas geschminktes Kolorit, weißlich, bläulich, gerötet etc. Sie weiß sich zu putzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen ist alles niedlich angelegt, und, man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt. Aber das hübsche bacchische Gesicht mit geöffnetem Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, sieht, mit allzu offener Absicht zu gefallen, sich nach dem Beschauer um [...].⁴²

Goethes Koautoren Meyer und Fernow berichten außerdem, dass Vigée Le Brun's Florentiner Selbstporträt "für eine ihrer besten Arbeiten galt".⁴³ Der

⁴² Johann Heinrich Meyer/Karl Ludwig Fernow, "Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts", in: Johann Wolfgang von Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, hg. von Helmut Holtzhauer, Leipzig 1969, S. 114–207: 178.

⁴³ *Ibidem*.



6 Elisabeth Vigée Le Brun,
Selbstbildnis mit ihrer Tochter Julie
(*La Tendresse maternelle*).
Paris, Musée du Louvre



7 Elisabeth Vigée Le Brun,
Selbstbildnis mit ihrer
Tochter Julie à l'antique.
Paris, Musée du Louvre

Altertumsforscher Friedrich Sickler und der Maler Johann Christian Reinhart werden in ihrem *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst* von 1810 diese Einschätzung der Bildnisse der “Französin” und “unserer Angelika” aufgreifen:

Freundlich lächelt uns das Portrait der Madame Le Brun entgegen, und brillant tritt es aus seinem Rahmen hervor. Niemand der es erblickt, wird auch nur einen Augenblick zweifeln, daß er hier ein französisches Weib vor sich sehe. In der ganzen Haltung des Körpers herrscht eine wohl überlegte Grazie der Convenzion; ihr lächelndes Gesicht, auch nicht die geringste Spur von künstlerischem Ernste oder von Begeisterung enthaltend, ladet jedermann zu ihrer Staffelei, wie zu ih-

rer Toilette ein. Der Hauptzweck dieses Wesens kann kein anderer seyn, als gefallen [*sic*] und Huldigung durch angebotne Freundlichkeit abnöthigen zu wollen. [...] Auch in künstlerischer Hinsicht verweilt man gern vor diesem trefflichen Portrait, so wie man sich überhaupt gern mit einer Französin unterhält. Den pikanten, interessanten Weibercharakter ihrer Nation hat diese Künstlerin durch dieses ihr Portrait in jeder Rücksicht vollkommen dargestellt!

Zu welchem auffallenden Contrast hängt aber nun das Portrait unserer Angelika demjenigen dieser letztern Künstlerin hier gegenüber! [...] Auch hier wird niemand die Deutsche verkennen. [...] Sie hat sich selbst so gegeben, wie sie gewöhnlich war; unbekümmert um das, was außerhalb ihr vorgeht und mit der

Seele in sich selbst allein beschäftigt. Aber in ihrem Gesichte enthüllt sich eine tiefsinnende Begeisterung nebst der liebenswürdigsten Naivetät, wodurch sie sich vorzüglich an den großen deutschen Frauensinn anschließt und den Mann wie den Künstler sanft zu sich zieht.⁴⁴

Die unterschiedlichen kommunikativen Strategien beider Porträts in Bezug auf die Einbindung des Betrachters werden von Sickler und Reinhart klar benannt. Ironischerweise wird der “Französin” Vigée Le Brun im Almanach genau jene Eigenschaft abgesprochen, die sie – die Wirkungsabsicht ihres eigenen Selbstporträts nachträglich verbal flankierend – ihrerseits in ihren Memoiren für Kauffmann in Abrede stellt: Begeisterung.

Die beiden Frauen lernten sich in Rom kennen, wohin Vigée Le Brun nach ihrem Florenz-Aufenthalt weiterreiste und wo sie mit der Arbeit an ihrem Selbstbildnis begann. Den *Souvenirs* zufolge verbrachte sie zwei Abende bei ihrer Kollegin.⁴⁵ Vigée Le Brun nennt Kauffmann in ihren Erinnerungen vertraulich Angelica und berichtet wie folgt: “Ihre Konversation ist angenehm; sie besitzt eine außergewöhnliche Belesenheit, aber keinerlei Begeisterung (*enthousiasme*), was mich, in Anbetracht meines geringen Wissens, nicht begeisterte.”⁴⁶ Diese Passage verdeutlicht wie die französische Malerin im Unterschied zu ihrer deutschsprachigen Kollegin wahrgenommen werden wollte. Das Lob der Bildung ihrer Gastgeberin wird massiv eingeschränkt durch den spitzen Vermerk, dass es Kauffmann an *enthousiasme* fehle. Vigée Le Brun stellt dem, scheinbar bescheiden, ihre eigene Unwissenheit

entgegen. Wenn sie aber bemerkt, dass das Zusammensein mit Kauffmann sie nicht begeistert (*électrisée*) habe, lässt sie gleichzeitig durchblicken, dass sie selbst sehr wohl zu Enthusiasmus fähig sei.

Indem Vigée Le Brun bei ihrer Kollegin einen Mangel an Enthusiasmus diagnostiziert, spricht sie ihr eine Eigenschaft ab, die im kunsttheoretischen Diskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf das Engste mit künstlerischer Kreation verknüpft wurde. *Enthousiasme* bezeichnete “lebhaft[e] Einbildungskraft, leidenschaftliche Begeisterungsfähigkeit, oder Bewunderung, eine Schwärmerei, ein Hingerissensein von einer Sache”.⁴⁷ Als “außergewöhnliche Bewegung der Seele, ausgelöst durch eine Inspiration”, als “lebhaft[e] Bewegung der Seele, durch die ein Mann, der mit Genie arbeitet, [...] überraschende und außergewöhnliche Dinge hervorbringt” wird der Begriff 1771 im *Dictionnaire de Trévoux* definiert.⁴⁸ Lebhaftigkeit und Emotionalität gehören in das semantische Feld des Enthusiasmus. Sich aber genau hier in Abgrenzung von ihrer gebildeten, angeblich lauen Konkurrentin zu verorten ist das Anliegen von Vigée Le Brun. Selbstbildnis. Wache Lebhaftigkeit und freudiges Reagieren auf den Betrachter können als Ausweis von Begeisterungsfähigkeit gedeutet werden. Offenbar wurde genau dies in ihrem Bild von den Zeitgenossen – wenn auch nicht den deutschen – erkannt. Der emigrierte französische Aristokrat Joseph-Thomas-Anne Comte d’Espinhal schreibt in seinem *Journal* über seine Besuche im römischen Atelier der Künstlerin, dass sie mit Eifer an ihrem Bildnis für Florenz arbeite, und liefert eine Einschätzung des Porträts: “Sie hat [...] in ihre Physiognomie allen *esprit* und alles Feuer eines

⁴⁴ Friedrich Sickler/Christian Reinhart, “Etwas über Angelika, an ihrem Begräbnistag geschrieben”, in: *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst*, I (1810), S. 142–152: 147–149. Die Passage ist auszugsweise zitiert in Baumgärtel 2017 (Anm. 31), S. 373f., Anm. 39. Siehe auch Hauschild (Anm. 4), S. 69f.

⁴⁵ Vigée Le Brun (Anm. 1), S. 365–367.

⁴⁶ “Elle a causé avec moi beaucoup et très bien, pendant les deux soirées que j’ai passées chez elle. Sa conversation est douce; elle a prodigieusement

d’instruction, mais aucun enthousiasme, ce qui, vu mon peu de savoir, ne m’a point électrisée” (*ibidem*, S. 365f.).

⁴⁷ Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 178.

⁴⁸ “Mouvement extraordinaire de l’ame, causé par une inspiration [...], une émotion vive de l’ame par laquelle un homme qui travaille de génie [...] produit des choses surprenantes & extraordinaires” (zit. nach *ibidem*, S. 178).

Künstlers gelegt, der mit einem Werk befasst ist, das ihn interessiert.“⁴⁹ Espinchals Wortwahl (*zèle, esprit, feu*) macht Vigée Le Bruns Selbstbildnis anschlussfähig an das Enthusiasmuskonzept und damit an den omnipräsenten Geniediskurs. Dies ist umso beachtenswerter, als Frauen im Jahrhundert der Aufklärung gemeinhin zwar durchaus ‘Talent’ attestiert wurde, ‘Genie’ jedoch als genuin männliche Domäne galt.⁵⁰

Somit ergibt sich für Vigée Le Bruns Selbstbildnis eine komplexe Gemengelage: Die Malerin zielte darauf ab, das Bildnis Kauffmanns hinsichtlich positiv konnotierter ‘weiblicher’ Eigenschaften zu übertreffen. Wenn sie der Konkurrentin in ihren Memoiren implizit mangelnde Emotionalität bei gleichzeitig hoher Bildung unterstellt, suggeriert sie durch diesen Hinweis auf ‘falsches’ weibliches Künstlertum, dass bei ihr selbst malerische Tätigkeit und Frau-Sein keinesfalls in Widerstreit geraten, sondern eine besonders produktive Verbindung eingehen. Das stark reaktive Moment in ihrem Selbstporträt kann sowohl im Sinne der von Desmahis als typisch weiblich betrachteten verstärkten Eindrucksfähigkeit gelesen werden als auch im Sinne einer der Genieästhetik verpflichteten enthusiastischen Disposition. Indem sie sich beim Malen zeigt, verdeutlicht sie, dass bei ihr verfeinerte ‘weibliche’ Wahrnehmung und Empfindungsfähigkeit Niederschlag in schöpferischer Leistung finden, womit sie potentiell auch männlichen Kollegen überlegen sein kann.

Dass es Vigée Le Brun mit ihrem Porträt ein Anliegen ist, nicht ‘nur’, wie ihre Memoiren vordergründig glauben machen, bescheiden in eine innerweibliche Konkurrenzsituation zu Kauffmann einzutreten,



8 Francesco Solimena,
Selbstbildnis. Florenz,
Gallerie degli Uffizi,
Galleria degli Autoritratti

wurde bereits in der Forschung thematisiert.⁵¹ Rein formal bezieht sich Vigée Le Bruns Selbstdarstellung offensichtlich *nicht* auf Kauffmanns Bildnis, sondern erinnert in der Pose vielmehr an zahlreiche Porträts männlicher Künstler in der Galleria degli Autoritratti, wie etwa jenes von Francesco Solimena (Abb. 8).⁵² Dass Vigée Le Brun sich von Kauffmann distanziert, aber die Vergleichbarkeit mit ihren männlichen Kollegen und Vorgängern anstrebt belegt ihre zurück-

⁴⁹ “M^{me} Le Brun loge à l’académie; elle y travaille avec zèle à acquitter sa dette envers la galerie de Florence [...]. Elle s’est peinte assise et occupée à faire le portrait de la Reine de France, sa protectrice. Elle [...] a mis dans sa physionomie tout l’esprit et tout le feu de l’artiste, occupée d’un ouvrage qui l’intéresse” (Joseph-Thomas-Anne Comte d’Espinchal, *Journal d’émigration [...] publié d’après les manuscrits originaux*, hg. von Ernest d’Hauterive, Paris 1912, S. 80f.).

⁵⁰ Baumgärtel 1990 (Anm. 31), S. 100; dort, S. 98, die Einschätzung,

Kauffmann sei “keine Vertreterin einer Enthusiasmuslehre, die auf Spontaneität und Irrationalität gegründet ist”. Zur Selbstinszenierung männlicher Künstler als *hommes de génie* Denk (Anm. 39), S. 92–94 und 107–109. Zum Geniebegriff und seiner Nähe zum Konzept des *enthousiasme* Knabe (Anm. 47), S. 204–239.

⁵¹ Baumgärtel 2017 (Anm. 31), S. 363f.

⁵² Florenz, Gallerie degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti, Inv. 1890, Nr. 1758.



9 Elisabeth Vigée Le Brun,
Marie-Antoinette en chemise.
Kronberg, Hessische Hausstiftung



10 Elisabeth Vigée Le Brun,
Marie-Antoinette au livre.
Privatsammlung

haltende dunkle Kleidung, die an die zahlreichen Bildnisse von Künstlern mit schwarzem Gewand und weißem Kragen in der Galleria degli Autoritratti denken lässt. Mit dieser Anpassung an den vorherrschenden 'Dresscode' trägt die Malerin – anders als Kauffmann – dem Bestimmungsort ihres Bildes ostentativ Rechnung. Die unmittelbare Vergleichbarkeit von Pose und Farbklang musste wiederum die Andersartigkeit von Vigée Le Brun's Bildnis hervortreten lassen: Den vielen ernsten und würdigen, oft älteren Herren stellt die vierundreißigjährige Vigée Le Brun die gewinnende, betont jugendliche Erscheinung einer grazilen Frau mit makellosem Teint zur Seite. Weiblichkeit wird hier somit nicht zu einem Defizit, sondern als Distinktionsmerkmal zu einem selbstbewusst vorgeführten Surplus.

Die Malerin der Königin von Frankreich

Élisabeth Vigée Le Brun schloss die Arbeit an ihrem Selbstbildnis zu Beginn des Jahres 1790 in Rom ab und übersandte das Gemälde, nach einem Aufenthalt in Neapel, Ende August 1791 nach Florenz. Am 3. September informierte Galeriedirektor Giuseppe Pelli Bencivenni Großherzog Ferdinand über den Erhalt des Bildes:

Madama Le Brun, berühmte Malerin von Porträts im Dienste Ihrer Allerchristlichsten Majestät [des Königs von Frankreich], die durch Italien reist und sich derzeit in Rom befindet, hat mir ihr eigenes [Porträt] zugesandt, mit der Bitte, ihr bei Ihrer Königlichen Hoheit die Gnade zu erwirken, dass es in dieser Galerie untergebracht werde. Ich wusste bereits,

dass diese berühmte Frau mit einer solchen Absicht ein derartiges Gemälde gemacht hatte und dass selbiges mit größtem Beifall aufgenommen worden war, nicht nur in der genannten Stadt, sondern auch in Neapel, wo sie davon eine Replik anfertigen musste [...]. Dieses Bildnis stellt die Brun sitzend da, während sie jenes der Königin Marie-Antoinette beginnt. Sie ist etwas mehr als in Halbfigur, in schwarzem Kleid à la van Dyck mit einer solchen Ungezwungenheit und einzigartigem Verstand [*intelligenza singolare*] gemalt, so dass es eher dem Pinsel eines Mannes von höchstem Verdienst entsprungen scheint als demjenigen einer Frau. [...] Ich informiere Euer Hochwohlgeboren außerdem, dass ich über die Formalität hinweggegangen bin, das Bildnis durch zwei Professoren der Königlichen Akademie der Schönen Künste untersuchen zu lassen, denn es bedarf einer solchen Prüfung nicht, um für schön befunden zu werden.⁵³

Der Brief bezeugt den Erfolg von Vigée Le Bruns Selbstvermarktung. Die Malerin hatte ihr Porträt einem interessierten Publikum in Rom und kurz darauf in Neapel zugänglich gemacht und damit dessen Aufnahme in das florentinische Künstlerpantheon geschickt vorbereitet; Pelli bestätigt, dass dem Werk sein Ruf vorausgeeilt war. Aus den Zeilen an den Großherzog geht hervor, wie positiv das Bildnis von der Galerieleitung aufgenommen wurde. Das Gemälde sei dem eines männlichen Künstlers höchsten Ranges ebenbürtig – van Dyck wird als Vergleich bemüht. Galeriedirektor Pelli Bencivenni setzte sich unter Verweis auf die herausragende Qualität des Werkes sogar über das Procedere hinweg, die Aufnahme des Porträts in die berühmte Selbstbildnisgalerie von einer Kommis-



11 Alexis-Joseph Pérignon, *Marie-Antoinette bückt sich nach Vigée Le Bruns Pinseln.* New Orleans Museum of Art

sion bestätigen zu lassen. Dass Pelli die schemenhafte Gestalt auf dem Bild im Bild als Marie-Antoinette benennt, legt nahe, dass der anvisierte Rezipientenkreis zu dieser Identifikationsleistung mühelos in der Lage war. In diesem Zusammenhang sei auch auf das postum veröffentlichte Tagebuch des exilierten Comte d’Espinhal hingewiesen, der nach eigener Aussage das Selbstbildnis der Künstlerin in ihrem römischen Atelier betrachtet hatte: “Sie hat sich sitzend gemalt und

⁵³ “Madama Le Brun, celebre pittrice di ritratti al servizio di S. M. Cristianissima, che viaggia l’Italia e che si trova attualmente in Roma, mi hà inviato il proprio, pregandomi d’intercederli da S. A. R.ª la grazia che sia collocato in questa galleria. Sapevo già che questa famosa donna con tale idea aveva fatto un simil quadro, e che il medº era stato estremamº aupplaudito [*sic*], non solo in detta città, ma anche in Napoli, ove aveva dovuto replicarlo [...]. Questo Ritratto [*sic*] rappresenta la *Brun* sedente in atto di cominciar

quello della regina Maria Antonietta, e dè [*sic*] più che mezza figura, in abito nero dipinto alla Van Dyck con una franchezza, e con una intelligenza singolare, onde pare uscito dal pennello di un uomo di sommo merito, più che da quella [*sic*] di una femmina. [...] Prevegno poi V. S.ª Illustrissima, che sono passato sopra alla formalità di fare esaminare il ritratto doi [*sic*] Professori dalla R.ª accad.ª delle Belle Arti, perché non hà bisogno di una simile prova per essere trovato bello, etc.” (zit. nach Müntz [Anm. 5], S. 451f).

bei der Arbeit am Porträt der Königin von Frankreich, ihrer Gönnerin.⁵⁴ Dieses Bildelement besitzt zweifellos programmatischen Charakter.

Nur in ihrem *Selbstbildnis mit Strohbut* von 1782⁵⁵ hatte sich die Künstlerin bislang mit Utensilien ihrer Profession dargestellt. Für die Galleria degli Autoritratti geht sie noch einen Schritt weiter und zeigt sich selbst vor der Staffelei während des Malprozesses und, wie Espinhal und Pelli Bencivenni erkannten, außerdem bei der Arbeit am Bildnis der ranghöchsten Frau Frankreichs. Bekanntermaßen schuf Vigée Le Brun zahlreiche Darstellungen der Monarchin,⁵⁶ etwa das kontroverse Porträt *Marie-Antoinette en chemise* von 1783 (Abb. 9)⁵⁷ und *Marie-Antoinette à la rose* aus dem gleichen Jahr⁵⁸ oder das qualitätvolle Bildnis *Marie-Antoinette au livre* (Abb. 10), das etwa 1784/85 für die Amtsräume des Außenministeriums entstand.⁵⁹ Der Gesichtstypus dieser drei Gemälde kommt dem schemenhaften Antlitz in Vigée Le Bruns Selbstporträt der Galleria degli Autoritratti am nächsten, ohne dass sich ein bestimmtes Bildnis der Herrscherin identifizieren ließe.

Auffallend an der Darstellung Marie-Antoinettes im Uffizien-Selbstbildnis ist der Blick der Monar-

chin, der anders als in ihren sonstigen Porträts von der Hand Vigée Le Bruns nach rechts geht, also nicht dem Betrachter des fiktiven Bildes im Bild zugewandt ist. Dadurch scheint sie aber die vor der Leinwand sitzende Malerin anzublicken.⁶⁰ Auf diese Weise inszeniert die Künstlerin innerbildlich die enge Verbindung zu ihrer Königin. Auch in den Memoiren der Malerin ist die Behauptung eines besonderen Näheverhältnisses zu Marie-Antoinette ein Leitmotiv.⁶¹ Noch der Porträtmaler Jean Gigoux berichtet 1885 in seinen Erinnerungen, Vigée Le Brun spreche neben ihrer Malerei vor allem über die Königin, die "sie ihre Freundin genannt und als solche behandelt habe".⁶² Den Höhepunkt royaler Nahbarkeit (und weiblicher Solidarität) in der Autobiographie der Künstlerin markiert schließlich eine Szene, in der Marie-Antoinette ihrer hochschwangeren Malerin die zu Boden gefallenen Pinsel aufsammelt⁶³ – eine Anekdote, die Alexis-Joseph Pérignon zum Gegenstand eines 1859 im Salon ausgestellten Historienbildes machte (Abb. II).⁶⁴ Der Rekurs auf die von Carlo Ridolfi 1648 in seinen *Maraviglie dell'arte* überlieferte Anekdote von Karl V., der sich nach Tizians Pinsel bückt, ist offensichtlich.⁶⁵ In der Forschung zu Vigée

⁵⁴ Für den Originalwortlaut siehe oben, Anm. 49.

⁵⁵ London, National Gallery; vgl. dazu *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 113.

⁵⁶ Dazu Xavier Salmon, "Je ne me connais pas en peinture; mais vous me la faites aimer: portraiturer la famille royale", in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 37–45.

⁵⁷ Das Bildnis der *autrichienne* Marie-Antoinette in einem Kleidungsstück *à l'anglaise* wurde Gegenstand zahlreicher Polemiken und daraufhin aus dem Salon von 1783 entfernt. Dazu Xavier Salmon, in: *Marie-Antoinette*, Kat. der Ausst., hg. von Pierre Arizzoli-Clémentel/Xavier Salmon, Paris 2008, S. 308, Nr. 228; *idem*, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 153–155, Nr. 47. Zur Kontroverse siehe Mary D. Sheriff, "The Portrait of the Queen: Elisabeth Vigée-Lebrun's Marie-Antoinette en chemise", in: *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, hg. von Norma Broude/Mary D. Garrard, Berkeley et al. 2005, S. 120–141. Der Aufsatz ist ein Neuabdruck des Kapitels "The Portrait of the Queen" in Sheriff (Anm. 4), S. 143–179.

⁵⁸ Château de Versailles, Inv. MV 3893; vgl. dazu Xavier Salmon, in: *Marie-Antoinette* (Anm. 57), S. 308f., Nr. 229.

⁵⁹ *Ibidem*, S. 148, Nr. 101.

⁶⁰ Sheriff (Anm. 4), S. 231, betont die Bedeutung dieses Details für die Blickführung.

⁶¹ Zur Deutung des Verhältnisses von Malerin und Monarchin *ibidem*, S. 143–179.

⁶² Gigoux berichtet über die gealterte Künstlerin, eine "figure d'autrefois": "[...] sa personne était restée tout aimable, gracieuse et même frétilante, comme elle a dû se montrer aux amis de sa jeunesse. [...] Madame Lebrun était très causeuse et très communicative; après la peinture, son sujet favori de conversation était la reine Marie-Antoinette, qui l'avait appelée son amie et traitée comme telle" (Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris 1885, S. 99f.).

⁶³ "Laissez, laissez, dit la reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser; et, quoi que je puisse dire, elle releva tout elle-même" (Vigée Le Brun [Anm. 1], S. 170).

⁶⁴ New Orleans Museum of Art, Inv. 2010.150.

⁶⁵ Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Padua 21835 (Erstausg. Venedig 1648), I, S. 233. Dazu Schaefer (Anm. 8), S. 41f.; Haroche-Bouzinac (Anm. 8), S. 68f.; Sheriff (Anm. 8), S. 63; Berly (Anm. 8), S. 121; Fort (Anm. 8), S. 254f.

Le Brun wurde wiederholt darauf hingewiesen, wie sehr die Künstlerin bei der Arbeit an ihrer eigenen Legende in den *Souvenirs* auf gängige Topoi der Vitenliteratur zurückgriff.⁶⁶ Dem gebildeten Leser wurde damit ihre Zugehörigkeit zur Reihe der Heroen der Kunstgeschichte demonstriert. Vigée Le Brun Vertrautheit mit Motiven der Kunstliteratur lässt ihren Bildungsgrad und ihr Bewusstsein für historische Traditionslinien erkennen. Interessant an ihrer Version der Anekdote vom aufgehobenen Pinsel ist die Verlagerung aus einer homosozial männlichen in eine homosozial weibliche Konstellation. Die Königin zollt mit ihrer Geste der baldigen Mutterschaft der Malerin Tribut, womit deren Frau-Sein in ein direktes Verhältnis zu ihrem Künstlertum gesetzt wird. Simone de Beauvoir wird über hundert Jahre später in *Le deuxième sexe* Vigée Le Brun als Beispiel gescheiterter weiblicher Professionalisierung anführen; die Künstlerin habe sich auf die Position "lächelnder Mutterschaft" zurückgezogen.⁶⁷ Beauvoirs Lesart einer konformistischen *souriante maternité* verkennt, dass sich Vigée Le Brun mit der Verknüpfung von Mutterschaft und Malerei des in der Kunstliteratur gängigen Motivs der Überblendung von Kreativität und Prokreativität bediente.⁶⁸ Diese Erzählfigur wird von Vigée Le Brun geschickt mit dem Topos der Nähe von Künstler und König, in diesem Fall Künstlerin und Königin, verwoben und damit auf die Bedürfnisse ihres individuellen *self-fashioning* zugeschnitten.

Das hohe Maß an Vertrautheit, fast schon Intimität, das diese Szene heraufbeschwört – immerhin wird hier die Einfühlung der Königin in die körperliche Verfassung ihrer Malerin vorgeführt – kann nur schwerlich mit den historischen Gegebenheiten

in Einklang gebracht werden. Auch Vigée Le Brun hatte sich mit wenigen Porträtsitzungen der Königin zu begnügen und die einmal erarbeiteten Schemata in Varianten zu reproduzieren, wovon die bereits erwähnten Bildnisse Marie-Antoinettes *en chemise*, *à la rose* und *au livre* Zeugnis ablegen.⁶⁹ Das schloss jedoch keineswegs aus, dass Vigée Le Brun von ihren Zeitgenossen als die Malerin Marie-Antoinettes schlechthin gehandelt wurde, wie eine Begebenheit belegt, über die die Künstlerin in ihren *Souvenirs* stolz berichtet. In einer Aufführung des Pariser Théâtre de Vaudeville erkannte sie sich unerwartet auf der Bühne in der Gestalt der Malkunst wieder, da die vor der Staffelei sitzende Darstellerin der *Pictura* am damals kontrovers diskutierten Bildnis *Marie-Antoinette en chemise* arbeitete.⁷⁰ Die Assoziation der Malerin mit ihrer erlauchtesten Auftraggeberin jedenfalls wurde von der Künstlerin auch in ihrem Selbstporträt auf Dauer ins Bild gesetzt.

Die Anspielung auf ihren Status als Fürstenporträtistin war für Vigée Le Brun offensichtlich von hoher Relevanz. Wenn sie sich im Begleitschreiben ihres Selbstbildnisses "Peintre du Roi de France" nannte,⁷¹ verwies sie auf ihre Mitgliedschaft in der Pariser Académie royale und die Anerkennung ihrer Fähigkeiten durch königliche Autorität. Sie stellte sich damit gleichermaßen in die lange Reihe der Maler im Dienste der französischen Monarchie, darunter Charles Le Brun, der Hofkünstler Ludwigs XIV. *par excellence*, dessen Familiennamen sie an ihren Mädchennamen Vigée angefügt hatte (ihr Ehemann Jean-Baptiste Pierre Le Brun war ein mehrere Generationen jüngerer Blutsverwandter des Schöpfers der Deckenmalereien im Spiegelsaal von Versailles).

⁶⁶ S. o., Anm. 8.

⁶⁷ Catherine R. Montfort, "La 'souriante maternité' de Vigée Le Brun: le point de vue de Simone de Beauvoir", in: *Dalbousie French Studies*, XXXVI (1996), S. 113–121.

⁶⁸ Zu kunstliterarischen Topoi von Prokreativität siehe Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten: Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014.

⁶⁹ Salmon (Anm. 56), S. 42. Zur Realität von Modellsitzungen,

Kopistenwesen und administrativen Gepflogenheiten der Auftragsvergabe in Versailles siehe Laurent Hugues, "La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI", in: *De soie et de poudre: portraits de cour dans l'Europe des Lumières*, Akten der Tagung Versailles 1999, hg. von Xavier Salmon, Arles 2004, S. 135–175.

⁷⁰ Vigée Le Brun (Anm. 1), S. 168f.; dazu Sheriff (Anm. 4), S. 231.

⁷¹ Müntz (Anm. 5), S. 449.



12 Jan Frans van Douven, *Selbstbildnis mit Doppelporträt von Anna Maria Luisa de' Medici und Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz*. Florenz, Gallerie degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti

Auch wenn sich Vigée Le Brun zur Hofkünstlerin stilisierte, waren die gelegentlichen königlichen Aufträge keineswegs die Grundlage für den materiellen Wohlstand der aus dem Bürgertum stammenden Malerin. Ihr Erfolg als Porträtistin der hauptstädtischen Elite basierte neben ihrem über die Jahre aufgebauten Beziehungsnetz auf ihrer Präsenz in den Pariser Ausstellungsforen, womit Vigée Le Brun mindestens ebenso sehr dem Typus des bürgerlichen 'Ausstellungskünstlers' wie jenem des 'Hofkünstlers' zuzurechnen ist.⁷² Für Vigée Le Brun bestand offen-

sichtlich kein Widerspruch darin, sich einerseits auf monarchisches Patronat und Gunstbezeugungen zu beziehen und andererseits mit ihrem Gemälde an dezidiert bürgerlichen Diskursen zu Weiblichkeit und Künstlertum zu partizipieren.

Über den Hinweis auf ihre königliche Auftraggeberin stellte sie außerdem motivisch die Nähe zu historischen Selbstbildnissen her, die sich bereits in der Galleria degli Autoritratti befanden und betonte so einmal mehr ihre Zugehörigkeit zum illustren Künstlerkreis der Florentiner Galerie. Ein direktes Vorbild konnte sie etwa im Selbstbildnis Jan Frans van Douvens finden, der sich vor einer Leinwand mit dem Doppelporträt von Anna Maria Luisa de' Medici und Johann Wilhelm von der Pfalz präsentierte (Abb. 12). Dadurch, dass Douven die letzte Medici in seinem Porträt zeigte, war sein Selbstbildnis auch eine Referenz an den *genius loci*. Die Präsenz Marie-Antoinettes im Selbstporträt Vigée Le Bruns konnte ebenfalls als Hommage an den Empfänger des Bildes beziehungsweise das regierende Fürstenhaus verstanden werden, in dessen Sammlung das Gemälde fortan hängen sollte: Als Vigée Le Brun die Florentiner Galerie 1789 besichtigte, regierte als Großherzog der Toskana der österreichische Erzherzog Peter Leopold (der im folgenden Jahr zum römisch-deutschen Kaiser Leopold II. gekrönt werden sollte), ein älterer Bruder der französischen Königin Marie-Antoinette. Als das Selbstbildnis der Künstlerin in Florenz eintraf, hatte Leopolds Sohn Ferdinand III. die Amtsgeschäfte übernommen, womit nun ein Neffe der Königin von Frankreich an der Spitze des Großherzogtums stand.

Der Vergleich mit einem anderen Selbstbildnis der großherzoglichen Sammlung macht auf eine weitere Funktion des königlichen Porträts in Vigée Le Bruns Gemälde aufmerksam. Eine verblüffende

⁷² Zu den sozialgeschichtlichen Typen 'Hofkünstler' und 'Ausstellungskünstler' siehe Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen*

Künstlers, Köln 1985, bzw. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

und bisher noch nie thematisierte Nähe besteht zwischen Vigée Le Brun's Bilderfindung und derjenigen ihres Pariser Kollegen, des schwedischen Bildnismalers Alexander Roslin, dessen Porträt ebenfalls von 1790 datiert und für die Galleria degli Autoritratti bestimmt war (Abb. 13).⁷³ Auch Roslin präsentiert sich vor einer Leinwand sitzend mit dem Bildnis seines Monarchen, Gustavs III. von Schweden, den er mehrfach porträtiert hatte. Ob diese Übereinstimmung eine Zufälligkeit ist oder ob ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen beiden Bildnissen besteht, harret einer Untersuchung. Vigée Le Brun wird die Aktivitäten Roslins, dessen frühverstorbenen Gattin Marie-Suzanne Giroust bereits 1770 als Malerin in die Académie royale aufgenommen worden war, sicherlich mit Interesse verfolgt haben, hatte sie sich doch offensichtlich am Beginn ihrer Karriere an dessen Werken orientiert,⁷⁴ so dass sie in der zeitgenössischen Kritik als gefährliche Konkurrentin des aus Malmö gebürtigen Malers gehandelt wurde.⁷⁵

Roslin, der häufig mit "Le Suédois" ("Der Schwede") signierte,⁷⁶ unterstreicht mit dem Porträt Gustavs III. in seinem Selbstbildnis für Florenz nicht nur seinen Status als Porträtist des Königs, sondern auch seine skandinavische Herkunft. Dass Vigée Le Brun sich während ihres Italienaufenthaltes als Repräsentantin der Kunst ihres Heimatlandes verstand, zeigt ihr Brief vom 16. März 1790 an Hubert Robert und Alexandre-Théodore Brongniart über den Erfolg ihres Uffizien-Selbstporträts bei



13 Alexander Roslin, *Selbstbildnis mit Porträt König Gustavs III. von Schweden*. Florenz, Gallerie degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti

der Ausstellung an seinem Entstehungsort Rom: "[...] niemals in meinem Leben bin ich derartig ermutigt worden; ich freue mich darüber umso mehr, als die Römer fast nichts auf unsere Schule geben." Bezeichnenderweise wurde Vigée Le Brun – wie spä-

⁷³ Das Gemälde wurde 1791 im Salon ausgestellt mit der Zusatzinformation "destiné pour le Cabinet du Grand-Duc de Toscane". Vgl. Pierre Rosenberg, in: *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine: catalogo*, Kat. der Ausst., hg. von *idem*, Florenz 1977, S. 53, Nr. 20. Eine eigenhändige Replik befindet sich in Malmö, Konstmuseum, Inv. MMK 891. Zu Roslin allgemein *Alexandre Roslin 1718–1793: un portraitiste pour l'Europe*, Kat. der Ausst. Stockholm/Versailles 2008, hg. von Magnus Olausson/Xavier Salmon, Paris 2008.

⁷⁴ Beispielhaft dafür ihr *Bildnis von Marie Lesoult, geborene Françoise Devilly Desmarchais*, von 1780, in Orléans, Musée des Beaux-Arts, Inv. D 69-3-2; vgl. Joseph Baillio, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 124f., Nr. 28.

⁷⁵ Vgl. den anonymen Kommentar unter dem Titel "L'Impartialité au Sallon dédiée à messieurs les critiques présents et à venir" zur Präsenz von Élisabeth Vigée Le Brun und Adélaïde Labille-Guiard im Salon von 1783: "Deux Femmes-Peintres, qui entrent pour la première fois dans la carrière, viennent disputer les couronnes décernées depuis longtemps à MM. Roslin et du Plessis, et pour mieux dire, elles viennent demander à les partager, et elles se montrent dignes de prétendre à ce partage." Im *Journal général de France* heißt es zum Salon von 1785: "Madame Le Brun a écrasé Roslin [...]" (beide Zitate nach Xavier Salmon, "Un portraitiste parmi les portraitistes", in: *Alexandre Roslin* [Anm. 73], S. 67–69: 69).

⁷⁶ Vgl. Andreas Plackinger, s.v. Alexander (Alexandre) Roslin, in: *All-*

ter in Florenz – bei dieser Gelegenheit mit Rubens und mit van Dyck verglichen: “[...] man nennt mich M^{me} van Dyck, M^{me} Rubens und andere, noch Größere...”⁷⁷ Wer diese “andere[n], noch Größere[n]” waren, wird nicht näher expliziert. Anerkennung und Kenntnis “unsere[r] Schule” waren in Italien zu jener Zeit tatsächlich wenig ausgeprägt. In Florenz setzten erst unter Großherzog Ferdinand III. und ein Jahr *nach* Erhalt des Selbstporträts der Künstlerin Bemühungen ein, gezielt Werke französischer Künstler anzukaufen und damit eine vorher nicht wahrgenommene Lücke in den Florentiner Sammlungen zu schließen.⁷⁸ Als aufmerksame Besucherin der Uffizien muss sich Vigée Le Brun darüber im Klaren gewesen sein, dass ihr künftiges Bildnis in der Galleria degli Autoritratti als eines der wenigen französischen Werke die Kunst ihres Heimatlandes in der berühmtesten Sammlung Italiens vertreten würde. Das Porträt der Königin Frankreichs, das die Künstlerin in ihrem Selbstbildnis zeigte, machte Vigée Le Brun genauso als *française* sichtbar wie das Bildnis des schwedischen Königs Alexander Roslin als *suédois*. Die Zusammenschau mit Roslins Porträt vermag auch den Blick zu schärfen für ein weiteres scheinbar selbstverständliches Charakteristikum von Vigée Le Bruns Bild, das jedoch für dessen Gesamteindruck zentral ist: die reduzierte Farbigkeit.

gemeines Künstlerlexikon, XCIX, Berlin 2018, S. 421–423. Das Florentiner Selbstbildnis trägt die Inschrift: “Alessandro Roslin, Suezese: n:º 1718· Caua:º / del Real Ordine di Vasa· Pittore del Re di / Francia· Sbozzando il Ritratto del Suo Souerano / il Re di Suezia· Fato in Parigi 1790.”

⁷⁷ “[...] jamais de ma vie je n’ai été encouragée à ce point; j’en jouis d’autant plus que les Romains n’accordent presque rien à notre école [...]; on m’appelle M^{me} Van Dyck, M^{me} Rubens, d’autre encore plus haut...” (zit. nach Louis Hauteceur, *Madame Vigée-Lebrun*, Paris 1914, S. 76).

⁷⁸ Siehe dazu *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine* (Anm. 73), S. 93–98; Pierre Rosenberg, “Les relations artistiques entre la Toscane et la France sous la Révolution”, in: *idem, De Raphaël à la Révolution: les relations artistiques entre la France et l’Italie*, Mailand 2005, S. 271–292; Ettore Spalletti, “Collezionismo granducale e politica: l’acquisto dei dipinti di scuola francese per gli Uffizi”, in: *Sale dei pittori stranieri*, hg. von Valentina Conicelli/Marica Guccini, Florenz 2013 (Gli Uffizi: studi e ricerche, 25), S. 40–59.

Rot und Schwarz... und Weiß und Gelb.

Die “gefeierten Pinsel der Antike” als Maßstab

In ihren früheren Selbstporträts (Abb. 6, 7) präsentierte sich die Malerin entweder in heller Kleidung oder in farbenfrohen glänzenden Stoffen. In ihren Memoiren betont sie ihre persönliche Vorliebe für schlichte, helle Roben.⁷⁹ Zwar ist die Entscheidung für das schwarze Kleid des Uffizien-Selbstbildnisses⁸⁰ sicherlich auch durch das würdige Ambiente des Bestimmungsortes motiviert sowie durch den Wunsch, die strahlende Helligkeit des eigenen Teints hervortreten zu lassen. Die Farbwahl ist aber zweifellos nicht allein auf gestalterische, sondern auch auf inhaltliche Erwägungen zurückzuführen.⁸¹

Der gelblich-graue, an Porträts von Jacques-Louis David erinnernde Hintergrund liefert einen neutralen Fond, vor dem sich die schwarz gekleidete Malerin wirkungsvoll abhebt, wobei auffällt, dass der Hintergrund der Grundierung der Leinwand gleicht, auf der Vigée Le Brun ansetzt, das skizzierte Bildnis ihrer Königin zu malen. Den lebhaftesten Farbakzent bildet die rote Schärpe mit gelb-goldenem Ornamentrand, die die Künstlerin um die Taille trägt. Diese Farbkombination aus Schwarz, Weiß, Rot und Gelb finden wir sonst nur noch in ihrem im Jahr 1800 in Russland entstandenen Porträt für die Akademie der schönen Künste in St. Petersburg (Abb. 14).⁸²

⁷⁹ “[...] je portais toujours des robes blanches en forme de tunique [...]” (Vigée Le Brun [Anm. 1], S. 194).

⁸⁰ Unter bestimmtem Lichteinfall weist der Stoff des Kleides einen leicht bläulichen Schimmer auf; dennoch ist der Schwarzton der für die Wahrnehmung des Bildes vorherrschende Eindruck, heute wie kurz nach der Entstehungszeit des Bildes, wie eine der frühesten Quellen zu Vigée Le Bruns Selbstbildnis, Giuseppe Pelli Bencivennis Brief vom 3. September 1791, erkennen lässt. Darin heißt es, die Malerin zeige sich “in abito nero” (S. o., Anm. 53).

⁸¹ Zu Mode als Bedeutungsträger in Vigée Le Bruns Porträts siehe Pascale Gorguet Ballesteros, “Entre réalité et fiction, les choix vestimentaires de Mme Vigée Le Brun”, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 47–51: 51.

⁸² Vgl. Ekaterina Deriabina, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 90, Nr. 6. Zu Vigée Le Bruns Zeit in Russland siehe Ilse Bischoff, “Madame Vigée Le Brun at the Court of Catherine the Great”, in: *The Russian Review*, XXIV (1965), S. 30–45.

Auch hier zeigt sich Vigée Le Brun mit Pinselbündel und Palette bei der Arbeit am Porträt einer Monarchin, in diesem Fall jenes der russischen Zarin Maria Fjodorowna, Gattin Pauls I., deren Staatsporträt die Künstlerin 1799 ausgeführt hatte.⁸³

Fassen wir die in der Forschung zwar konstatierten, allerdings nicht näher untersuchten Gemeinsamkeiten beider Werke zusammen:⁸⁴ Beide Bildnisse Vigée-Le Bruns in Rot-, Schwarz-, Weiß-, und Gelbtönen zeigen sie mit den Werkzeugen ihrer künstlerischen Tätigkeit bei der Ausführung des Porträts einer Herrscherin und adressieren einen kunsthistorisch versierten Rezipientenkreis. Auf die Anforderungen eines mit einer besonderen Anspruchshöhe verbundenen Bestimmungsortes antwortete die Künstlerin also mit unmittelbar vergleichbaren Lösungen. Diese Beobachtung gilt es bei der Beschäftigung mit dem Florentiner Selbstbildnis fruchtbar zu machen.

Mary D. Sheriff regte an, den Schatten, den die Malerin in ihrem Porträt der Galleria degli Autoritratti auf die Leinwand im Bild wirft, im Sinne einer Selbstinszenierung als neuer Butades zu lesen.⁸⁵ Die Malerin verweise so auf den von Plinius überlieferten Gründungsmythos des malerischen und plastischen Porträts, demnach Butades (oder Dibutades) den Schatten eines Profils auf einer Wand nachmodelliert habe.⁸⁶ Die Französin könnte somit zu einer regelrechten Personifikation der Malerei, *Pictura*, werden, wie in jenem Bühnenstück des Théâtre de Vaudeville, das Anlass zu Ovationen an Vigée Le Brun bot. Die Überlegung Sheriffs mag reizvoll sein, allerdings bleibt zu bedenken, dass die Malerin in ihrem Selbstbildnis keinesfalls im Begriff steht, ein Schattenprofil

nachzuziehen und gerade der Schatten ihres Kopfes höchst diffus ist.

Ein anderes Bilddetail verdient jedoch Aufmerksamkeit: Bislang wurde übersehen, dass das Pinselbündel, das Vigée Le Brun in Händen hält, Spuren genau jener Farben aufweist, die den Gesamteindruck ihres Porträts dominieren: Rot, Weiß, Schwarz und ein ockerartiges Gelb – letzteres kaum mehr sichtbar auf der Spitze des zweiten vorderen Pinsels von oben (Abb. 15). Dieselben vier Farben sind, noch besser erkennbar, auch auf der Palette des Petersburger Selbstbildnisses zu sehen. Es handelt sich dabei zunächst, wie bei der frappierenden Ähnlichkeit der Leinwand auf der Staffelei im Bild mit dem Bildhintergrund, um einen offensichtlichen Hinweis auf das Gemacht-Sein, die Herstellung des eigenen Porträts selbst. Vigée Le Brun authentifiziert ihr Selbstbildnis nicht, wie Angelika Kauffmann, mit einer Signatur, sondern indem sie sich selbst beim Akt des Malens präsentiert. Durch die Evidenz ihres poetischen Handelns wird Autorschaft angezeigt.⁸⁷

Dieser metapikturale Verweis auf ihre Fähigkeit, mit minimalen Mitteln maximalen Effekt zu erzielen, lässt sich darüber hinaus an ein bekanntes Erzählmotiv der Kunstkritik anbinden. Plinius berichtet im 35. Buch seiner in Künstler- und Intellektuellenkreisen bis ins 19. Jahrhundert rezipierten *Naturkunde*, dass Apelles, der herausragendste Künstler des Altertums, und andere Maler der Antike sich auf exakt den gleichen Farbklang beschränkten:

Bei dieser Betrachtung so vieler Farben in solcher Verschiedenheit kann man nicht umhin, die Vorzeit zu bewundern. Nur mit vier Farben, – mit dem Weiß der

⁸³ St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. GM3 (Dauerleihgabe in Schloss Peterhof).

⁸⁴ Hauschild (Anm. 4), S. 51; Deriabina (Anm. 82).

⁸⁵ Sheriff (Anm. 4), S. 232–234.

⁸⁶ Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 43, 151. Vgl. *idem*, *Naturkunde*, Buch XXXV: *Farben, Malerei, Plastik*, lat.-dt., hg. von Roderich König/Gerhard Winkler, Düsseldorf/Zürich 2013, S. 114f.

⁸⁷ Zu Poiesis als künstlerischem Konzept *Poiesis: Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Akten der Tagung Bochum 2010, hg. von Valeska von Rosen *et al.*, Zürich 2013; *Poiesis: Über das Tun in der Kunst*, hg. von Andreas Beyer *et al.*, Berlin 2014. Zur Verhandlung von künstlerischer Autorschaft in Vigée Le Bruns Umfeld Charlotte Guichard, "Signatures, Authorship and *Autographie* in Eighteenth-Century French Painting", in: *Art History*, XLII (2018), S. 266–291.

Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des *atramentum* –, schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aëtion, Melanthis und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke [...].⁸⁸

Lange vor Vigée Le Brun war die Anspielung auf diese berühmte Plinius-Passage im Dienst von Künstlerlob und Künstlerselbstdarstellung zum Einsatz gekommen; das prominenteste Beispiel hierfür ist Albrecht Dürer.⁸⁹ Der antike Maler Apelles als künstlerische Referenz- und Identifikationsfigur war in kunsttheoretischen Debatten der frühen Neuzeit bis in Vigée Le Brun's Lebenszeit eine feste Größe.⁹⁰ Über Apelles bemerkt etwa der Chevalier de Jaucourt unter dem Lemma "Peintres Antiques (Hist. des arts)" in der *Encyclopédie*, dieser habe alle anderen Maler ihrer herausragenden Fähigkeiten zum Trotz ausgestochen ("Apelle pendant les effaçoit tous").⁹¹ Des Weiteren gilt es mit Blick auf Vigée Le Brun's Selbstporträt die zentrale Qualität zu bedenken, die Plinius von Apelles – dem antiken mythischen Malersuperlativ – überliefert:

Alle Vorgänger und Nachfolger aber übertraf Apelles aus Kos [...]. Hervorragend war in seiner Kunst die Anmut, obgleich zur selben Zeit sehr große Maler leb-

ten; er bewunderte ihre Werke und lobte sie alle, sagte aber, daß ihnen jener Liebreiz fehle, den die Griechen *châris* nennen; alles übrige sei <ihnen> gelungen, aber darin allein komme ihm niemand gleich.⁹²

Die besondere Anmut der Malerei des Apelles umschreibt Jaucourt in der *Encyclopédie* in seinem Artikel "Peintres Grecs (Peint. Antiq.)" 1765 mit dem Ausdruck *grâce*, wobei er eine Parallele zwischen Raffael und dem griechischen Maler zieht. Tatsächlich wurde Raffael spätestens seit einer entsprechenden Bemerkung in Vasaris Vorwort zum dritten Teil seiner *Viten* mit Apelles in Verbindung gebracht und als 'neuer Apelles' gefeiert.⁹³ Der Hinweis auf Raffael ist im Zusammenhang mit Vigée Le Brun besonders interessant. Denn das einzige Werk, das die Künstlerin abgesehen vom Porträt Angelika Kauffmann's in ihren *Memoiren* im Abschnitt über ihren Florenzbesuch erwähnt, ist das vermeintliche Selbstporträt des jungen Raffael in der Sammlung Altoviti (Abb. 16): "Die Gesichtszüge sind regelmäßig schön, die Augen sind charmant und der Blick ist wohl der eines Beobachters."⁹⁴ Fast meint man eine Beschreibung ihres eigenen Porträts zu lesen, obwohl Vigée Le Brun's Selbstbildnis und das Gemälde der Sammlung Altoviti formal wenig verbindet. Gemeinsam sind beiden jedoch die betonte Jugendlichkeit, die Zartheit der

⁸⁸ Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 32, 50; zit. nach *idem* 2013 (Anm. 86), S. 46f.

⁸⁹ Zur Rezeption von Plinius' berühmter Textpassage siehe John Gage, "A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV (1981), S. 1–26; zum Apelles-Bezug bei Dürer Gabriele Kopp-Schmidt, "Mit den Farben des Apelles: Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500", in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, XXVIII (2004), S. 1–24. Die Farbkombination des Apelles ist auch in Guercino's Selbstbildnis von etwa 1635–1640 in Privatbesitz anzutreffen; vgl. Samuel Vitali, in: *Furor und Grazie: Guercino und sein Kreis. Barockzeichnungen aus den Uffizien*, Kat. der Ausst. Bern, hg. von Nicholas Turner/*idem*, Florenz 2009, S. 164f., Nr. 108.

⁹⁰ Siehe Magdalena Eickelkamp, *Apelles an der Kunstakademie: Studien zur Bedeutung des antiken 'Malerfürsten' für die akademische Kunst und Kunsttheorie vom 16.–19. Jahrhundert*, Diss. Bonn 2016; zu Apelles als Bezugsgröße im David-Kreis siehe Reuter (Anm. 12), S. 20f. Vgl. für den Beginn des

16. Jahrhunderts Ulrich Pfisterer, "Apelles im Norden: Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500", in: *Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Kat. der Ausst. Coburg 2010, hg. von Matthias Müller *et al.*, Berlin 2010, S. 8–21.

⁹¹ *Encyclopédie* (Anm. 17), XXI, S. 255f. und 268.

⁹² Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 36, 79; zit. nach *idem* 2013 (Anm. 86), S. 66f.

⁹³ Martin Rosenberg, "Raphael's Transfiguration and Napoleon's Cultural Politics", in: *Eighteenth-Century Studies*, XIX (1985/86), S. 180–205, bes. S. 186; Patricia A. Emison, *Creating the 'Divine Artist': From Dante to Michelangelo*, Leiden *et al.* 2004, S. 41 (zu *grazia* als Eigenschaft von Apelles und Raffael).

⁹⁴ "Les traits du visage sont régulièrement beaux, les yeux sont charmants, et le regard est bien celui d'un observateur" (Vigée Le Brun [Anm. I], S. 358). Zu Raffaels Altoviti-Bildnis David Alan Brown/Jane van Nimmen, *Raphael & the Beautiful Banker: The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, New Haven/London 2005.

14 Élisabeth
Vigée Le Brun,
Selbstbildnis.
St. Petersburg,
Staatliche
Ermitage



15 Élisabeth
Vigée Le Brun,
Selbstbildnis
(Detail aus Abb. 1)



Körper und Inkarnate, die Inszenierung individueller persönlicher Ausstrahlung sowie vor allem das Moment des unmittelbaren Reagierens auf den Betrachter durch die Suggestion einer spontanen Wendung bei direktem Blickkontakt. Bedenkt man außerdem, dass Angelika Kauffmann als weiblicher Raffael gerühmt wurde, dann ergibt sich ein dichtes Netz direkter und indirekter bildsprachlicher und verbalsprachlicher Bezüge um Vigée Le Bruns Selbstbildnis. Anmut oder *grâce*⁹⁵ jedenfalls, Apelles' wichtigstes Merkmal, galt unter den Zeitgenossen der Porträtistin Marie-Antoinettes als charakteristisch für die Produktion und die Person Vigée Le Bruns. So schreibt etwa ihr Kollege Henri-Pierre Danloux: "Sprich mir, was das Porträt betrifft, von Madame Lebrun. Sie hat eine Anmut [*grâce*], die dieser Gattung gemäß ist und die David niemals haben wird."⁹⁶ Erinnern wir uns daran, dass Vigée Le Brun ihre vermeintlich enge Beziehung zu Marie-Antoinette zum Leitmotiv ihrer *Souvenirs* und zu einem zentralen Motiv ihres Uffizien-Selbstbildnisses machte, dann ergibt sich eine weitere Parallele zu Apelles, der laut Plinius die besondere Gunst seines Herrschers, Alexanders des Großen, genoss.⁹⁷

In der 1798 in Paris uraufgeführten Oper *Apelle et Campaspe* des Komponisten André-Frédéric Eler findet sich sogar die Anekdote von Tizian, Kaiser Karl V. und dem vom Herrscher aufgehobenen Pinsel – die Vigée Le Brun in ihrer Autobiographie auf

sich selbst und Marie-Antoinette übertragen sollte – in der Konstellation Alexander–Apelles wieder.⁹⁸ Vigée Le Brun hat die Premiere dieses Singspiels, die acht Jahre nach der Entstehung ihres Florentiner Selbstbildnis stattfand, nicht gesehen, da sie zu dieser Zeit noch im Exil in Russland weilte. Den Autor des Librettos von *Apelle et Campaspe*, Charles-Albert Demoustier, erwähnt sie gleichwohl mit Selbstverständlichkeit in ihren Memoiren und vermerkt, dass er ihrer Schülerin Emilie Roux de la Ville (besser bekannt als Marie-Guillemine Benoist) seine berühmten *Lettres à Emilie sur la Mythologie* gewidmet habe.⁹⁹ Auch ohne diesen direkten persönlichen Bezug mag Vigée Le Brun die bei Plinius nicht vorkommende Anekdote von Alexander, der Apelles den Pinsel aufhebt, als eine Ausschmückung des Mythos vom antiken Meisterkünstler schon vorher begegnet sein und ihr einen Baustein zu ihrer Selbststilisierung als weiblicher Apelles geliefert haben.

Dass sich Madame Vigée Le Brun in ihrem Porträt für die Galleria degli Autoritratti als Madame Apelles inszenierte, scheint nicht nur wegen der ungebrochenen Konjunktur dieser Künstlerfigur plausibel, sondern auch weil sich die Malerin zeitlebens mit der griechischen Antike (oder zumindest dem, was sie dafür hielt) auseinandersetzte. Kurz vor ihrer Emigration nach Italien, im Sommer 1789, hatte die Künstlerin ihr Selbstporträt *à l'antique* (Abb. 7) im Pariser Salon

⁹⁵ Vgl. *Gratia: Mediale und diskursive Konzeptualisierung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Akten der Tagung Berlin 2014, hg. von Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider, Wiesbaden 2018, darin bes. der Beitrag von Nadia J. Koch, "Die 'Charis' des Apelles: Exitstrategie aus der Techne", S. 7–32; mit Fokus auf Italien und religiöse Implikationen Klaus Krüger, *Grazia: Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016. Zur Ausformung des Konzepts im französischen Kunstdiskurs Knabe (Anm. 47), S. 280–285.

⁹⁶ "Parle-moi de Mme. Lebrun pour le portrait. Elle a une grâce qui convient à ce genre et que jamais David ne pourra avoir" (zit. nach Walczak 2004 [Anm. 3], S. 73). Vgl. die Beschreibung der Künstlerin als "gracieuse" in den Erinnerungen von Gigoux (S. o., Anm. 62) und ihre Schilderung bei Espinhal (Anm. 49), S. 81: "son amabilité, ses talents agréables, sa charmante tournure".

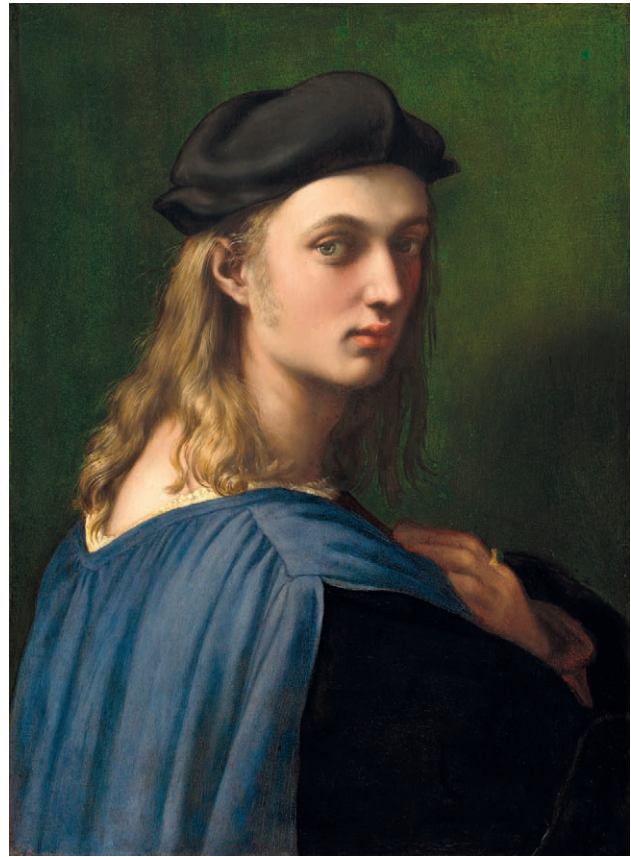
⁹⁷ Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 36, 85–86; *idem* 2013 (Anm. 86), S. 70f.

⁹⁸ *Apelle et Campaspe: Opéra en un acte, par le Citoyen Demoustier, Musique du Citoyen Eler; représenté pour la première fois sur le Théâtre de la République et des Arts le 24 Messidor, an 6*, Paris [1798], S. 19f. In einer anonymen Zeitungsbesprechung der Premiere wird just diese Begebenheit zum Gegenstand der Kritik: "Apelle, chargé par Alexandre de faire le portrait de Campaspe, reconnoît sa maitresse dans celle qu'il va peindre; le pinceau échappe de ses mains, il se désespère [...] la circonstance où Alexandre ramasse le pinceau d'Apelle, et le lui rend en disant: *Apelle mérite l'honneur d'être servi par Alexandre nous a paru forcée et petite; c'est ce qu'on appelle du faux sublime*" ("Spectacles: Théâtre National des Arts", in: *Le Conservateur*, An VI, 28 Messidor [16. Juli 1798], S. 2562).

⁹⁹ Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Emilie sur la Mythologie*, Paris 1786–1790; Vigée Le Brun (Anm. 1), S. 159. Zu Benoist allgemein Reuter (Anm. 12), dort S. III zu Demoustier sowie S. 140 und S. 141, Anm. 63, zu Benoists 'Spitznamen' Emilie.

ausgestellt. Die sitzende Malerin blickt hier direkt auf den Betrachter, während sie von ihrer Tochter Julie umarmt wird. Vigée Le Brun zeigt sich mit ungepudertem hochgestecktem Haar, einer weißen Tunika, die wie bei antiken Amazonendarstellungen die nackte Schulter und den bloßen Arm freilässt. Ein grüner Überwurf mit Mäanderornament liegt auf ihren Oberschenkeln. Nichts ist direktes Antikenzitat und dennoch wird hier Antike evoziert. Diese regelrechte Verkleidung lässt an Vigée Le Brun's Bericht von ihrem improvisierten griechischen Souper von 1788 denken, bei dem sich die anwesenden Damen mit Draperien aus dem Atelierfundus "métamorphosées en véritables Athéniennes" präsentierten, die Köchin den Auftrag erhielt, Saucen nach antikem Rezept zuzubereiten, die Gäste Zypernwein kredenzt bekamen und Texte von Pindar und Anacreon gelesen wurden.¹⁰⁰

Angesichts eines derartigen Interesses für die Antike ist davon auszugehen, dass der Künstlerin Plinius' Berichte über Apelles selbstverständlich geläufig waren. Plinius' *Naturkunde* wurde in der *Encyclopédie* auszugsweise besprochen und in Vigée Le Brun's Jugend in französischer Übersetzung von Jean-Étienne Guettard neu ediert.¹⁰¹ Dass Vigée Le Brun, Jahrgang 1755, den eine Generation älteren Naturkundler Guettard (1725–1786) persönlich kannte, ist nicht ausgeschlossen. Immerhin bewegte sich Guettard, der in ihrer Nachbarschaft wohnte, wie die Malerin am Beginn ihrer Karriere tagtäglich im Umkreis des Herzogs von Orléans und war wie



—
16 Raffael, *Bildnis von Bindo Altoviti*.
Washington, National Gallery of Art

sie mit Mitgliedern der Familie Rochechouart bekannt.¹⁰² In welcher Form Vigée Le Brun mit Plinius' Berichten über Apelles in Berührung kam – als Leserin, über ihren literarisch bewanderten Gatten,¹⁰³

¹⁰⁰ Vigée Le Brun (Anm. 1), S. 191–195.

¹⁰¹ *Histoire Naturelle de Pline traduite en François avec le texte Latin rétabli d'après les meilleures leçons manuscrites [...]*, Paris 1771–1782. Mitherausgeber waren Louis Poinssinet de Sivry und Anne-Gabriel Meusnier de Querlon.

¹⁰² Nicolas de Condorcet, "Éloge de M. Guettard", in: *Histoire de l'Académie royale des sciences avec les mémoires de mathématique et de physique tirés des registres de cette Académie*, 1786, S. 47–62: 57, erwähnt, dass Guettard ab 1748 für Louis I., Duc d'Orléans, als wissenschaftlicher Berater tätig war, von dessen Sohn (Louis-Philippe I. 1752) als Vorsteher des herzoglichen Naturalienkabinetts eingesetzt wurde und eine Unterkunft im Palais Royal erhielt. Dass Guettard mit der Comtesse de Rochechouart in Austausch stand, geht aus seinen eigenen Schriften hervor (Jean-Étienne Guettard, *Mémoires*

sur différentes parties de la physique, de l'histoire naturelle, des sciences et des arts, Paris 1768–1783, III, S. 485). Vigée Le Brun wohnte nach 1767 vis-à-vis der Terrasse des Palais Royal und erhielt ab 1768 – also ab ihrem 13. Lebensjahr – Porträtaufträge der Duchesse de Chartres, der Schwiegertochter von Louis-Philippe (Xavier Salmon, in: *Élisabeth Vigée Le Brun* [Anm. 4], S. 149, Nr. 43). Im Salon von 1787 präsentierte die Malerin das Bildnis der regelmäßig bei ihren Soiréen anwesenden Marquise de Rougé, geborene Victurnienne Delphine Nathalie de Rochechouart, mit Schwägerin und zwei Kindern (Washington, National Gallery of Art, Inv. 1964.II.I.; dazu Paul Lang, *ibidem*, S. 206, Nr. 79).

¹⁰³ Zu dessen Aktivitäten und intellektuellem Horizont siehe Iris Yvonne Wagner, *Der Kanon des Kunsthändlers: Jean-Baptiste Pierre Le Brun*

über die Akademie –, sei dahingestellt. Außer Zweifel steht, dass sie trotz gegenteiliger Beteuerungen, mit denen sie sich gegen die Gelehrsamkeit einer Angelika Kauffmann abgrenzt, über eine exzellente Bildung verfügte, die es ihr erlaubte, subtile Anspielungen in ihren Memoiren und ihren Werken zu platzieren. Bemerkenswert ist, dass es ihr gelingt, einen Antikenbezug zu eröffnen, ohne jedoch wie ihre deutsch-römische Künstlerkonkurrentin in antikisierender Gewandung zu erscheinen – und dies in einem Gemälde, das auf Grund seiner malerischen Qualität in der Wiedergabe von Stoffen und wegen des Assoziationen an flämische Malerei des 17. Jahrhunderts weckenden Spitzenkragens mit van Dyck in Verbindung gebracht wurde.¹⁰⁴

Es bleibt zu fragen, ob die raffinierte Selbstinszenierung als moderner weiblicher Apelles, also als weibliche Variante des Malers aller Maler, von den Zeitgenossen verstanden wurde. Vielleicht spielte die bereits erwähnte Passage ihres Briefes an Hubert Robert und Brongniart über das Selbstporträt darauf an, in dem sie erwähnt, dass Sie “M^{me} Van Dyck, M^{me} Rubens und andere noch Größere” genannt wird, wobei sie ihre Aufzählung mit einer suggestiven Auslassung abschließt.¹⁰⁵ Auch das Antwortschreiben des Florentiner Galeriedirektors Giuseppe Pelli auf die Einsendung des Bildes durch die Künstlerin lässt aufhorchen: Pelli erwähnt darin nicht nur das große Lob von *professeurs* und *amateurs*, sondern dass diese Vigée Le Bruns Porträt “sehr geeignet fanden auch den gefeierten Pinseln der Antike Ehre zu machen”.¹⁰⁶ Pelli nimmt damit auf jenes Bildelement Bezug, das den

entscheidenden Hinweis auf die vier Farben des Apelles bietet, die Vigée Le Brun ebenso meisterhaft wie der Porträtist Alexanders des Großen zu handhaben beansprucht.

Auch ein zeitgenössisches Bilddokument liefert ein Indiz für eine ‘apellinische’ Deutung. Vigée Le Bruns Freund Dominique-Vivant Denon, späterer Direktor des Musée Napoléon im Louvre, löschte das im revolutionären Frankreich politisch kompromittierende Bildnis der Königin in seiner im Winter 1792/93 publizierten Radierung nach dem Florentiner Selbstporträt der Künstlerin (Abb. 17). Bezeichnenderweise erscheint in Denons Druckgraphik anstelle der Züge Marie-Antoinettes das vermeintliche Raffael-Antlitz aus der Sammlung Altoviti – also jenes Porträt, auf das die Künstlerin in ihren *Souvenirs* direkt hinwies.¹⁰⁷ Machte Denon auf die Selbstinszenierung seiner Freundin als Madame Apelles aufmerksam, indem er das Bildnis des ‘neuen Apelles’ Raffael (oder genauer gesagt, was man dafür hielt) neben ihr präsentierte? Ein Porträt des Apelles hätte Denon jedenfalls nicht an die Stelle des Herrscherinnenbildnisses setzen können, da es für dessen Bildnis schlichtweg keine Bildtradition gab. In Denons Radierung nehmen sowohl Vigée Le Brun als auch der Altoviti-Raffael Blickkontakt mit dem Betrachter auf, womit zwischen den beiden ansonsten sehr unterschiedlichen Porträts eine Gemeinsamkeit hergestellt wird. In der Literatur wurde bereits bemerkt, dass mit Denons Abwandlung von Vigée Le Bruns Selbstbildnis eine Umdeutung des Werkes im Sinne einer Einordnung “in die Tradition der ‘italienischen

(1748–1813), Diss. Marburg 2018, URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2019/0007/pdf/diyw.pdf> (Zugriff am 01.10.2019).

¹⁰⁴ Walczak 2004 (Anm. 3), S. 8, weist auf Vigée Le Bruns intensive Auseinandersetzung mit flämischer Malerei vor 1789 hin, nicht zuletzt im Zuge ihrer Flandernreise 1781. Der Ehemann der Malerin war als Kunsthändler auf den Verkauf niederländischer und flämischer Gemälde spezialisiert; dazu Hauschild (Anm. 4), S. 8f. Baumgärtel 2017 (Anm. 31), S. 373, sieht im Rekurs auf flämische Malerei bei Vigée Le Brun einen Gegenentwurf zum Antikenbezug in Kauffmanns Selbstbildnis.

¹⁰⁵ S. o., Anm. 77.

¹⁰⁶ “Tous les François qui sont ici, tous les Professeurs qui en connoissent le merite, tous les amateurs des Beaux-Arts l’ont trouvé au dessus de tout éloge et très propre à faire honneur aussi aux célèbres pinceaux de l’antiquité” (Brief Giuseppe Pellis an Élisabeth Vigée Le Brun vom 30. August 1791; zit. nach Müntz [Anm. 5], S. 451). Hier bliebe zu überlegen, was der Italiener Pelli genau meint, wenn er das französische Wort *antiquité* benutzt.

¹⁰⁷ Dazu Udolpho van de Sandt, in: *Dominique-Vivant Denon: l’œil de*



17 Dominique-Vivant Denon, Radierung nach Élisabeth Vigée Le Bruns Selbstbildnis in den Uffizien, in: *idem, L'originale e il ritratto*, Bassano 1792 [1793]. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Duplessis, Inv. 8°3228



18 Élisabeth Vigée Le Brun, *Selbstbildnis*. Ickworth House, National Trust

Schule'' einhergehe.¹⁰⁸ Das Porträt der Künstlerin in der Version Denons ist im Sinne einer künstlerischen Filiation zu lesen: Vom 'neuen Apelles' Raffael zu Vigée Le Brun. Tatsächlich wird familiäre Zugehörigkeit explizit thematisiert in der eigenhändigen, signierten und auf 1791 datierten Replik des Porträts, die von der Künstlerin für den britischen Italienreisenden und Kunstsammler Frederick Hervey, vierter Earl of Bristol, geschaffen wurde (Abb. 18).¹⁰⁹ In dieser Fassung

hat die Künstlerin das Porträt ihrer Königin durch das Bildnis ihrer eigenen Tochter Julie ersetzt, womit in der Selbstinszenierung Vigée Le Bruns einmal mehr Kreativität und Prokreativität beziehungsweise Schöpfertum und Mutterschaft zusammenfinden. Vielleicht gerade weil die Malerin bei der Thematisierung ihres Künstlertums zeitgenössische Vorstellungen von Weiblichkeit und weiblicher Anmut in ihrem Beitrag für die Galleria degli Autoritratti bediente, erlangte

Napoléon, Kat. der Ausst., hg. von Pierre Rosenberg, Paris 1999, S. 92f., Nr. 47.

¹⁰⁸ Walczak 2004 (Anm. 3), S. 25. Vgl. Sheriff (Anm. 4), S. 238.

¹⁰⁹ Inv. NT 851782. Vigée Le Brun hatte Hervey 1789 in Rom und 1790

ihr Selbstbildnis große Popularität bei Sammlern und Kopisten in der Florentiner Galerie.¹¹⁰ Umso mehr befremdet aus heutiger Perspektive die anerkennend gemeinte Bezugnahme auf männliches Künstlertum im Kommentar von Galerie-Direktor Pelli, dem – wie bereits erwähnt – Vigée Le Bruns Selbstporträt “dem Pinsel eines Mannes [...] entsprungen” schien. Pellis Einschätzung hingegen, die Künstlerin habe ihr Porträt “con una intelligenza singolare” konzipiert, ist angesichts der vielfältigen Bedeutungsdimensionen des Bildes nach wie vor unbedingt zuzustimmen.

Der Verfasser dankt den anonymen Referees für konstruktive Kritik und ergänzende Hinweise. Ein herzlicher Dank an Valeska von Rosen und Ulrich Pfisterer für die Einladung zum Studientag in Florenz, in dessen Rahmen ich erste Überlegungen zu Vigée Le Bruns Selbstporträt vortragen konnte, sowie an Anna Schreurs-Morét für ebenso anregendes wie ermutigendes Feedback. Herzlich gedankt sei auch Gisela Bonfig für die Unterstützung bei der Bildredaktion. Der DFG-Sonderforschungsbereich 948 Helden – Heroisierungen – Heroismen der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg finanzierte dankenswerter Weise den Erwerb diverser Abbildungsvorlagen.

in Neapel porträtiert; siehe Joseph Baillio, in: *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Anm. 4), S. 242f., Nr. 104.

¹¹⁰ Siehe dazu die Memoiren des Malers Jean Gigoux (Anm. 62), S. 101f.: “A mon retour d’Italie, je disais à madame Lebrun combien son portrait, qui est à Florence, dans la salle des Peintres, m’avait paru aimable et beau, – car il la rappelait dans tout l’éclat de sa belle jeunesse – et combien il plaisait à tout le monde, puisqu’il était continuellement copié par une foule de copistes, jeunes et vieux. Cela lui fit un très grand plaisir.” Bereits im Oktober und Dezember 1791 – Vigée Le Brun hatte ihr Porträt mit einem Schreiben vom 30. August 1791 nach Florenz

gesandt! – erhielten der Stecher Carlo Bozzolini und ein gewisser Claude Peyrott die Erlaubnis, Zeichnungen nach dem Gemälde anzufertigen. In der Publikation von Antoine Mongez, *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, Florenz 1789–1807, III, o. P., ist das Selbstbildnis der Künstlerin in Form eines Kupferstichs von Pierre Audouin nach einer gezeichneten Vorlage von Jean-Baptiste Wicar unter die Meisterwerke der großherzoglichen Sammlungen aufgenommen worden; siehe dazu Artemieva (Anm. 4), S. 452. Der polnische König Stanislas Poniatowski besaß seit 1795 eine Kopie des Bildes; siehe Lang (Anm. 32), S. 68.

In 1789, just a few months after the turmoil at the start of the French Revolution, the painter Élisabeth Vigée Le Brun left her native country for Italy. One of the first paintings that the celebrated portraitist of the Parisian aristocracy undertook on the Italian peninsula was her own self-portrait. This work was intended for the famous Galleria degli Autoritratti of the grand-ducal collection in the Uffizi in Florence. Vigée Le Brun was deeply aware of the strong impact this portrait would have on the shaping of her public persona and her artistic afterlife. The question how to situate herself in relation to the portraits of the leading artists of the day and of the glorious past was all the more delicate because only very few female self-portraits were in the Galleria degli Autoritratti. Therefore, this article aims to reinvestigate the strategies of self-fashioning in this key work of Vigée Le Brun's career. Among other issues, it will focus on how the artist dealt with notions of femininity – especially regarding her rivalry with Angelika Kauffmann, the other celebrated female painter of her generation, whose self-portrait was already on display when Vigée Le Brun visited the Galleria degli Autoritratti. Moreover, the fact that Vigée Le Brun's Uffizi self-portrait shows her working on a portrait of the French queen Marie-Antoinette raises the question of the reason for this royal presence. A close-reading of the Florentine portrait and its comparison with other self-representations of Vigée Le Brun as well as with the artist's self-fashioning in her famous autobiography (the *Souvenirs* from 1835–1837) leads to a re-evaluation of this much discussed work. Above all, Vigée Le Brun's subtle allusions to the antique painter Apelles – the genius of antique painting *par excellence* – will be contextualized, in order to shed light on how the artist coped in a highly intelligent way both with the expectations of her audience and her personal ambition.

© Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi, Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo (vietata la riproduzione con ogni mezzo): Abb. 1, 4, 5, 8, 12, 13, 15. – Nach Prinz (Anm. 6): Abb. 2. – Nach Élisabeth Vigée Le Brun (Anm. 4): Abb. 3, 6, 7, 11. – Nach Marie-Antoinette (Anm. 57): Abb. 9. – Wikimedia Commons: Abb. 10, 14, 16. – Autor: Abb. 17. – Nach Berly (Anm. 8): Abb. 18.

Umschlagbild | Copertina:

Elisabeth Vigée Le Brun, *Selbstbildnis* | *Autoritratto*
Firenze | Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti
(S. 266, Abb. I | p. 266, fig. 1)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
marzo 2021