



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*Female agency im Bild? Aneignungsstrategien weiblicher Handlungsmacht am Beispiel Adélaïde Labille-Guiards Selbstporträt mit zwei Schülerinnen (1785)*“

verfasst von / submitted by

Leonie Louisa Franziska Kapfer, Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2015/ Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Frau PD Dr. Marianne Koos

Danksagung

Mein Dank gilt zu allererst meiner Betreuerin Frau PD Dr. Marianne Koos, die mir während dem Verfassen meiner Arbeit stets kompetent und beratend zur Seite stand – Vielen Dank für Ihre Unterstützung und Betreuung! Außerdem bin ich Frau Univ.-Doz. Dr. Maria Mesner zu Dank verpflichtet. Gerade in der Anfangsphase profitierte meine Forschung erheblich von ihrem Fachwissen.

Im Weiteren danke ich meinen Eltern, meiner Schwester Nora, die meine Arbeit mit Wissen und Herz begleitete. Für zahlreiche Diskussionen und Korrekturlesen danke ich außerdem: Anna Steinbauer, Magdalena Stöger, Florentine Muhry, Veronica Lion, Daria Eameri und Simon Heyny. Ich danke Tonio Kröner für seine Hilfe aus dem Ausland. Außerdem danke ich: Magali Castan, Lisa Kaufmann, Alina Neufeld, Stefanie Ries, Anne Jilg und Camillo Stubenberg.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. Einleitung	4
1.1. Forschungsstand	6
1.2. Die Künstlerin Adélaïde Labille-Guiard	11
1.3. Methode	12
2. Theoretische Verortung	15
2.1. Verortungen im feministischen Diskurs	15
2.1.1. Wie ist es möglich über Weiblichkeit zu sprechen?	17
2.1.2. Kann Repräsentation subversiv sein?	18
2.2. Was ist agency?	20
2.2.1. Foucaults Machtbegriff	20
2.2.2. Überlegungen zu einer female agency	21
2.2.3. Akteur-Netzwerk-Theorie	23
2.2.4. Bildtheoretische Auseinandersetzungen	24
2.2.5. Zusammenfassung	25
3. „Dem Fortschritt der Malerei nicht zuträglich“ – Möglichkeiten und Grenzen weiblicher Handlungsmacht	26
3.1. Geschlechterverhältnisse zur Zeit der Aufklärung	26
3.2. Möglichkeiten der Darstellung	29
Exkurs: Genie	30
3.2.1. Weiblichkeit in der Porträttheorie des 18. Jahrhunderts	32
3.2.2. Beispiele weiblicher Selbstrepräsentationen	35
3.2.2.1. Selbstporträt mit Strohhut – Élisabeth Vigée-Lebrun	35
3.2.2.2. Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei – Angelika Kauffmann	37
4. Das <i>Selbstporträt mit zwei Schülerinnen</i>	40
Exkurs: Die Selbstporträts der Adélaïde Labille-Guiard	40
4.1. Aneignungsstrategien – mehrdeutige Repräsentationen	42
4.1.1. Definition des Begriffs Aneignung	43
4.1.2. Ambiguität als subversive Praxis?	44
4.1.3. Subjektpositionen	46
4.1.3.1. Keusch oder kokett?	47
4.1.3.2. Die Büste Claude-Edme Labilles	49
4.1.3.3. Troubeling patrilineage – Die Künstlerin als Lehrerin	52

4.1.3.4. Das Bild als Historie	55
4.2. Interaktionen	59
4.2.1. Der Blick der Künstlerin	59
4.2.1.1. Betrachter_in oder Modell	61
4.2.1.2. <i>Female Gaze</i>	62
Exkurs: Der unschuldige Blick	63
4.2.2. Nähe und Distanz	67
4.2.2.1. Die Blendung durch den Glanz	67
4.2.2.2. Die Staffelei als Barriere	68
5. Zusammenfassung und Fazit	70
6. Literaturverzeichnis	74
7. Abbildungsverzeichnis	82
8. Abbildungen und Abbildungslegenden	85



Gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien

Vorwort

Ein erster Impuls zum Verfassen dieser Arbeit ging von einem Seminar bei Frau PD Dr.in Marianne Koos im Frühsommer 2014 aus, indem das Mäzenatentum der *Madame de Pompadour* behandelt wurde. In einer dieser Seminareinheiten machte Frau Koos auf die Tatsache aufmerksam, dass Selbstporträts von Frauen an der Staffelei bisher sehr wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben und sie sich daher für eine wissenschaftliche Arbeit besonders gut eignen würden. Auf der Suche nach einem passenden Thema für meine Masterarbeit und angeregt von dem spannenden Seminar über die französische Malerei und Politik zur Zeit des Rokoko, begann ich mit der Suche nach einem passenden Selbstporträt einer Künstlerin vor der Staffelei. Die Anzahl an Gemälden, die für dieses Thema zur Verfügung stehen ist immens, nahezu jede bekannte (französische) Künstlerin zeigte sich im Selbstporträt an der Staffelei.

Ich entschied mich für *das Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* von Adélaïde Labille-Guiard, denn Labille-Guiard inszeniert in ihrem Gemälde ein extrem diverses Bildprogramm. Ihr Bild beinhaltet eine enorme Vielzahl an Verweisen, Zitaten und Anspielungen. Ich entschied mich somit, die Hochphase des Rokoko zu verlassen und Labille-Guiards 1785 fertiggestelltes Werk zum Gegenstand meiner Analyse zu machen. Zeitlich befinden wir uns also im vorrevolutionären Frankreich, das bereits von den Ideen der Aufklärung dominiert wurde. Anschließend galt es, eine passende Forschungsfrage zu formulieren. Mit den, während meines Studiums der Gender Studies gesammelten Eindrücken, entschied ich mich, Labille-Guiards Gemälde hinsichtlich der Möglichkeiten weiblicher Handlungsmacht (*female agency*) gegen Ende des 18.Jahrhunderts zu untersuchen. Dies war Ausgangspunkt meiner Fragestellung. Da es mir Dank eines Förderungsstipendiums der Universität Wien möglich wurde, in Verbindung mit einem New York Aufenthalt das Gemälde im Original zu sehen und auch das Archiv des *Metropolitan Museum of Art* in Anspruch zu nehmen, konnte meine Forschung weiter intensiviert werden. Resultat ist folgende Arbeit, die sowohl einen weiteren Beitrag zur Besprechung von Adélaïde Labille-Guiards *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* leistet, als auch Konzepte weiblicher Handlungsmacht diskutiert.

1. Einleitung

1785 zeigte die französische Künstlerin Adélaïde Labille-Guiard (*1749 – †1803) ihr Werk *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* (Abb. 1) erstmals im *Salon Carré* des Louvre (Abb. 2). Die Resonanz ihrer Zeitgenoss_innen war durchwegs positiv. Wie folgender Kommentar zeigt, wurde Labille-Guiard großes Talent attestiert.

„[D]ie Harmonie, die dieses Gemälde beherrscht befriedigt die anspruchsvollsten Kenner, es ist nicht nur das Schönste [Gemälde] dieser liebenswerten Künstlerin, sondern eines der Vollkommensten dieser Salonausstellung.“¹

Mit der Salonausstellung von 1785 erlangte Labille-Guiards Karriere so einen ersten Höhepunkt. Auch beginnt mit dieser ersten Ausstellung die Rezeptionsgeschichte des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, das 1785 noch unter dem Titel *Portrait de Madame Labille-Guiard et de ses Élèves Mademoiselle Capet et Mademoiselle de Carreaux de Rosemond*, gezeigt wurde. Eine Geschichte, in die meine Arbeit einfließen wird. Bevor ich jedoch mein Forschungsvorhaben vorstelle, will ich mich an dieser Stelle den Theorien der Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway folgend, als Wissenssubjekt selbst verorten. Um der Wissenschaft ihren dogmatischen und universellen Anspruch strittig zu machen, fordert Haraway die Aufgabe einer entkörpernten, wissenschaftlichen Objektivität. Wissen muss verkörpert, verortbar und partial sein. Wissenssubjekte müssen sich klar positionieren, denn sie sind sozial, kulturell, historisch und ökonomisch situiert. Wir bedienen uns als Wissenschaftler_innen bestimmter Denksozialisierungen, forschen mit bestimmten Interessen, tragen ein spezifisches Weltbild in uns.² Die partielle Perspektive, mit der ich in Interaktion mit dem Gemälde trete, ist eine feministische. Das Interesse meiner Arbeit ist es, zu zeigen, wie es Labille-Guiard mit ihrem Selbstporträt gelang, die rigiden Normen der Geschlechterzuschreibungen des 18. Jahrhunderts zu umgehen und sich handlungsmächtig zu inszenieren. Die Geschichte des Gemäldes wird so um eine weitere (feministische) Perspektive ergänzt.

Betrachten wir Labille-Guiards 1785 im *Salon Carré* des Louvre ausgestellt *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, sehen wir zentral im Bild die Künstlerin Adélaïde Labille-Guiard. Sie ist in der Bildmitte vor einer Staffelei platziert und blickt die Betrachter_innen direkt an. In ihrer linken Hand, hält Labille-Guiard die typischen Utensilien einer Malerin: Malstock, Tuch und Farbpalette, sowie einen Bund

¹ „[...] l’harmonie qui régne dans ce tableau satisfait les connaisseurs les plus délicats, c’est non seulement le plus beau de cette aimable artiste mais un des plus accomplis du Salon.“ [Übers. Von Autorin], *L’Année Littéraire, Lettre I, Observations sur les Peintures & Sculptures exposée au Salon du Louvre 1785, Second Extrait*, S. 17-18.

² Vgl. Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 73-97.

verschiedener Pinsel. Ihre rechte Hand umfasst einen weiteren Pinsel, den sie gerade zur Palette führt. Ihre aufwendige Kleidung hingegen entspricht nicht der einer sich bei der Arbeit befindenden Künstlerin. Der glänzende, hellblaue Stoff ihres Gewandes erinnert an Seide. Auch die fein ausgearbeiteten Spitzen an den Ärmeln und dem Dekolleté lassen eher an wertvolle Stoffe als an einen Malkittel denken. Ebenfalls auffällig ist Labille-Guiards sehr detailliert ausgeführter und mit Federn besetzter Strohhut.

Im Vordergrund erkennen wir die Staffelei auf die Labille-Guiard ihren linken Fuß platziert hat. Die Staffelei trägt eine der betrachtenden Person verborgene Leinwand, sowie die Signatur der Künstlerin im Querholz. Durch ihre Positionierung im linken Eck des Bildvordergrunds eröffnen Staffelei und die Rückseite der Leinwand das Bild. Beide Bildelemente sind somit aus der Betrachtungsperspektive der unmittelbarste Bildgegenstand. Hinter der Künstlerin sehen wir in pyramidalen Anordnung ihre beiden Schülerinnen; rechts Marie-Gabrielle Capet und links Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond. Die Kleidung ihrer Schülerinnen wirkt vergleichsweise nüchtern und weniger mondän. Das Grün von Capets Gewand hebt sich nur wenig kontrastreich von dem Schwarz des Hintergrundes ab und ist daher auch in seiner Farbgebung zurückhaltend. Carreaux de Rosemond trägt ein einfaches weißes Chemisekleid. Ihr Körper ist allerdings fast vollständig von Capets Oberkörper und Labille-Guiards Kopfbedeckung verdeckt. Die Blicke der Schülerinnen weisen in verschiedene Richtungen. Carreaux de Rosemond folgt dem Blick der Malerin in den Bildraum außerhalb des Gemäldes. Capets Blick fixiert einen Punkt auf der Leinwand, die vor der Künstlerin platziert ist. Der Raum, in dem sich die Szene abspielt, ist dunkel gehalten. Im Vordergrund sind einige Gegenstände zu erkennen, darunter ein mit rotem Samt bezogener Hocker, der den rechten unteren Bildwinkel einnimmt. Auf dem Polstermöbel befinden sich eine Pergamentrolle, sowie ein mit Farbe beschmutztes Maltuch, auf dem sich ein Kreidehalter befindet. Die untere, vordere Bildseite nimmt der Parkettboden ein. Im Bildhintergrund erkennen wir, schon fast im Schatten des Raumes verschwindend, die Marmorbüste des Vaters der Künstlerin, sowie die Statue einer Vestalin. Mit der Wahl der Figuren im Hintergrund schließt sich Labille-Guiard der gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt an Bedeutung gewinnenden Antikenrezeption des Klassizismus an.

In der Farbgebung ist Labille-Guiards monumentales Selbstporträt (es hat die Maße 210,8 x 151,1cm) kühl und zurückhaltend. Grün und Brauntöne dominieren das Gemälde. Labille-Guiards glänzend eisblaue Robe setzt den intensivsten Farbakzent im Bild und verstärkt die zentrale Position der Künstlerin. Sie grenzt die einzelnen Töne entschieden voneinander ab und verzichtet auf die fließenden Farbübergänge des

Rokoko. Obwohl, vor allem vermittelt durch die Kleidung Labille-Guiards, noch Stilelemente des Rokoko enthalten sind, ist ihr Gemälde bereits dem Klassizismus zuzuordnen. Durch die präzisen Konturen separiert Labille-Guiard die einzelnen Bildelemente voneinander. Die feine Linienführung lässt auch kleinste Bilddetails, wie die Spitzen des Kleides oder den goldenen Ohrring der Malerin erkennbar werden. Diese detaillierte Gestaltung ermöglicht die Analyse einzelner Bildgegenstände. Der heutige Zustand zeigt das Gemälde gealtert. Die Oberfläche des Bildes ist mit Rissen in der Ölschicht überzogen. Das Craquelé ist besonders im schwarzen Bildhintergrund zu erkennen und überzieht nahezu das gesamte Gemälde.

1.1. Forschungsstand

Einen ersten sehr ausführlichen Überblick über das Œuvre Labille-Guiards gibt die 1973 erschienene Monografie der Kunsthistorikerin Anne Passez.³ Passez gibt darin einen chronologischen Überblick über das Werk der Künstlerin und unterlegt diesen mit sehr ergiebigen Bildanalysen und zitiert zahlreiche Salonkritiken und Aussagen von Zeitgenoss_innen Labille-Guiards, diese machen ihre Monografie für eine kunsthistorische Analyse unerlässlich.

Ein weiterer wichtiger Anhaltspunkt waren die Arbeiten der Kunsthistorikerin Laura Auricchio. Auricchio verfasste die einzige englischsprachige Monografie über die Künstlerin und bespricht darin sehr ausführlich biografische Einzelheiten, sowie das Œuvre der Künstlerin.⁴ Auricchios Arbeiten sind sehr hilfreich, da sie darin sowohl Analysen einzelner Werke vornimmt, als auch Labille-Guiards künstlerische Tätigkeit sozial und historisch verortet. Auch formuliert sie wichtige Grundannahmen zur Analyse des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*. Sie vergleicht beispielsweise Labille-Guiards Gemälde mit dem 1698 fertiggestellten Selbstporträt des französischen Malers Antoine Coyppel (Abb. 3). Coyppel war Mitglied der einflussreichen Künstler_innenfamilie Coyppel. Sowohl sein Vater als auch seine Mutter und sein Bruder waren Maler_innen. Im Vergleich zu Labille-Guiards Selbstporträt sieht Auricchio die Ähnlichkeiten in der Positionierung der Staffelei, dem pyramidalen Aufbau der Personengruppe im Bildzentrum, sowie dem Muster des Parketts. Auch ist in Coyppels Selbstporträt bereits die Figur eines Schülers integriert, der bewundernd die Leinwand betrachtet. Dieser Vergleich Auricchios ist wichtig, denn sie zeigt uns darin, dass sich Labille-Guiard über

³ Vgl. Anne-Marie Passez, *Adélaïde Labille-Guirad 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Oeuvre, Art et Métiers Graphiques*, Paris 1973.

⁴ Vgl. Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution*, Getty Publications, Los Angeles 2009.

die Kopie eines *Alten Meisters* in den dominanten Kunstdiskurs⁵ eingeschrieben hat und auf berühmte Vorgänger referierte, deren Nachfolge sie für sich beanspruchte. „[I]nserting herself and her students into this well-respected lineage of Academic painters was surely her most courageous act to date,⁶“ so Auricchio. Auricchio spielt hier auf eine, von der Künstlerin bewusst inszenierte Machtgeste (die Aneignung von Bildthemen berühmter Vorgänger_innen) an und verweist so bereits auf Strategien wie handlungsmächtige Positionen aus einer weiblichen Subjektpositionierung einnehmbar werden. Dabei kommt der Aneignung, wie wir in Kapitel 4 sehen werden, eine große Bedeutung zu.

Auch in dem zwei Jahre zuvor erschienen Essay *Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 Self-Portrait with two Students* nimmt Auricchio die handlungsmächtige Position der Künstlerin, die in dieser Arbeit im Besonderen behandelt wird, bereits vorweg und eröffnet so den Diskurs einer feministischen Auseinandersetzung mit dem Selbstporträt.⁷ Im dem besagten Aufsatz bespricht Auricchio sehr ausführlich Strategien der Selbstvermarktung, die Labille-Guiard mit dem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* betrieb. Sie stellt dabei die These auf, dass Labille-Guiard die Situation der Salonausstellung sehr bewusst nutzte, um sich und ihre Arbeit einem kaufkräftigen Publikum zu präsentieren und um Kund_innen zu werben. Bezeichnend für die Marktorientierung Labille-Guiards ist die genaue Aufnahme von aktuellen Modetrends in der Ausführung der Gewandung ihrer Gemälde. Auricchio zeigt anhand zeitgenössischer Modetafeln (Abb. 4), die einer aristokratischen Schicht zur Orientierung in Stilfragen dienten, wie akkurat Labille-Guiard diese Mode in ihrem Kleid, das sie im Selbstporträt trägt, imitiert. Gestützt wird Auricchios These, dass Labille-Guiard mit dem Bild ökonomischen Motivationen folgt, auch durch die Tatsache, dass die Vorderseite der Leinwand verborgen bleibt. Da so der Bildinhalt nicht erkennbar ist und die Betrachter_innen direkt vor der Staffelei positioniert sind nehmen sie die Rolle des ursprünglichen Models ein. „*We were not the artist's original models, but we have taken up their positions*“.⁸ Diese Feststellung wird in Punkt 4.2 eingehender zu analysieren sein.

⁵ Definition von Diskurs nach Foucault: Diskurse werden durch sprachliche Praktiken hervorgebracht und bezeichnen eine Gruppe von Aussagen, die zu einem bestimmten, historisch definierten Denkmodell zusammenlaufen. Über Diskurse wird so geregelt was in einer Gesellschaft sagbar ist und was nicht. Daher bestimmen Diskurse auch immer was denkbar, bzw. lebbar ist und was nicht. Diskurse formieren darüber Wirklichkeiten und konstituieren die Subjekte, die in diesen Wirklichkeiten leben. Vgl. *Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, S. 74-77.*

⁶ Auricchio 2009, S. 43.

⁷ Vgl. *Laura Auricchio, Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 Self-Portrait with two Students, in: The Art Bulletin, 89:1, 2007, S. 45-62.*

⁸ Auricchio 2009, S. 44.

Auricchio greift in besagtem Aufsatz weitere Fragen auf, die Teil dieser Arbeit sein werden: Warum zeigt uns Labille-Guiard eine Büste ihres Vaters? Welche Bedeutung hat die Statue der Vestalin? Welche Rolle nehmen die Schülerinnen ein? Wie beeinflussen die einzelnen Gegenstände die Positionierung der Künstlerin? In der Beantwortung dieser Fragen weist Auricchio darauf hin, dass Labille-Guiard sich als Malerin bestimmte Strategien aneignen musste, um in patriarchalen Kunstdiskursen bestehen zu können. Sie weist darauf hin, dass Labille-Guiards *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* Teil einer visuellen Strategie war, die eine handlungsmächtige Position als Künstlerin ermöglichen sollte:

„Like any women who exhibited her art in late-eighteenth century Paris, Labille-Guiard walked a fine line between propriety and indecency. By toying with this dilemma perhaps Labille-Guiard was finally able to triumph over it.“⁹

An diesem Schlusssatz von Auricchios Aufsatz knüpft meine Analyse an und stellt weitere Fragen: War es Labille-Guiard möglich über dieses Dilemma zu triumphieren? Welche strukturellen Schwierigkeiten standen ihr im Weg? Welche Möglichkeiten boten sich ihr? Um dies zu beantworten werde ich in meiner Analyse mit dem Konzept der *female agency* arbeiten. Dabei erwiesen sich die Analysen der Kunsthistorikerin Andrea Pearson als besonders geeignet, die sich sehr ausführlich mit dem weiblichen Porträt und der Handlungsmacht, die durch diese spezifische Gattung einnehmbar wird, beschäftigt hat. In ihrem Sammelband *Women and Portraits in Early Modern Europe*¹⁰ zeigt sie wie divers das Feld der *female agency* im Porträt ist. In der Einführung *Portraiture's Selves*¹¹ verortet Pearson *female agency*¹² im Porträt in „*image-making, self-fashioning and patronage*.“¹³ Durch den Einfluss, den Frauen über diese Praktiken erlangten, war es ihnen, so Pearson, möglich „*to resist patriarchal restrictions or negotiate gender*.“¹⁴ Pearson betont auch, dass sich das Porträt im Allgemeinen sehr gut dazu eignet, Handlungsmacht und Identität zu diskutieren, denn es visualisiert unter bestimmten Umständen die Vorstellungen, die eine Person von sich übermittelt wissen wollte. Im Selbstporträt spitzt sich diese Situation natürlich nochmals zu, denn hier ist das Model, das gezeigt wird, auch die Person, die das

⁹ Auricchio 2007, S. 59.

¹⁰ Vgl. Andrea Pearson (Hg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, Ashgate, Aldershot 2008.

¹¹ Vgl. Andrea Pearson, *Portraiture's Selves*, in: Andrea Pearson (Hg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, Ashgate, Aldershot 2008, S. 1-15.

¹² Eine ausführliche Besprechung und Definition des Begriffs findet in Kapitel 2 statt.

¹³ Pearson 2008a, S. 1.

¹⁴ Pearson 2008a, S. 1.

Porträt ausgeführt hat. Vermittlungsschwierigkeiten zwischen Künstler_in und Modell können hier ausgeschlossen werden.¹⁵

Weitere wichtige Impulse erhielt die Arbeit von Kunsthistorikerinnen, die sich bereits mit den Fragen nach weiblicher Handlungsmacht im Selbstporträt auseinandersetzten. Neben den Arbeiten von Auricchio stellen sich vor allem die Analysen der Kunsthistorikerin Mary Sheriff im Bezug auf das Werk der Zeitgenossin Labille-Guiards, der Künstlerin Élisabeth Vigée-Lebrun, als sehr hilfreich heraus.¹⁶ Sheriff beschreibt darin ausführlich, welche Möglichkeiten Vigée-Lebrun hatte und nutzte, um sich im dominanten Kunstdiskurs zu behaupten. Spannend sind Sheriffs Thesen vor allem dort, wo sie auch die Selbstdarstellungspraktiken der Künstlerin miteinbeziehen. Die bereits von Auricchio aufgegriffenen Fragen werden so hinsichtlich einer *female agency* analysiert.

Die Fragen, die ich an das Bild stelle sind daher keine Fragen des *warum*, sondern Fragen nach den (Aus-)Wirkungen der Selbstdarstellung Labille-Guiards im Bezug auf die Rezeption des Gemäldes und die Positionierung der Künstlerin. Genauer: War es Labille-Guiard möglich durch ihre Selbstdarstellung im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* *agency* zu erlangen? Die grundlegende These lautet, dass sich Labille-Guiard verschiedener Strategien bediente, um sich eine handlungsmächtige Position anzueignen. Dies versuche ich anhand von zwei Argumentationssträngen zu zeigen: Zum einen beziehe ich mich auf die unterschiedlichen Subjektpositionen, die Labille-Guiard im Bild einnimmt. Wie in Punkt 4.1 gezeigt wird, eignet sich die Künstlerin verschiedene Subjektpositionierungen an, um teilweise divergierende Aussagen im Selbstporträt zu transportieren. Labille-Guiard zeigt sich als Tochter, Künstlerin, Lehrerin. Sie inszeniert sich erotisch, durch die Figur der Vestalin im Hintergrund wird diese sinnliche Erscheinung allerdings konterkariert. Sie meistert es in einem Kostüm mehrere Rollen zugleich zu spielen und lässt die betrachtende Person mit einem Gefühl von Ambiguität zurück. Zum anderen entwickelt Labille-Guiard durch ihren Blick in Verbindung mit unserer Positionierung vor der Staffelei eine sehr intensive und intime Situation. Sie macht uns zu ihren Modellen und integriert die Betrachter_innen ins Bild. In der Beschäftigung mit den psychoanalytischen Thesen Laura Mulveys¹⁷ und Angela Rosenthals¹⁸ wird sich die Besonderheit Labille-Guiards aktiv-objektivierenden weiblichen Blicks zeigen. Der aktive Blick Labille-Guiards fordert das männliche

¹⁵ Vgl. Antony Bond, Johanna Woodall, *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, National Portrait Gallery, London 2005, S. 17-43.

¹⁶ Vgl. Mary D. Sheriff, *The Exceptional Women. Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, University of Chicago Press, Chicago / London 1996.

¹⁷ Vgl. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1996.

¹⁸ Vgl. Angela Rosenthal, *She's got the look! Eighteenth-century female portraiture painters and the psychology of a potentially dangerous employment*, in: Joanna Woodall (Hg.), *Portraiture. Facing the subject*, Manchester University Press, Manchester / New York 1997, S. 147-166.

Privileg heraus, den erotisierenden Blick für sich zu beanspruchen. Im Bezug auf die kunsthistorischen Analysen von Viktoria Schmidt-Linsenhoff¹⁹ und Griselda Pollock²⁰ zeigt sich uns der Blick Labille-Guiards als Weigerung, gängige Vorstellungen von Weiblichkeit zu reproduzieren. Allerdings konterkariert die Künstlerin auch die durch den Blick geschaffene Nähe zum Bild und zur ihrer Person. Der metallische Glanz im Kleid Labille-Guiards erinnert neben der Stofflichkeit von Seide auch an Reflektionen auf einer Rüstung. Bei der Betrachtung des Gemäldes wird deutlich, dass Labille-Guiard den Zugang zu ihrer Person durch die Positionierung der Staffelei zwischen sich und den Betrachter_Innen versperrt.

In den verschiedenen Subjektpositionen, dem Blick und dem diffusen Nähe- und Distanzverhältnis zeigen sich bereits erste Strategien Labille-Guiards, normativen Erwartungshaltungen zu begegnen. Die Frage nach dem subversiven Umgang mit gesellschaftlichen Idealvorstellungen von Weiblichkeit wird im Folgenden immer wieder aufkommen.

Je intensiver die Auseinandersetzung mit dem Konzept der weiblichen Handlungsmacht wurde, desto notwendiger erscheint es einige essentielle Begriffe theoretisch greifbar zu machen. Zum einen gilt es die binären Kategorien *weiblich/männlich* zu analysieren und eine Gegenposition zu dichotomen Geschlechtermodellen einzunehmen. Es muss hier unbedingt vermieden werden, sich unreflektiert dichotomer Zuschreibungen zu bedienen. Ein Ausweg beginnt mit den Theorien Judith Butlers, die in ihrem 1991 erschienenen Werk *Das Unbehagen der Geschlechter*²¹ sowohl das soziale als auch das biologische Geschlecht als soziale Konstrukte enttarnte. Weiblichkeit und Männlichkeit werden fortwährend durch performative Akte wie Sprache oder symbolische Ordnungen diskursiv hervorgebracht. Selbstverständlich stellt auch die hier vorgenommene sprachliche Wiederholung der Kategorien *männlich/weiblich* eine dieser Praktiken dar. Obwohl die Gefahr einer Reproduktion dichotomer Zuschreibungen besteht, wird sich im Folgenden doch auf die binären Kategorien *weiblich/männlich* bezogen, um Machtstrukturen, die durch das System der Zweigeschlechtlichkeit vermittelt werden, sicht- und verhandelbar werden zu lassen.

Für die Analyse von *agency* ist es darüber hinaus notwendig den Begriff der Macht genauer zu fassen. In der Arbeit geschieht dies anhand der Theorien Michel Foucaults.

¹⁹ Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Herkules als verfolgte Unschuld? Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guilliemine Benoist*, in *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 12, 1991, S. 17-46.

²⁰ Vgl. Griselda Pollock, *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art*, Routledge, London 1994, S. 50-90.

²¹ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Foucault ermöglicht es uns, wie in Punkt 2.2.1 ausführlich besprochen wird, Macht als relational und verhandelbar zu begreifen, denn Macht, so Foucault, ist allen Beziehungen und sozialen System inhärent und befindet sich in ständigem Wandel. Obwohl mit Hilfe der Theorien Foucaults und dem relationalen Charakter von Macht der Begriff von *agency* schon sehr differenziert gedacht werden kann, bleiben Foucaults Theorien jedoch sehr am Individuum verhaftet.²² Daher erschien es notwendig, den Begriff der *agency* unter Bezugnahme auf die Theorien Bruno Latours²³ und Horst Bredekamps²⁴ um den Begriff der *Dinge* zu erweitern. Durch hinzuziehen dieser Theorien wird es möglich, Labille-Guiards *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* auf eine sehr differenzierte Art und Weise zu betrachten und zu diskutieren.

1.2. Die Künstlerin Adélaïde Labille-Guiard

Einführend sollen an dieser Stelle einige wichtige biografische Daten der Künstlerin erwähnt werden. Adélaïde Labille-Guiard wurde 1749 in Paris geboren. Ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie, nicht wie für viele Malerinnen üblich von Familienmitgliedern, sondern sie wurde von dem in der Nachbarschaft lebenden Miniaturmaler Francois-Élie Vincent ausgebildet. Von Vorteil für Labille-Guiard erwies sich dabei die Lage ihres Elternhauses in der bekannten *Rue Neuf des Petits Champs* im Zentrum von Paris. Die *Rue Neuf* war ein bekannter Treffpunkt und Wohnort von Künstler_innen. Auch ihr erster Lehrer Vincent und seine Familie waren dort ansässig. Labille-Guiard war es möglich in dieser Atmosphäre ihre ersten Erfahrungen als Miniaturmalerin sammeln. Mit zwanzig Jahren gelang es ihr, in die Pariser Kunstakademie *Saint Luc* aufgenommen zu werden. Ihr erstes dort ausgestelltes Gemälde, ein Miniaturselbstporträt (Abb. 5), wird uns an anderer Stelle noch beschäftigen. Im Jahr ihrer Aufnahme in die *Académie de Saint Luc* 1769 wurde Labille-Guiard unter Vermittlung des Künstlers Alexandre Roslin, Schülerin des bekannten Pastellmalers Maurice-Quentin de la Tour. Die bei de la Tour erlernte Technik des Pastells, wird in den folgenden Jahren Labille-Guiards bevorzugtes Medium. Die Ölmalerei, die für Labille-Guiards Spätwerk bezeichnend ist, erlernte Labille-Guiard erst 1777 vom Sohn ihres ersten Lehrers, dem Historienmaler Francois-André Vincent. Für Labille-Guiards Karriere wurde die Ölmalerei entscheidend. Diese Fertigkeit ebnete ihr den Weg zur Aufnahme in die renommierte *Académie Royal de*

²² Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit, Band I, Der Wille zum Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

²³ Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

²⁴ Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno Vorlesung 2007*, Suhrkamp, Berlin 2010.

Peinture et Sculpture. Eine Mitgliedschaft in der königlichen Kunstakademie stellte eine besondere Auszeichnung für Maler_innen in ganz Europa dar. Frauen war es allerdings nicht möglich, vollwertige Mitglieder zu werden. Jedoch war es ihnen gestattet an der alle zwei Jahre stattfindenden Salonausstellung der Akademie teilnehmen. Im *Salon Carré*, der sich im Louvre befand, war es ausschließlich Akademiemitgliedern gestattet, ihre Arbeiten zeigen. Der *Salon Carré* war ein Saal mit hohen Decken und die Wände waren mit grünem Stoff bezogen. Während der Salonausstellungen waren die Wände im Salon mit Bildern überfüllt. Die bereits gezeigte Skizze Pietro Antonio Martinis (Abb. 2) von der Salonausstellung 1785, in der auch das *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* ausgestellt war, veranschaulicht die Räumlichkeiten und die Hängung. Wir sehen Labille-Guiards Selbstporträt hier an der linken Wand mittig angebracht (siehe Detail (Abb. 6)). Die Vielzahl der angebrachten Bilder und der daraus resultierende Wettstreit um Aufmerksamkeit trugen nicht zuletzt zur Monumentalität einiger Gemälde bei. Was an diesen Wänden wahrgenommen werden wollte, musste groß sein. Die Ausstellungen waren öffentlich zugänglich und zogen ein breites Publikum an. Sie prägten das kulturelle Leben in Paris enorm, wurden breit diskutiert und die in diesem Zusammenhang entstandenen Salonkritiken dienen heute als unverzichtbare historische Quellen.

Bereits zwei Jahre vor ihrem Selbstporträt im Jahr 1783 wurde Labille-Guiard in die königliche Akademie aufgenommen. In den darauffolgenden Jahren stieg sie, durch ihre detailgetreuen und aussagekräftigen Porträts, zur Hofmalerin der *Mesdames*, der Tanten Louis XVI. auf – ein großer Erfolg, der Labille-Guiard bis zur Revolution (1789) ein sicheres Einkommen gewährte. Auch nach dem Untergang des *Ancien Régime* blieb Labille-Guiard bis zur ihrem Tod 1803 als Malerin in Frankreich tätig.

1.3. Methode

Die vorliegende Arbeit orientiert sich methodisch hauptsächlich an zwei Strängen. Ersterer ist die *kunsthistorische Hermeneutik*²⁵ Oskar Bächtshmanns. Um ein Werk tatsächlich analysieren und verstehen zu können, fordert Bächtshmann „*die Unterbrechung der flüchtigen Wahrnehmung*.“²⁶ Durch diese Unterbrechung entsteht im Idealfall ein Unverständnis gegenüber dem Bild. Bildinhalte werden diffus und

²⁵ „*Die kunstgeschichtliche Hermeneutik unterscheidet sich als fachspezifische Auslegungstheorie und –lehre von der allgemeinen oder philosophischen Hermeneutik. Während diese das Verhalten und die Interpretation historisch und systematisch untersucht, beschäftigt sich die kunstgeschichtliche Hermeneutik mit den Verstehen und Auslegen bestimmter Objekte [Dinge].“ Oskar Bächtshmann, Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Reimer, Berlin 1988, S. 191.*

²⁶ Bächtshmann 1988, S. 194.

Bedeutungen verschwimmen. Genau hier, so Bättschmann, „beginnt die Aufforderung zu verstehen. In dem Artikulieren des Unverständnisses nimmt die Interpretation ihren Ausgangspunkt.“²⁷ Aus Unklarheiten entstehen erste Fragen an das Bild. Zur Klärung dieser Fragen muss die Interpretation im Weiteren Stil- und Gattungsanalysen, ikonografische Analysen, das Studium der Fachliteratur, sowie einen Bezug auf den zeithistorischen Kontext beinhalten. Im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* wurde durch die ausführliche Bildbeschreibung bereits die erste flüchtige Wahrnehmung des Gemäldes unterbrochen und unverständliche Bildinhalte entdeckt. Wen blickt die Künstlerin an? Warum sind ihre Schülerinnen im Bild? Was haben die steinernen Figuren im Bildhintergrund zu bedeuten? Der Beantwortung dieser Fragen ist diese Arbeit gewidmet. Dabei wird in der Interpretation des Werkes neben der Bildanalyse auf ein breites theoretisches Repertoire und auf zahlreiche historische Daten zurückgegriffen. Bättschmanns Forderung, dass sich die kunstgeschichtliche Hermeneutik mit der „begründeten Interpretation (Auslegung) von Werken der bildenden Kunst befaßt“²⁸, wird hier Folge geleistet.

Den zweiten Strang stellen die rezeptionsästhetischen Theorien Wolfgang Kemps dar. Für Kemp ist die Rezeptionsästhetik als Methode auf der „Suche nach dem implizierten Betrachter, nach der Betrachterfunktion im Werk.“²⁹ Kemp betont dabei, dass Kunstwerke „immer für jemanden gemacht“ sind.

„Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter [...]. Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft, spricht es über sich selbst.“³⁰

Diese Idee des agierenden Bildes wird im nächsten Punkt nochmals relevant. Vorerst soll uns hier allerdings nur die besondere Beziehung zwischen Betrachter_innen und Werk interessieren. Im Bezug auf die Interpretation und Auslegung des Werkes schenkt Kemp der Rezeptionssituation eine große Aufmerksamkeit. Zum einen muss die Rezeptionsästhetik „die Mittel und Zeichen erkennen mit denen das Kunstwerk in Kontakt“³¹ treten kann, zum anderen muss sie auch die Zugangsbedingungen, wie „Architektur, Funktionszusammenhang und Rezeptionssituation“ beachten.³² Gerade durch das breite Spektrum, das Kemp in seine Analysen aufnimmt, ist sein methodischer Ansatz für diese Arbeit wichtig, denn um Labille-Guiards Selbstinszenierung hinsichtlich meiner Fragestellung interpretieren zu können, ist es bedeutend, die ursprüngliche Rezeptionssituation und die Wirkung auf die

²⁷ Bättschmann 1988, S. 194.

²⁸ Bättschmann 1988, S. 191.

²⁹ Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Reimer, Berlin 1992, S. 22.

³⁰ Kemp 1992, S. 22.

³¹ Kemp 1992, S. 22.

³² Kemp 1992, S. 24.

zeitgenössischen Betrachter_innen zu rekonstruieren. Kemp zeigt damit, dass sich die Betrachtung eines Kunstwerks aus einer Vielzahl von Komponenten zusammensetzt. Der Kunsthistoriker David Joselit führt diese Überlegungen weiter aus. In seinem Essay *Painting beside itself* beschreibt Joselit die netzwerkartigen Verflechtungen, die Bilder mit ihrer Umwelt eingehen. Joselit versteht dabei Bilder als in ständiger Zirkulation und in zahlreichen, wechselseitigen Austauschverhältnissen begriffen.

„[...] once an object enters into a network it can never be fully stilled [...] the body of the painting is submitted to infinite dislocations, fragmentations and degradations. [...] framing conditions cannot be quarantined.“³³

Bilder visualisieren folglich Netzwerke, die in der Analyse eines Gemäldes nicht unbeachtet bleiben können. Wie sich im Folgenden zeigen wird, sind gerade diese netzwerkartigen Verflechtungen entscheidend für die Analyse Labille-Guiards *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*.

³³ David Joselit, *Painting beside itself*, in: *October*, No. 130, 2009, S. 132.

2. Theoretische Verortung

2.1. Verortungen im feministischen Diskurs

Angesichts des proklamierten feministischen Forschungsvorhabens erscheint es notwendig, sich in diesem Diskurs zu verorten. Die Verortung ist aber auch auf Grund des ausdifferenzierten Feldes der feministischen Forschung und Wissenschaft notwendig. Im Folgenden soll daher der theoretische Diskurs skizziert werden, der dieser Arbeit zu Grunde liegt. Entscheidend sind die Theorien der Philosophin Judith Butler. In ihrem 1991 erschienenen Buch *Gender Trouble* zeigt Butler den performativen Charakter von Geschlecht. Geschlecht, so Butler, ist keine vordiskursive Tatsache, sie ergibt sich nicht aus der Biologie, sondern muss mittels Sprache und der symbolischen Ordnung immer wieder hergestellt (*re-produziert*) werden. Dieser Ansatz macht es möglich, die Subjektpositionen *Frau* und *Mann* als soziale Konstrukte zu verstehen und dem biologistisch determinierenden Verständnis von „*Biologie als Schicksal*“³⁴ eine Absage zu erteilen. In der feministischen Debatte wurden Butlers Theorien sehr unterschiedlich rezipiert.³⁵ Ein Vorwurf an Butler war und ist, dass die Dekonstruktion der Kategorie *Frau* politische Interventionen in bestehende patriarchale Herrschaftsmuster unmöglich macht.³⁶ In der feministischen Forschung wird daher versucht, Butlers Theorie mit politischer Intervention zu vereinen. Dabei zeigt sich, dass es kaum vermeidbar ist, auf die Subjektposition *Frau* zurückzugreifen, will man hierarchische Gesellschaftsmuster aufzeigen oder brechen. Auch die Soziologin Regina Becker-Schmidt verweist auf die Tatsache, dass Geschlecht als gesellschaftsstrukturierende Kategorie nicht an Einfluss verloren hat,³⁷ denn die theoretische Dekonstruktion der Kategorien *Frau/Mann* hat die androzentristische

³⁴ Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht*, Berlin Verlag, Berlin 1995, S. 10.

³⁵ Vgl. Renate Niekant, *Zur Krise der Kategorien „Frauen“ und „Geschlecht“*. Judith Butler und der Abschied von feministischer Identitätspolitik, in: Christine Bauhardt, Angelika von Wahl (Hg.), *Gender and Politics. „Geschlecht“ in der feministischen Politikwissenschaft*, Springer, Wiesbaden 1999, S. 29-46.

³⁶ Diese Kritik galt auch anderen poststrukturalistischen Theorien. Gerade Roland Barthes proklamierter *Tod des Autors* wurde von feministischer Seite kritisch rezeptiert. Lisa Tickner und Christine Battersby gingen der Frage nach, welche Bedeutung der Tod des Autors für die weibliche Autorinnenschaft hat. Immerhin war es einer weiblichen Subjektposition nie mit gleicher Selbstverständlichkeit möglich, die Rolle des Autors einzunehmen. Eine Dekonstruktion dieser Kategorie muss demnach andere Auswirkungen auf weibliche Subjektpositionierungen haben. Battersby stellte zudem fest, dass der Tod des Autors von Barthes gerade zu jenem historischen Zeitpunkt formuliert wurde, in dem weibliche Subjekte Autorinnenschaft auch für sich reklamierten. Vgl. Lisa Tickner, *Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied*, in: *Kritische Berichte* 2, 1990, S. 5; Christine Battersby, *Gender and the Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Women's Press, London 1989, S. 51.

³⁷ Vgl. Regina Becker-Schmidt, *Konstruktion und Struktur. Zentrale Kategorien in der Analyse des Zusammenhangs von Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, in: Julia Graf, Kirstin Idler, Sabine Klinger (Hg.), *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*, Budrich, Opladen / Berlin / Toronto 2013, S.19-42.

Ordnung zwar in eine weitere Legitimationskrise gestürzt, die dominanten Diskurse halten allerdings vehement am patriarchalen System der Zweigeschlechtlichkeit fest. Feministische Interventionen in Politik, Gesellschaft und Wissenschaft bleiben daher notwendig. Dabei muss sich die feministische Praxis und Forschung allerdings gewisser Gefahren bewusst sein. Im Bezug auf die feministische Kunstgeschichte hat Anja Zimmermann auf mögliche Fallen aufmerksam gemacht. Zimmermann positioniert sich sehr kritisch gegenüber generalisierenden Forschungsansätzen, die mit der Analysekatgorie *Frau* arbeiten. Zimmermann zeigt in ihrem Aufsatz *Kunst von Frauen, Zur Geschichte einer Forschungsfrage*, dass die feministische Kunstgeschichte teilweise dazu beigetragen hat, Binaritäten und Hierarchien aufrecht zu erhalten.

„Über die 'Stereotype des Weiblichen' [werden] die Eigenschaften des ‚männlichen Schöpfers‘ erst gewonnen“, d. h. dass die - übrigens kaum je eigens so benannte - ‚Kunst von Männern‘ als Universalie gesetzt werden kann, eben weil ‚Kunst von Frauen‘ in den Diskurs mit aufgenommen ist und nicht weil sie ausgeschlossen ist. Erst der halb integrierte, halb exkludierte Sonderstatus des Weiblichen im kunsthistorischen Kanon lässt Männlichkeit zu einer kategorialen Leerstelle werden.“³⁸

Wir sehen uns auch in der Kunstwissenschaft mit der Tatsache konfrontiert, dass eine an der *Kunst von Frauen* orientierte Forschung bestehende Geschlechterhierarchien affirmiert. Andererseits ist es aber auch in der Kunstgeschichte notwendig, auf die Analysekatgorie *Frau* zurückzugreifen, um patriarchale Denktraditionen im Feld der künstlerischen Produktion und der visuellen Kultur offen zu legen. Kritik, wie die der Kunsthistorikerinnen Norma Broude und Mary D. Garrard, die postmoderne Theorien dahingehend kritisieren, dass sie bestehende Machtverhältnisse verwischen und dadurch strukturelle Ungleichheiten, die durch Feministinnen der ersten Generation aufgedeckt wurden verschleiern, sollten zur kritischen Reflexion im Umgang mit diesen Theorien anregen.³⁹ Im Idealfall kann diese kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Methoden und Theorien dazu beitragen, Verhaltensmuster zu durchbrechen und Diskurse zu *queeren*.⁴⁰ In ihrem 2014 erschienenen Buch *Feminismen heute*

³⁸ Zimmermann 2009, S. 27-28.

³⁹ Norma Broude, Mary D. Garrard, Reclaiming Female Agency, in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London 2005, S. 1-25, S. 3; vgl. Fußnote 36.

⁴⁰ Der Begriff *queer* als Selbstbezeichnung nicht heterosexueller Menschen entstand in den USA der 1980er. Queer bedeutet in der direkten Übersetzung *anders, sonderbar, widernatürlich* oder *pervers*. Mit der Aneignung dieses Begriffes sollten die Normen der Mehrheitsgesellschaft offen gelegt und kritisiert werden. Der Begriff findet seither auch in theoretischen Abhandlungen Verwendung und steht im Zusammenhang mit einer kritischen Bezugnahme auf gesellschaftliche Kategorien und der Dekonstruktion ebendieser. Vgl. Sabine Hark, *Queer*

beschreiben Yvonne Franke et al., dass der Feminismus gerade durch die sich aus dem Paradox zwischen Dekonstruktion und politischer Intervention ergebende Pluralität den Vorteil gewonnen hat, ein ausdifferenziertes und vielfältiges Theorien- und Forschungsprogramm zu entwickeln.⁴¹ Die Auseinandersetzungen mit der Schwierigkeit der Binärkategorien *weiblich/männlich*, *Frau/Mann*, *homosexuell/heterosexuell*, kann folglich als Triebfeder queer-feministischer Forschung gesehen werden und birgt ihr *subversives*⁴² Potenzial.

2.1.1. Wie ist es möglich über Weiblichkeit zu sprechen?

Was kann aber nun unter dem Begriff *Weiblichkeit* verstanden werden? Zur Beantwortung dieser Fragen muss zuerst geklärt werden, wie *weibliche* Positionen entstehen. Diese Frage eröffnet bereits die erste Schwierigkeit: In Anlehnung an die schon erwähnten Theorien Judith Butlers wird Geschlecht hier als ein soziales Konstrukt verstanden. *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* werden als binäre Kategorien durch Sprache hervorgebracht. Geschlecht ist demnach nichts den Körpern naturhaft Inhärentes, sondern entsteht im Bereich der Sprache, des Diskurses und der symbolischen Ordnungen. Geschlecht muss immer wieder durch soziale Praktiken hervorgebracht werden. Butler veranschaulichte damit den performativen Charakter von Geschlecht.⁴³ Um ein intelligibles Subjekt werden zu können, muss sich jede Person der binären Geschlechterlogik unterwerfen und *Mann* oder *Frau* sein. *Mann* oder *Frau* zu sein bedeutet für das Subjekt im Folgenden ein ständiges Wiederholen gesellschaftlich ausverhandelter Körperpraktiken, die das Subjekt für alle im Bezug auf seine Geschlechtlichkeit lesbar werden lässt. Die Frage, was *Weiblichkeit* ist, kann damit beantwortet werden, dass Weiblichkeit dann stattfindet, wenn eine Person eine *weibliche* Subjektkategorie performt. Diese Performanz muss allerdings auch für das Gegenüber lesbar sein; das heißt, um *weiblich* sein zu können, muss die Person auch

Studies, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Böhlau Köln / Weimar / Wien 2005, S. 285-303

⁴¹ Vgl. Yvonne Franke, Kati Mozygamba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr, *Welcome to Plurality*, in: Yvonne Franke, Kati Mozygamba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr (Hg.), *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*, transcript Berlin 2014, S. 19-32.

⁴² *Subversiv* bezeichnet laut *Duden der deutschen Rechtsschreibung* umstürzlerisch. Subversion wird mit einer meist im Verborgenen betriebenen Tätigkeit assoziiert, die auf die Untergrabung oder den Umsturz einer bestehenden Ordnung abzielt. In den Theorien Judith Butlers wird Subversion mit einer abgeänderten und daher Verwirrung stiftenden Wiederholung der Geschlechtsidentitäten gleichgesetzt. Zu Bedenken gilt allerdings, dass über den Begriff *subversiv* immer auch das Nicht-Subversive mitkonstruiert wird, beziehungsweise, dass Subversion immer einer Gegenseite (Hegemonie) bedarf bzw. daher Binaritäten immer wieder reproduziert. Vgl. Butler 1991, S. 216.

⁴³ Vgl. Butler 1991.

von anderen als *weiblich* erkannt werden. Diese, für die Performanz von Geschlecht notwendigen kulturellen Codes, werden diskursiv ausverhandelt und übermittelt.

Dabei stellt natürlich auch die Verwendung der Begriffe *weiblich/Weiblichkeit* eine dieser diskursiven Praktiken dar. Durch die Anrufung eines weiblichen Individuums wird dieses im Akt der wörtlichen Wiederholung re-produziert und als Subjektkategorie gefestigt. Hier kann berechtigterweise die Frage gestellt werden, ob mit der zu Beginn gestellten Frage, wie über Weiblichkeit gesprochen werden kann, nicht Kategorien reproduziert werden, deren Abschaffung das eigentliche Ziel sein sollte. Auf jeden Fall bedarf es einer Rechtfertigung, wenn auf binäre Kategorien zurückgegriffen wird. Die Entscheidung, die Kategorien *männlich/weiblich/Weiblichkeit/Männlichkeit* zu verwenden, ergibt sich aus der Tatsache, dass über die Analyse-kategorie Geschlecht Machtverhältnisse und strukturelle Ungleichheiten sichtbar werden. Unsere Verflechtung mit dem Diskurs, der Geschlechter hervorbringt, macht eine Auseinandersetzung mit männlichen und weiblichen Subjektpositionen notwendig. Denn wie können ohne Referenz auf die Subjektkategorien *männlich/weiblich* bestehende geschlechterspezifische Machtverhältnisse offen gelegt werden?⁴⁴ Und vielleicht kann auch der bewusste Einsatz der Kategorien *männlich, Frau, Mann, weiblich* ein subversives Potenzial bergen?

Gerade in der Auseinandersetzung mit Konzepten von Macht ist es daher notwendig über *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* zu sprechen und in Reflexion mit den Gefahren, die sich aus der Verwendung dieser Kategorien ergeben, erscheint es mir auch möglich, auf diese Kategorien zu referieren.

2.1.2. Kann Repräsentation subversiv sein?

Da Labille-Guiards Gemälde auch hinsichtlich subversiver Darstellungspraktiken untersucht werden soll, stellt sich die Frage, inwiefern Repräsentationen subversiv sein können. Gerade mit Blick auf die zuvor beschriebenen, Binaritäten reproduzierenden Praktiken, (die sich auch auf visuelle Praktiken beziehen) erscheint diese Auseinandersetzung dringlich.

In Form von Sichtbarkeit wird Repräsentation oft mit visueller Anerkennung in Verbindung gebracht, es ist allerdings zu erörtern, ob dieses Versprechen durchweg eingehalten werden kann. Im Bezug auf den Geschlechterdiskurs ist dabei zu beachten, dass die bloße Darstellung von Weiblichkeit, auch in Zusammenhang mit

⁴⁴ Dieses Paradox überdauert den gesamten postmodernen feministischen Diskurs. Judith Butler formulierte diese Schwierigkeit wie folgt: „*Within feminist debate, an increasing problem has been to reconcile the apparent need to formulate a politics which assume the category of „women“ with the demand, often politically articulated, to problematize the category, interrogate its incoherence, its internal dissonance, its constitutive exclusions.*“ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1994, S. 188.

geschlechtsuntypischen Attributen, oft keine Auswirkung auf gesellschaftliche Realitäten hat(te). Deutlich wird dies zum Beispiel an der Präsenz von Weiblichkeit in allegorischen Darstellungen. Zwar werden Symbole wie Freiheit, Gerechtigkeit, Demokratie von weiblichen Körpern repräsentiert, aber diese visuelle Präsenz ging/geht mit dem Ausschluss von Frauen an politischer Teilhabe einher.⁴⁵ Auch die Kulturwissenschaftlerinnen Schade und Wenk zeigen in ihrem Werk *Studien zur visuellen Kultur*, dass Repräsentation und Sichtbarkeit „höchst ambivalent“ sind, „da sie gleichermaßen mit normativer Zuschreibung, negativer Determinierung, voyeuristischer Ausbeutung und sozialer Kontrolle verbunden sein kann.“⁴⁶ Damit leiten Schade und Wenk auch in die Schwierigkeit, die eingangs beschreiben wurde, über, denn um repräsentiert werden zu können, müssen sich soziale Gruppen in das Feld hegemonialer Repräsentation einschreiben und dadurch zumindest teilweise dessen Ausschlusseffekte affirmieren.⁴⁷ Für Geschlechtskategorien bedeutet diese visuelle wie auch sprachliche Wiederholung eine Reproduktion bestehender Normen. Worin könnte aber nun das subversive Potenzial von Repräsentation liegen? Der Kulturwissenschaftler Stuart Hall versteht Repräsentation als performative Praxis.⁴⁸ Durch diese konstruktivistische Deutung wird es möglich, Repräsentationen als sozial immer wieder neu verhandelbar zu verstehen. Die Performanz von Repräsentation impliziert somit deren Veränderbarkeit.⁴⁹ *Female agency* kann, wie im nächsten Punkt ausführlich besprochen wird, genau in der Verweigerung einer bestimmten Repräsentation (und damit Wiederholung) von Weiblichkeit liegen. Sie kann in der Aneignung und/oder Umkehrung bestimmter geschlechtlicher Zuschreibungen oder in der Verweigerung eben dieser vorhanden sein.

⁴⁵ Siehe dazu: Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Böhlau, Köln / Weimar / Wien, 1996.

⁴⁶ Sigrid Schade, Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript, Berlin 2011, S. 104-105.

⁴⁷ Vgl. Schade, Wenk 2011, S. 105.

⁴⁸ Hall bezieht sich in seinen Theorien auf Michel Foucault und beschreibt dass Repräsentation in einem engen Verhältnis zu Machtstrukturen stehen, die bestimmen was sichtbar werden kann und was unsichtbar bleiben muss. Wird allerdings subversiv in diese Praktiken eingegriffen können sich Repräsentationen ändern. Vgl. Stuart Hall, *The Work of Representation*, in: Stuart Hall, *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage, London / Thousand Oaks / New Delhi 1997, S. 13-64..

⁴⁹ Vgl. Hall 1997.

2.2. Was ist agency?

Eine eindeutige Definition des Begriffes *agency* ist schwierig. Auch eine einheitliche Übersetzung ins Deutsche gibt es in der Literatur nicht.⁵⁰ Meist wird der Anglizismus *agency* übernommen. In der Debatte um den Begriff gibt es zahlreiche Ansätze, die je nach Disziplin ihren Schwerpunkt auf eine andere Facette des Begriffes legen.⁵¹ Für die hier bearbeitete Fragestellung scheint mir die Übersetzung von *agency* mit Handlungsmacht am brauchbarsten, da dieser Terminus neben der Handlung im Sinne einer zielgerichteten Tätigkeit auch den Begriff der Macht beinhaltet.

2.2.1. Foucaults Machtbegriff

In Anlehnung an Foucault kann Macht als produktiv und relational gedacht werden. Nach Foucault ist Macht allen sozialen Systemen und Beziehungen inhärent. Sie ist dabei aber nicht im *Besitz* einzelner Menschen oder Institutionen, sondern im Netzwerk sozialer Beziehungen beweglich verteilt und durch Interaktionen immer wieder neu verhandel- und kurzzeitig einnehmbar. Foucault stellt sich damit gegen eine Sichtweise, die Macht immer negativ in Verbindung mit Repression und Herrschaft sieht. Macht wird von ihm als produktiv verstanden. Über Macht werden soziale Wirklichkeiten produziert. Durch diesen produktiven Charakter trägt Macht zur Konstitution von Diskursen bei. Mit Foucault verliert sie so ihre statische, von oben nach unten gerichtete Prägung. In Bezug auf die Debatte um dem Begriff der Handlungsmacht helfen Foucaults Theorien dabei, *agency* als eine Position im Machtnetzwerk zu verstehen, die je nach konkreter Situation und konkretem Individuum immer wieder neu ausverhandelt werden kann und muss. *Agency* ist daher nicht in Besitz einer Person, oder bestimmter Gruppen. Foucaults Machtbegriff stellt dadurch für feministische Debatten einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar, denn die netzwerkartige Verteilung von Macht ermöglicht auch marginalisierten Gruppen eine Aneignung von machtvollen Positionen. Foucault zeigt, dass Macht zwar ungleich verteilt sein kann, da dieses Ungleichgewicht aber nichts Statisches hat, kann diese immer wieder neu verteilt und angeeignet werden. Das Potenzial, Machtverhältnisse „umzukehren, aufzulösen und zu verändern“⁵², schreibt Foucault dem Widerstand zu.

⁵⁰ Latour beschreibt darin das englische Wort *agency* als „unübersetzbar. Auch der deutsche Übersetzer Gustav Roßler betont, dass *agency* „in der Tat auch ins Deutsche nicht adäquat“ übertragen werden kann. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, S. 79.

⁵¹ Vgl. Cornelia Helfferich, *Einleitung: Von roten Heringen, Gräben und Brücken. Versuch einer Kartierung von agency-Konzepten*, in: Stephanie Bethmann (Hg.), *Agency. Qualitative Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmacht*, Beltz Juventa, Weinheim / Basel 2012, S. 9-39.

⁵² Foucault 1977, S. 117-118.

Widerstand ist dabei, dass „*nicht wegzudenkende Gegenüber*.“⁵³ Wo Macht ist, ist auch Widerstand. Foucault betont, dass dieses Gegenüber nicht außerhalb liegt, sondern dass Widerstand überall im Netzwerk der Macht verstreut ist.

2.2.2. Überlegungen zu einer female agency

Foucaults Theorien haben gezeigt, dass Macht im diskursiven Feld netzwerkartig verteilt ist. Macht wird dadurch etwas Fluides, das in ständiger Bewegung und in permanenten Austauschverhältnissen ist. Labille-Guiards Selbstporträt ist im Umfeld der Aufklärung entstanden. Da Frauen zu diesem historischen Zeitpunkt von nahezu allen öffentlichen Ämtern ausgeschlossen waren, war eine Aneignung von *symbolischem Kapital*⁵⁴ im Sinne des Soziologen Pierre Bourdieus schwer bis nicht möglich. Gerade im bürgerlichen Milieu, das soziale Anerkennung über die Ausübung öffentlicher Ämter beanspruchte, verhinderten Ausschlussmechanismen die Teilhabe von Frauen am öffentlichen Leben. Diese Feststellung macht die Analyse wie es (bürgerlichen) Frauen⁵⁵ trotz ihrer untergeordneten Subjektposition gelang, handlungsmächtige Positionen einzunehmen, interessant. Die Analyse gewährt unter anderem Einblicke in das diskursive Umfeld und dessen Schlupflöcher. An welchen Stellen des Diskurses war es einzelnen Subjekten möglich, starre Subjektkategorien abzustreifen? Hier muss angemerkt werden, dass mittels postmoderner Theorien der moderne Glaube an ein kohärentes und autonomes Subjekt⁵⁶ und damit auch der Subjektposition *Frau* in Frage gestellt wurde. Wie kann angesichts dieses Verständnisses von Subjektivität *agency* aus einer weiblichen Subjektposition bestehen bleiben? Dies wird möglich, wenn *agency* nicht mehr als die *rationale* Entscheidung einer Person verstanden wird, sondern anerkannt wird, dass *agency* an konkreten Punkten im Diskurs entsteht und eine Vielzahl von Agent_innen involviert. Die Analyse dieser Punkte ermöglicht es zum einen, widerständige Praktiken

⁵³ Foucault 1977, S. 117.

⁵⁴ Symbolisches Kapital bezeichnet eine der vier Kapitalformen Bourdieus. Sie kann mit dem Begriff Prestige umschrieben werden und steht somit im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Anerkennung und sozialer Macht. Bourdieu: „*Das Gewicht der einzelnen Akteure hängt von ihrem symbolischen Kapital ab, das heißt von der - institutionalisierten oder nicht-institutionalisierten - Anerkennung durch eine soziale Gruppe.*“ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 79.

⁵⁵ Labille-Guiard, wie auch die anderen in dieser Arbeit besprochenen Künstlerinnen sind dem bürgerlichen Milieu zuzurechnen. Die Analyse ist daher durchaus schichtspezifisch.

⁵⁶ Für Butler sind Subjekt keine autonomen, kohärenten Individuen, sondern diskursive Formationen. Subjekte werden durch performative Praktiken des Sprechens vordefiniert und in den bestehenden intelligiblen Subjektpositionen platziert. Für Butler sind Subjekte daher postsouverän. Sie sind nicht in der Lage autonome Entscheidungen zu treffen, sondern immer an den Diskurs, dessen Sprache und symbolische Ordnung gebunden. Das konkrete Subjekt, das willentlich Entscheidung trifft, stellt Butler damit grundlegend in Frage. Vgl. Villa 2010, S. 150-152.

auszumachen, zum anderen zeigt sie, wo der Diskurs durchlässig war und Machtpositionen neu verhandelt werden konnten. Judith Butler, die sich unter anderem auf die Theorien Foucaults bezieht, beschreibt, dass die Aneignung subversiver *agency* Positionen an „Schnittstellen“ möglich wurde, an denen „*sich der Diskurs erneuert*“⁵⁷. Handlungsmächtige Positionen können durch widerständige Praktiken wie der Verweigerung einer notwendigen Wiederholung oder Aneignungs- und Umformungspraktiken (Bsp. Subversion, Parodie), eingenommen werden.⁵⁸ Gerade Aneignungspraktiken werden uns im Bezug auf Labille-Guiards Selbstporträt noch intensiver beschäftigen. Die beschriebenen Praktiken machen subversives Intervenieren in bestehende Machtverhältnisse möglich. Bereits das in der Einleitung aufgegriffene Zitat Andrea Pearsons, in dem sie einer *female agency* die Möglichkeit zuspricht, „*to resist patriarchal restrictions or negotiate gender*“⁵⁹, hat dies sichtbar gemacht. Weibliche Handlungsmacht kann damit im Sinne Foucaults als widerständiges Gegenüber zu patriarchalen Praktiken verstanden werden, das an denjenigen Stellen möglich wird, an denen sich patriarchale Diskurse im Umbruch befinden. Das ausgehende 18. Jahrhundert stellte einen dieser Umbruchmomente dar. Produzenten patriarchaler Machtverhältnisse wie Kirche und Monarchie, gerieten durch neue, frühkapitalistische Wirtschaftsformen und die egalitären Ideen der Aufklärung unter Legitimationsdruck. Das daraus resultierende Machtvakuum nutzte eine nach Macht strebende bürgerliche Elite zur Etablierung neuer Gesellschaftsordnungen.⁶⁰ Dieser historische Zeitpunkt zog auch eine Neuverhandlung der Geschlechterideologien nach sich.⁶¹

⁵⁷ Judith Butler, *Butler, Für ein sorgfältiges Lesen*. in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (Hg.), *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, S. 125.

⁵⁸ Vgl. Butler 1991, S. 123-218.

⁵⁹ Vgl. Fußnote 14.

⁶⁰ Hier ist auf Foucaults Modell der Bio-Macht zu verweisen. Foucault geht davon aus, dass sich im 18. Jahrhundert durch die gesellschaftlichen Umbrüche ein Machtsystem etablierte, das vermehrt bevölkerungspolitisch orientiert war, sowie ein reges Interesse an der Kontrolle von Körpern zeigte. Diese Fokussierung auf Körper, Biologie und Sexualität spiegelte sich auch in den Geschlechterideologien wieder. Vgl. Foucault 1977, S. 162-166; Londa Schiebinger, *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1995.

⁶¹ Karin Hausen beschreibt, dass durch die gesellschaftlichen Destabilisierungen, die mit dem Ende des absolutistischen Regimes und der Infragestellungen der religiösen Werte- und Weltordnung einhergingen, auch das hierarchische Verhältnis zwischen den Geschlechtern in Frage gestellt wurde. Mittels neuer biologistischer Ideologien, die Zweigeschlechtlichkeit als natürliche Ordnung inszenierten, blieben jedoch patriarchale Systeme erhalten. Vgl. Karin Hausen, *Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: Werner Conze, *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976, S. 363-393.

2.2.3. Akteur-Netzwerk-Theorie

Foucaults Theorien haben bereits über die Analyse von Macht den relationalen Charakter handlungsmächtiger Positionen sichtbar gemacht. Da bei der Analyse der Selbstinszenierung Labille-Guiards die handlungsmächtige Position der Künstlerin durch einen Gegenstand vertreten wird, bietet es sich an, den Machttheorien Foucaults die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours zur Seite zu stellen. Latour erweitert in seinen Ausführungen den Begriff der *agency* dahingehend, dass er auch nicht-menschlichen Entitäten (*non-human agents*) Handlungskompetenz zuschreibt. Latour gesteht so allen *Dingen*⁶² eine *agency* zu. *Non-human agency* entsteht, indem Dinge an menschlichen Handlungen beteiligt sind, beziehungsweise diese beeinflussen und/oder lenken.

„Außer zu determinieren und als bloßer Hintergrund für menschliches Handeln zu dienen, können Dinge vielleicht ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort.“⁶³

Folglich kann Dingen aufgrund ihres materiellen Charakters *agency* zukommen. Diese gibt ihnen die Möglichkeit in Interaktion mit menschlichen Individuen zu treten. Für dieses breite Interaktionsfeld prägte Latour den Begriff des Akteur-Netzwerkes.⁶⁴ Das Foucault'sche Machtnetzwerk wird hier sozusagen um Dinge erweitert. Menschen sind so netzwerkartig mit allen *human* und *non-human agents* verbunden und stehen im wechselseitigen Austausch mit diesen. Durch diesen netzwerkartigen Charakter sozialer Systeme wird die in westlichen Denktraditionen verankerte Dichotomie von Objekt und Subjekt grundlegend in Frage gestellt. Allerdings betont Latour dabei, dass Dinge nie am „*Ursprung sozialer Handlungen*“ stehen können. Ihre Handlungen können daher nicht mit dem „*menschlichen sozialen Handeln*“ verglichen werden.⁶⁵

Bezogen auf das Selbstporträt von Labille-Guiard, wird es mit Latours Theorien möglich, das Gemälde als einen sozial aktiven Agenten zu fassen, der seine erste Wirkung 1785 im *Salon Carré* des Louvre, in Zusammenspiel mit Betrachter_innen, Raum, Wand, Hängung et cetera (Abb. 2) entfaltet und durch sein materielles

⁶² Latour führt aus, dass es wichtig ist, Dinge nicht länger als Fakten zu verstehen, denn sie haben „keine Klarheit, Transparenz, nichts Offensichtliches“. Durch die Negation der Faktizität von Dingen wird es möglich, sie „mannigfaltiger, ungewisser, komplizierter, weitreichender, heterogener, riskanter, historischer, lokaler, materieller und netzwerkartiger“ zu begreifen. Bruno Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Merve Verlag, Berlin 2005, S. 27-32.

⁶³ Latour 2007, S. 124.

⁶⁴ Dieser netzwerkartige Charakter zwischen einzelnen AkteurInnen wird auch an meiner Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* sichtbar. Als postmoderne, feministische Betrachterin, also als eine, in einem bestimmten wissenschaftlichen Feld verortete Person, wird einerseits das Gemälde über mich in diesen bestimmten Diskurs integriert. Zum anderen werde aber auch ich über das Gemälde mit bestimmten Diskursen, Personen und Dingen verknüpft.

⁶⁵ Latour 2007, S. 125.

Fortbestehen noch heute mit mir als Wissenschaftlerin in Interaktion treten kann. Das Bild kann:

„Machtbeziehungen ausdrücken, soziale Hierarchien symbolisieren, soziale Ungleichheiten verstärken, gesellschaftlichen Macht transportieren, Ungleichheit vergegenständlichen und Geschlechterbeziehungen verdinglichen.“⁶⁶

Allerdings bleibt Labille-Guiard als Malerin des Gemäldes *am Ursprung* aller mit dem Gemälde verbundenen Handlungen. Mit der Entscheidung ein Selbstporträt von sich zu entwerfen, hat Labille-Guiard so einen Gegenstand mit *agency* aufgeladen, der nun über die visuelle Wahrnehmung als Vermittler agiert.

2.2.4. Bildtheoretische Auseinandersetzungen

Wieder Bezug auf die Thesen Bruno Latours nehmend, die von der Möglichkeit ausgehen, dass Dinge handlungsmächtige Positionen einnehmen können, stellt sich die Frage, wie diese Überlegungen auf bildtheoretischer Ebene aussehen können, beziehungsweise welche spezifische Handlungskompetenz Bildern zugewiesen werden kann. Ähnliche Grundannahmen wie bei Bruno Latour sind auch in den Überlegungen des Kunsthistorikers Horst Bredekamp zu finden. Bredekamp umschreibt die *agency* des Bildes mit dem Begriff *Bildakt*. Mit diesem Begriff bezeichnet er „die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.“ Genauer soll darunter „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln“ verstanden werden, die „aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.“⁶⁷ Bredekamp sieht die Handlungsfähigkeit des Bildes im Zusammenwirken mit der betrachtenden Person verwirklicht. Bilder handeln also über die Wahrnehmung der Rezipient_innen. Wichtig hierbei ist es, sich zu verdeutlichen, dass dieser Austausch zwischen Bild und Betrachter_in nicht in hierarchisch-dichotomen Systemen von Objekt und Subjekt verhaftet bleibt. Seine objekthafte Passivität verliert das Bild durch einen von ihm ausgehenden, stimulierenden Impuls.⁶⁸ In der Betrachtung von Bildern ist es folglich falsch davon auszugehen, dass wir es mit einem passiven Ding zu tun haben. Eva Schürmann, die sich ausführlich mit Bredekamps Theorien auseinandergesetzt hat, schreibt Bildern *agency* in dem Sinne

⁶⁶ Latour 2007, S. 125

⁶⁷ Bredekamp 2010, S. 52.

⁶⁸ Siehe dazu: Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998; Marianne Koos, *Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits*, in *Art History* 37:5, 2014, S. 836-859.

zu, dass diese über Wahrnehmung „*performativ und prozessual ausgehandelte Selbst- und Weltbilder hervorbringen*“⁶⁹.

2.2.5. Zusammenfassung

Was ist *agency*? Unter Berücksichtigung der vorgestellten Theorien soll diese Frage nun abschließend geklärt werden. *Agency* entsteht aus der Handlung eines Individuums, das, wie Latours Theorien gezeigt haben, am Ursprung jeder Handlung steht. Diese initiiierende Handlung kann in weiterer Folge auch Dinge mit *agency* aufladen. Handlungsmacht kann in Bezug auf den zuvor vorgestellten Machtbegriff von Foucaults als relational verstanden werden. Macht ist netzwerkartig verteilt. Handlungsmacht ist so eine von vielen Positionen im Machtnetzwerk. Sie kann von Dingen oder Individuen eingenommen werden. Durch den netzwerkartigen Charakter von Macht involviert eine handlungsmächtige Position eine Vielzahl von Agent_innen. Sie ist nie nur *Leistung* oder *Besitz* eines einzigen Individuums, sondern immer Teil diskursiver Verflechtungen. Im Bezug auf Labille-Guiards Gemälde, in dem sich die Künstlerin in einer *agency*-Position repräsentiert, interessiert daher neben den Bildinhalten sowohl das diskursive Netzwerk als auch die Biografie und das Œuvre Labille-Guiards. Außerdem wirkt sich auch die feministische Verortung der Autorin auf die *agency* der Künstlerin aus – die Annäherung an das Bild geschieht unter ganz bestimmten Gesichtspunkten und mit Hilfe konkreten Theorien.

⁶⁹ Eva Schürmann, *Unendliches im Endlichen. Über einige Gemeinsamkeiten des Gesichts- und Bildersehens*, in: Horst Bredekamp, John M. Krois (Hg.), *Sehen und Handeln*, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 158.

3. „Dem Fortschritt der Malerei nicht zuträglich“ – Möglichkeiten und Grenzen weiblicher Handlungsmacht

3.1. Geschlechterverhältnisse zur Zeit der Aufklärung

„In der Frau liegt im achtzehnten Jahrhundert das regierende Prinzip, der führende Verstand, die befehlende Stimme. Sie ist die allumfassende und verhängnisvolle Wurzel der Ereignisse, aller Dinge Anfang. Sie schwebt über der Zeit wie eine Fortuna ihrer Geschichte. Nichts kann sich ihr entziehen, sie hat alles in ihrer Gewalt, den König und Frankreich, den Willen des Herrschers und die Macht der öffentlichen Meinung. Sie gebietet bei Hofe und ist die Herrin im Hause.“⁷⁰

Mit diesem Zitat beschrieben die Brüder Jules und Edmond de Goncourt 1862 das Leben in Frankreich während des *Ancien Régime*. Auffällig ist die als machtvoll beschriebene Stellung der Frau, welche die Brüder sehr eindrucksvoll, allerdings ohne dabei historische Realitäten zu berücksichtigen, schildern. Auch die Malerin Vigée-Lebrun entwirft ein ähnliches Bild in ihren Memoiren, wenn sie schreibt: *„Damals herrschten noch die Frauen, die Revolution hat sie entthront.“*⁷¹ Wie die Kunsthistorikerin Melissa Hyde allerdings betont, waren diese Aussagen mehr mit nostalgischer Verklärung als mit der tatsächlichen Wirklichkeit im 18. Jahrhundert verbunden.

„It is an idyllic, golden age of a vanished past. [...] The picture they paint of France before the fall of monarchy in 1789 belongs to the realm of fiction. Their portrayal is at once highly selective and highly embellishes, especially in its figuring of Women and the ascendancy ascribed to her.“⁷²

Zwar hatten im vorrevolutionären Frankreich eine Vielzahl von Frauen am gesellschaftlichen und politischen Leben teil, allerdings bestimmten patriarchale Strukturen weiterhin das öffentliche, politische und soziale Leben in Frankreich.⁷³ In allen Bereichen des öffentlichen Lebens waren Frauen strukturellen Benachteiligungen ausgesetzt. Die Auswirkungen dieses Ausschlusses aus dem künstlerischen Bereich

⁷⁰ Edmont de Goncourt, Jules de Goncourt, *Die Frau im 18. Jahrhundert, Band II*, Hyperionverlag, München 1920, S. 122.

⁷¹ Elisabeth Vigée-Lebrun, *Der Schönheit Malerin... Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*, Luchterhand, Darmstadt / Neuwied 1985, S. 100.

⁷² Melissa Hyde, *Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette*, in: Eik Kahng, Marianne Roland Michel (Hg.), *Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette*, Yale University Press, New Haven / London 2002, S. 75.

⁷³ Das französische Königshaus erkannte nur die patrilineare Erbfolge an, Frauen waren von Staats- und Kirchenämtern, Universitäten und Militär ausgeschlossen. Siehe dazu: *Madelyn Gutwirth, The Twilight of the Goddesses. Women and the Representation in the French Revolutionary Era*, Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey, 1992.

analysierte die Kunsthistorikerin Linda Nochlin in ihrem Aufsatz „*Why have there been no great women artists?*“. Nochlin betont, dass vor allem der Ausschluss von Frauen aus Aktmalkursen ihre Karrieren erheblich einschränkte.⁷⁴ Studien nach dem Akt, das heißt die genaue Kenntnis über die menschlichen Körperproportionen waren gerade in der Historienmalerei, die in der französischen Gattungshierarchie das höchste Ansehen genoss, unerlässlich. In der Historienmalerei wurden geschichtliche, religiöse oder mythologische Themen behandelt. Gerade im Frankreich des 18. und 19. Jahrhundert war sie ein Spiegel der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse. Da es Frauen allerdings „*aufgrund der Sittsamkeit ihres Geschlechts*“⁷⁵ untersagt war, den männlichen Körper nackt zu zeichnen, waren sie aus der Gattung der Historie ausgeschlossen. Dieser Ausschluss bedeutete natürlich, dass sich Frauen per se nicht an der renommiertesten Gattung beteiligen konnten. Da es trotzdem Historiengemälde von Frauen gibt, zeigt, dass diese immer wieder Strategien fanden, diese Ausschlüsse zu umgehen. Historiengemälde von Frauen unterscheiden sich allerdings dahingehend von ihren männlichen Kollegen, dass sie tatsächlich auf den männlichen Akt verzichteten. Das Verbot der Aktzeichnung war allerdings nicht die einzige Beschränkung für Malerinnen. Diskriminierend wirkte sich der Umstand aus, dass die renommierteste Kunstinstitution Frankreichs, die *Académie Royal de Peinture et Sculpture*, die Anzahl an Künstlerinnen auf maximal vier weibliche Mitglieder limitiert hatte. Allerdings war auch den wenigen aufgenommenen Frauen der Status eines vollwertigen Mitglieds untersagt. Entgegen ihrer männlichen Kollegen durften Frauen nicht den Treueschwur ablegen, an den Unterrichtsklassen teilnehmen, selbst unterrichten, wählen oder ein Amt ausführen.⁷⁶ In Anbetracht dieser Einschränkungen zeigt sich, dass eigentlich nicht von einer tatsächlichen Mitgliedschaft oder vollwertigen Aufnahme in die Akademie gesprochen werden kann. Frauen wurde allenfalls ein Sonderstatus zugestanden, der sie aber an den Salonausstellungen im *Salon Carré* des Louvre teilnehmen ließ. In einem Schreiben des Direktors der königlichen *Bâtiments*, dem Comte d'Angiviller, der den eingeschränkten Zugang wie folgt rechtfertigte, heißt es:

„Die Anzahl ist ausreichend um das Talent der Frauen zu würdigen; Frauen können dem Fortschritt der Malerei nicht zuträglich sein, denn aufgrund der

⁷⁴ Vgl. Linda Nochlin, *Warum hat es keine bedeutenden weiblichen Künstlerinnen gegeben?*, in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin 1996, S. 27-56.

⁷⁵ Dieses Zitat stammt aus einem Brief des Comte d'Angiviller an seine Majestät Louis XVI. vom 14. Mai 1783. D'Angiviller betont dabei, dass Frauen aufgrund ihres Geschlechts der Malerei nicht förderlich sein können und daher auch weiterhin nur eingeschränkt Zugang zur Akademie erhalten sollten. *Anatole de Montaiglon, Procès-Verbaux de l'Académie de Peinture de de Sculpture (1648-1793), Société de l'Histoire de l'Art Français, Tome IX, Paris 1889, S. 157.*

⁷⁶ Vgl. Hyde 2002, S. 78.

*Sittsamkeit ihres Geschlechts sind sie nicht dazu in der Lage nach der Natur [damit bezieht sich d'Angiviller auf den männlichen Akt] zu studieren und am Unterricht der öffentlichen Schule, die Sie Ihre Majestät, gegründet haben, teilzunehmen.*⁷⁷

Hier zeigt sich sehr anschaulich der Zirkelschluss, der im Bezug auf Diskriminierungen bezeichnend ist. Die Aussage, Frauen seien sittsam, wird zur Voraussetzung, dass Frauen „dem Fortschritt der Malerei nicht zuträglich“ sein können. Diese Vorgehensweise ist für die Geschlechterideologie des 18. Jahrhunderts bezeichnend. Ausschlüsse von Frauen wurden immer wieder über ihre vermeintliche Tugendhaftigkeit und *natürliche* Bestimmung gerechtfertigt. Diese Beschwörung einer *natürlichen*, aus der Biologie *des weiblichen Körpers* resultierenden, *weiblichen Moral* erweist sich als sehr widerstandsfähiges soziales Konstrukt, das auch die Theorien der Aufklärung im 18. Jahrhundert durchzieht.⁷⁸ Vor allem Aufklärer wie Jean-Jacques Rousseau oder Denis Diderot bedienten sich komplementärer, von den „Gesetzen der Natur“ vermeintlich legitimer Geschlechtszuschreibungen.⁷⁹ Dabei wurde eine Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit entworfen, in der sich *männliche* und *weibliche* Attribute immer als Gegensatzpaare gegenüberstanden. In ihrer Untersuchung über die sich während der Aufklärung ausdifferenzierenden Geschlechtscharaktere, veranschaulicht die Historikerin Karin Hausen die vorgenommenen komplementären Zuschreibungen anhand einer Tabelle, die auf Lexikoneinträgen des 18. und 19. Jahrhunderts basiert (Abb. 7).⁸⁰ Die darin entworfenen Vorstellungen von Weiblichkeit waren nicht zuletzt darauf ausgelegt, Frauen aus dem öffentlichen Leben zu verdrängen und ihre Tätigkeiten auf reproduktive und häusliche Arbeiten zu reduzieren.⁸¹ Ein Zitat Rousseaus, der mit seinem 1762 erschienenen

⁷⁷ „Ce nombre est suffisant pour honorer le talent, les femmes ne pouvant jamais être utiles au progrès des Arts, la décence de leur sexe les empêchant de pouvoir étudier d'après nature et dans l'École publique établie et fondée par Votre Majesté.“ [Übers. von Autorin], de Montaiglon 1889, S.157.

⁷⁸ Siehe dazu: Hausen 1976.

⁷⁹ Zur Analyse von Rousseaus Auffassungen über die Geschlechter, kann sein 1762 erschienener Erziehungsratgeber *Emile* dienen. Darin zeichnet Rousseau durchwegs eine, an Gegensatzpaaren orientierte, Zweigeschlechtlichkeit. Vgl. Rousseau 1971, S. 385-429.

⁸⁰ Hausen beschreibt, dass diese neue Geschlechterideologie vor allem durch die an Einfluss gewinnenden Naturwissenschaften wie Medizin, Physiologie, Psychologie vermittelt wurden. Exemplarisch dienen hier die Arbeiten des französischen Physiologen Pierre Roussel, der mit seiner 1775 erschienen Schrift *Système physique et morale de la femme*, eine gesonderte physiologische Lehre über *die Frau* verfasste. Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 126-167.

⁸¹ In Bezug auf Karin Hausens Aussagen muss beachtet werden, dass diese nur auf eine sehr kleine soziale Sicht tatsächlich zutrafen. Nur in bürgerlichen Kleinfamilien konnte dieses Modell, das Frauen auf die häusliche und Männer auf die öffentliche Sphäre reduzierte, tatsächlich gelebt werden. Da die bürgerliche Schicht aber zunehmend an Einfluss gewann, beanspruchte ihr Geschlechtermodell Allgemeingültigkeit, auch wenn es für viele Teile der Gesellschaft nicht praktikabel war.

Erziehungsroman *Emile* die bürgerlichen Vorstellungen von Weiblichkeit zu Papier brachte, veranschaulicht dies:

„Aber mir wäre ein einfaches und grobschätziges Mädchen tausendmal lieber als ein Blaustrumpf und Schöngest, der in meinem Haus einen literarischen Gerichtshof einrichtet und sich zur Präsidentin macht. [...] Von der Höhe ihres Genies aus verachtet sie all ihre häuslichen Pflichten. [...] Alle diese hochtalentierten Frauen nötigen nur den Dummen Achtung ab. Man weiß immer, wer der Künstler oder Freund ist, der die Feder oder Pinsel führt wenn sie arbeiten.[...] Selbst wenn sie wirklich Talent hätte, so würden sie sie durch ihre Überheblichkeit herabwürdigen. Ihre Würde besteht darin, unbekannt zu bleiben; ihr Ruhm liegt in der Achtung ihres Gatten; ihre Freuden bestehen im Glück ihrer Familie.“⁸²

Rousseau positioniert sich mit dieser Aussage sehr klar gegen jegliche kulturelle Beteiligung von Frauen. Er kritisiert darin sowohl die im 18. Jahrhundert an Einfluss gewinnenden *salonnières* (Frauen, die in ihren Privathäusern regelmäßige Treffen einflussreicher Intellektueller organisierten), als auch die Künstlerinnen seiner Zeit. Der von Rousseau ausgesprochene Vorwurf, dass Malerinnen ihre Arbeiten nicht selbst ausführten, sondern sie von Kollegen anfertigen ließen, begleitete die Karrieren vieler Malerinnen. Auch Labille-Guiard war Diffamierungen dieser Art ausgesetzt und musste sich, wie später gezeigt wird, sehr strategisch gegen diese Anschuldigungen zur Wehr setzen.

3.2. Möglichkeiten der Darstellung

Im Bezug auf den zuvor skizzierten Geschlechterdiskurs wird deutlich, mit welchen strukturellen und diskursiven Schwierigkeiten weibliches Kunstschaffen verbunden war. Vor allem die öffentliche Sichtbarkeit und Einflussnahme von Frauen stieß auf Kritik. Auch Melissa Hyde betont diesen Umstand wenn sie beschreibt, welches Risiko Frauen mit der Beanspruchung des öffentlichen Raumes eingingen.

„High visibility alone could make these artists morally suspect, like actresses, courtesans, and other such spectacular women. This suggestive visibility put them at odds with ideals of feminine propriety that were being widely promoted during the Enlightenment [...]“⁸³

Diese Schwierigkeiten hielten Frauen allerdings nicht von einer kulturellen Teilhabe ab. Gerade Künstler_innen beanspruchten durch die öffentlichen Ausstellungen Raum.

⁸² Rousseau 1971, S. 447.

⁸³ Hyde 2002, S. 77.

Besonders schwierig wurden die gesellschaftlichen Beschränkungen allerdings in Bezug auf die Selbstdarstellungen von Künstlerinnen. Wie war weibliche, künstlerische Produktion gegen Ende des 18. Jahrhunderts darstellbar?

Der Frage nach den Möglichkeiten der Selbstrepräsentation von Frauen im 18. Jahrhundert sind bereits zahlreiche Kunsthistorikerinnen nachgegangen.⁸⁴ In ihren Abhandlungen zeigen sie, dass Künstlerinnen in ihren Selbstporträts oft divergierende Ansprüche im Bezug auf ihre Subjektpositionen (Malerin/Frau) auszugleichen versuchten. Sich als Malerin zu inszenieren stand gesellschaftlichen Erwartungen an Weiblichkeit oft diametral gegenüber. Die Inszenierung als Malerin forderte so per se Geschlechterstereotype heraus, da die Rolle des malenden Individuums, die *des Genies*, mit *Männlichkeit* konnotiert war (oder ist).⁸⁵

Exkurs: Genie

Angesichts der Wirkkraft des Genie-Mythos, der vor allem zu Beginn der Moderne im bürgerlichen Milieu einen Aufschwung erlebte, soll hier etwas genauer auf das historische Konstrukt *Genie* eingegangen werden.⁸⁶ In den 1970er Jahren beschäftigte sich die feministische Kunsthistorikerin Linda Nochlin mit der Frage: *Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen geben?*⁸⁷ Nochlin konzentrierte sich in der Bearbeitung ihrer Fragestellung vor allem auf die historisch überlieferten Erzählungen zu *Großen Malern*. Sie zeigte dabei, dass die Kunstgeschichte unter Auslassung politischer, institutioneller und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen einen Ausnahmemenschen, das Genie, kreierte.

„So stoßen wir hinter der Frage der Frau als Künstlerin auf den Mythos des Großen Künstlers (Gegenstand zahlreicher Monografien, einzigartig, gottgleich), der von Geburt an eine geheimnisvolle Essenz in sich trägt (dem Brühwürfel einer Tütensuppe vergleichbar). Genie oder Talent heißen, das, wie ein Mord unter allen Umständen ans Licht kommen muss.“⁸⁸

⁸⁴ Vgl. Sheriff 1996; Hyde 2002, Auricchio 2007; Frances Borzello, *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*, Karl Blessing Verlag, München 1998.

⁸⁵ Siehe dazu Georg Baselitz: *„Frauen malen nicht so gut. Das ist ein Fakt. Es gibt natürlich Ausnahmen. Agnes Martin oder aus der Geschichte Paula Modersohn-Becker. Immer wenn ich ein Bild von ihr sehe, bin ich glücklich. Aber auch sie ist kein Picasso, kein Modigliani, auch kein Gauguin.“* Interview im Spiegel, 4/2013.

⁸⁶ Immanuel Kant definierte den Begriff des Genies in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft* 1790 wie folgt: *„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“* Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46 *Schöne Kunst ist Kunst des Genies*, Könnemann, Köln 1995, S. 189-190.

⁸⁷ Vgl. Nochlin 1996.

⁸⁸ Nochlin 1996, S. 35.

In ihren Ausführungen zeigt Nochlin, dass es nicht das göttliche Individuum, sondern strukturelle Phänomene wie das kunstgeschichtliche *Storytelling* waren, die das Genie als kulturelles Phänomen hervorbrachten. Nochlin betont, dass Kunst und künstlerische Produktion nicht in einem luftleeren Raum existieren kann, sondern sich aus konkreten sozialen und politischen Bedingungen ergibt. So zeigt Nochlin, dass neben dem Geschlecht auch die soziale Position und Herkunft einen erheblichen Anteil daran hatten, ob einer Person der Geniestatus zugesprochen wurde oder nicht, denn fast alle *Großen Maler* kamen aus Malerfamilien und wurden bereits im frühkindlichen Alter im künstlerischen Bereich ausgebildet.

„Und wenn Picasso als Mädchen auf die Welt gekommen wäre, hätte Senor Ruiz [Picassos Vater, Kunstprofessor] einer kleinen Pablita ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt, den gleichen Ehrgeiz geweckt?“⁸⁹

Genie wird so vielmehr zum Teil eines Sozialisationsprozesses, der bereits in sehr frühen Entwicklungsstadien Ausschlüsse produziert und Genialität somit pseudo-biologisiert. Dem weißen, sozial privilegierten Mann erspart der Geniebegriff so seit jeher unerwünschte Konkurrenz.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie schwierig unter oben skizzierten Rahmenbedingungen die Darstellung von Weiblichkeit und künstlerischer Produktion war. Sich weiblich zu inszenieren war aber unumgänglich, denn Regelbrüche im Bezug auf normative Geschlechtszuschreibungen zogen gesellschaftliche Sanktionen und oft weitere Ausschlüsse mit sich. Weiblichkeit musste daher den zuvor ausgehandelten, gesellschaftlichen Normen entsprechen, (schon allein, um als solche erkannt zu werden). Für den Geschlechterdiskurs im Frankreich des 18. Jahrhunderts ist es bezeichnend, dass gerade mangelnde Schönheit Anlass zur Kritik bot.⁹⁰ Dies zeigt ein Kommentar Diderots, der den geringen Erfolg der deutschen Malerin Anna Dorothea Therbusch auf ihre fehlende Schönheit zurückführte:

„Es ist nicht das Talent, das ihr fehlte um in diesem Land großes Ansehen zu erlangen, davon hatte sie etwas übrig, es ist die Jugend, es ist die Schönheit, es ist die Bescheidenheit, es ist die Koketterie.“⁹¹

⁸⁹ Nochlin 1996, S. 36-37.

⁹⁰ Auch heute wird es zumindest immer wieder kommentiert, wie eine Frau aussieht und ob dieses Aussehen mit ihren sozialer Position in Einklang zu bringen ist. Zur Thematik des Frauenkörpers im Spätkapitalismus. Vgl. Laurie Penny, *Fleischmarkt. Weibliche Körper im Kapitalismus*, Edition Nautilus, Hamburg 2012.

⁹¹ „Ce n'est pas le talent qui lui a manqué, pour faire la sensation la plus forte dans ce pays-ci, elle en avait de reste, c'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie.“ [Übers. von Autorin], Jean Seznec (Hg.), *Diderot. Salons, Band III 1767*, Clarendon Press, Oxford 1963, S. 250.

Hier zeigt sich, dass die möglichen Darstellungsformen von Weiblichkeit vom patriarchalen Diskurs streng begrenzt waren und dass bestimmte normative Erwartungshaltungen eingehalten werden mussten, um als Malerin bestehen zu können.

3.2.1. Weiblichkeit in der Porträttheorie des 18. Jahrhunderts

In der Betrachtung von weiblichen Selbstporträts zeigen sich daher keine gänzlich von der Geschlechternorm des 18. Jahrhunderts abweichenden Vorstellungen von Weiblichkeit. Was wir erkennen können sind einzig Strategien, die sich Malerinnen aneigneten, um ihre Subjektpositionen zu erweitern oder zu konterkarieren. Gerade dieses Ausräumen von Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Repräsentation wird im Bezug auf Labille-Guiards Selbstporträt im nächsten Kapitel größere Aufmerksamkeit finden. Hier soll aber vorerst auf die Porträttheorie des 18. Jahrhunderts verwiesen werden, um zu zeigen, dass auch hier Geschlechternomen affirmiert und reproduziert wurden.

In der Porträttheorie des 18. Jahrhunderts waren die Theorien des Kunsttheoretikers Roger de Piles führend. De Piles forderte im Porträt die „*genauste Gleichheit*“⁹² der dargestellten Person. De Piles beschreibt in seinem Werk *Cours de Peinture par Principes composé*, die „*Manier Bildnisse zu malen*“ wie folgt:

*„Ist die Malerey an sich schon eine Nachahmung der Natur, so ist sie es in Anlehnung an Bildnisse doppelt; weil dieses nicht bloß einen Menschen überhaupt, sondern diesen oder jenen insbesondere vorstellt. [...] Und wie die genauste Gleichheit die größte Vollkommenheit eines Bildnisses ausmacht, so ist hingegen sein größter Fehler dieser, wenn es einer anderen Person gleicht, für die es nicht gemacht worden ist.“*⁹³

Um dennoch die portraitierte Person einigermaßen ansehnlich darstellen zu können, weist de Piles Maler_innen darauf hin, dass es:

*„Gesichtspunkte gibt, in welchen das Original mehr oder weniger vorteilhaft zeigt. Alles kommt hierbei darauf an, daß man es wohl zu stellen, und in einem günstigen Zeitpunkt aufzunehmen wisse.“*⁹⁴

Was wir an de Piles Kommentaren erkennen und was auch der Kunsthistoriker Werner Busch betont ist, dass es im 18. Jahrhundert zu einer Verschiebung der Vorstellungen darüber kommt, was ein gelungenes Porträt sein könnte. Der idealisierte Überbau, der noch das barocke Standporträt geprägt hatte, verliert an Gewicht. Außerdem gerät der

⁹² Roger de Piles, *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Dyck, Leipzig 1760, S. 205.

⁹³ De Piles 1760, S. 205.

⁹⁴ De Piles 1760, S. 206.

Produktionsprozess stärker ins Blickfeld und Authentizität wird tendenziell zu einem Wert an sich.⁹⁵

Der idealisierte Überbau der Zweigeschlechtlichkeit wurde in der Porträttheorie allerdings beibehalten und Männlichkeit und Weiblichkeit wurden im Porträt weiterhin binär konstruiert. Gerade in de Piles Schriften werden die unterschiedlichen Ansprüche, die an das weibliche Porträt im Vergleich zum männlichen herangetragen wurden sichtbar:

„Die Stellung muß dem Alter, dem Stand der Personen, und ihrem Temperamente angemessen seyn. Bey Mannspersonen und bejahrten Frauenzimmern, muß sie gefasst, majestätisch, und manchmal trotzig seyn: bey Frauenzimmern überhaupt muß sie eine edle Einfalt und Unschuld, und eine bescheidenen Munterkeit zeigen, denn die Bescheidenheit muß der Charakter der Frauenzimmer seyn.“⁹⁶

Auch hielt die diskursive Verflechtung von Weiblichkeit mit Schönheit und Männlichkeit mit Anmut und Stärke in die Porträttheorie Einzug:

„In dem Bildnisse einer Mannsperson leistet man genug, wenn man viel Wahrheit und viel Stärke sucht; hingegen in Frauenzimmerbildnissen muss man noch das Angenehme darzu setzen: das Schöne [...]“⁹⁷

Auch die Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun beschreibt in ihren *Aufzeichnungen über Porträttheorie*, die Teil ihrer Memoiren sind:

„Um das Porträt eines Herren zu malen, muß man ihn (besonders wenn er jung ist) einige Augenblicke aufrecht stehend beobachten. [...] Würde man die Person sitzend entwerfen, so würde die Gestalt weniger Anmut haben und der Kopf zu nah auf den Schultern erscheinen. Besonders für Männer ist diese Bemerkung notwendig [...]“⁹⁸

Hier zeigt sich, dass gesellschaftlich ausverhandelte Geschlechternormen auch in die Porträttheorie Einzug hielten und dass die Forderung von Theoretikern wie de Piles nach *genauster Gleichheit* im Porträt dann ausgesetzt wurden, wenn es darum ging, Geschlechternormen aufrechtzuerhalten. Durch Porträts erhielten diese Normen visuelle Präsenz und standen von da an einer immer fortwährenden Reproduktion zur Verfügung. Durch den dominanten, patriarchalen Geschlechterdiskurs, der auch die Porträttheorie einnahm, ist es wenig erstaunlich, dass weibliche Selbstporträts nicht erheblich von diesen Positionen abweichen.

⁹⁵ Vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, C.H. Beck, München 1993, S. 386.

⁹⁶ De Piles 1760, S. 219.

⁹⁷ De Piles 1760, S. 217.

⁹⁸ Vigée-Lebrun 1985, S. 315.

Wenn dies dennoch der Fall war mussten die Frauen, die sich den Normen entzogen mit Kritik rechnen. Wir sehen dies im Fall des ersten ausgestellten Selbstporträts von Labille-Guiard (Abb. 5). Zwar war die Kritik, die der Künstlerin zukam, fast ausschließlich wohlwollend, allerdings veranlasste Labille-Guiards Aussehen den Autor der *Lettre à M. le Marquis de XXX* zu folgender Kritik:

„Mademoiselle Labille, Frau von M. de Guiard, zeigt sich in einer Art und Weise, die den Verdacht aufkommen lässt, dass ihre Ansprüche an Schönheit sehr gering sein müssen [...] und dass sie mit einem Maler, der so wenig Schmeichelei gezeigt hätte, sehr unglücklich gewesen wäre“⁹⁹

Diese Aussage verdeutlicht erneut, dass im 18. Jahrhundert Schönheit ein essentielles Attribut im Frauenporträt darstellte. Warum sich Labille-Guiard in ihrem Selbstporträt nicht schöner darstellte, ist schwer einzuschätzen, vielleicht wollte sie dem gängigen Vorurteil der eiteln Frau aus dem Weg gehen. Denn gerade im Porträt wurde Frauen unterstellt zu viel Wert auf Schönheit zu legen. Wir sehen diese Kritik in einem weiteren Kommentar Roger de Piles:

„Ich habe Frauenzimmer gesehen, die mir frey heraus sagten, sie hielten von solchen Malern nichts, welche die Gleichheit so gar strak ausdrückten; sie wollten lieber, daß man ihnen weniger Aehnlichkeit, und mehr Schönheit gäbe.“¹⁰⁰

In seinen folgenden Ausführungen geht de Piles sogar soweit, dieses vermeintlich weibliche Bedürfnis nach Schönheit, als schädlich für die französische Malerei zu bezeichnen.

„Wenn z. B in Frankreich ein Bildniß noch so vortrefflich ist, solches aber die Kritik der Frauenzimmer noch nicht ausgehalten, und ihren Beyfall erhalten hat, so ist es verworfen und bleibt im Dunkeln liegen. [...] In Frankreich gebieten die Frauenzimmer. [...] Sie würden fähig sein, einen Titian und van Dyke zu verkehren, wenn sie noch in der Welt, und gezwungen wären, für sie zu arbeiten.“¹⁰¹

⁹⁹ „Mlle Labille, épouse M. de Guiard, s’est peinte elle-même de façon à faire soupçonner qu’elle n’a que de très faibles prétentions à la beauté [...] et qu’elle eût été très mécontente d’un peintre qui l’eût ainsi peu flattée.“ [Übers. von Autorin], *Passez* 1973, S.60, nach: *Lettre à M. le Marquis de XXX*, 1774, S. 21-22.

¹⁰⁰ De Piles 1760, S. 212.

¹⁰¹ De Piles 1760, S. 235.

3.2.2. Beispiele weiblicher Selbstrepräsentationen

Wie kann aber nun ein subversiver Umgang mit gängigen Geschlechternormen aussehen? Im Folgenden soll eine diskursive Einbettung des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* stattfinden. Anhand von zwei weiteren Beispielen wird gezeigt, dass sich auch die Kolleginnen von Labille-Guiard unterschiedliche Strategien aneigneten, um sich in einer handlungsmächtigen Position repräsentieren zu können. Labille-Guiards Inszenierung war demnach kein Einzelfall. Ihr Gemälde kann durchaus im Kontext einer Kunstszene gelesen werden, in der sich Frauen zunehmend selbstbewusster darstellten.¹⁰²

3.2.2.1. Selbstporträt mit Strohhut – Élisabeth Vigée-Lebrun

Zuerst soll hier Élisabeth Vigée-Lebruns *Selbstporträt mit Strohhut* (Abb. 8) besprochen werden. Vigée-Lebrun eine Zeitgenossin Labille-Guiards, wurde am exakt selben Tag wie ebendiese in die Akademie aufgenommen. Die beiden Malerinnen dürften allerdings in keinem engen Verhältnis zueinander gestanden haben und wurden oft als Konkurrentinnen beschrieben.¹⁰³ Über das tatsächliche Verhältnis der beiden zueinander gibt es allerdings keine historischen Quellen. Da beide vor allem Porträts malten, kann eine gewisse Konkurrenz aber angenommen werden. In Anbetracht ökonomischer Kriterien war Vigée-Lebrun erfolgreicher als Labille-Guiard. Ihre Karriere verlief nahezu reibungslos. Sie wurde früh Porträtistin der Königin Marie-Antoinette und erlangte dadurch neben finanzieller Absicherung auch internationalen Ruhm.¹⁰⁴ Ihr *Selbstporträt mit Strohhut* wurde 1782, ein Jahr vor ihrer Aufnahme in die Akademie, im *Salon de la Correspondance* gezeigt.

Vor der Besprechung des Bildes bietet es sich hier an, auf eine Anekdote in Zusammenhang mit dem Selbstporträt zu verweisen. In der besagten Salonausstellung von 1782 hing dem *Selbstporträt mit Strohhut* ein ebenfalls 1782 fertiggestelltes Selbstporträt von Labille-Guiard (Abb. 9) gegenüber, (dieses wird im nächsten Punkt noch ausführlicher behandelt). Die Bildnisse der beiden Malerinnen nebeneinander zu sehen war, schenkt man den Worten des *saloniers und Veranstalters* Pahin de la Blancherie Glauben, ein großes Spektakel:

*„The self-portraits of two women artists, which chance has brought together as pendants, have created a highly piquant spectacle, which has excited the whispers and applause of two assemblies.“*¹⁰⁵

¹⁰² Vgl. Hyde 2002.

¹⁰³ Vgl. Sheriff 1996, S. 186-187.

¹⁰⁴ Vgl. Sheriff 1966.

¹⁰⁵ Auricchio 2009, S. 24; *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, Juin 19, 1782, S. 180.

Hier zeigt sich die Neugierde, die weibliche Künstlerinnen aufgrund ihres Ausnahmefaktors beim Salonpublikum hervorriefen. Allerdings war diese *besondere* Aufmerksamkeit keinesfalls immer von Vorteil. Die Künstlerin als Spektakel, als Ausnahmeerscheinung zu begreifen, verfestigte die Vormachtstellung des Künstlers, der so weiterhin die Norm bilden konnte. Alles außerhalb dieser männlichen Norm wurde so *besonders, anders* und *spektakulär*.¹⁰⁶

Was zeigt sich aber nun in Vigée-Lebruns Gemälde? Wir sehen Vigée-Lebrun im Halbfigurenporträt in der Landschaft. Im Bildhintergrund erkennen wir einen blauen Himmel, der in der Bildmitte von einigen dunklen Wolken bedeckt ist. Vigée-Lebruns Oberkörper befindet sich in der Bildmitte. In der linken Hand hält sie Palette und Pinsel, die rechte Hand deutet zum Boden hin. Vigée-Lebrun hat die Einzelheiten im Bild mit großer Präzision ausgeführt, wir sehen ihren Strohhut mit blauen, weißen und roten Blumen und einer Feder geschmückt. Vigée-Lebrun zeigt hier ihren sehr bewussten Umgang mit Licht. Die Lichtquelle, die von links oben ins Bild einfällt, wirft einen Schatten auf die linke Gesichtshälfte der Künstlerin und lässt das Inkarnat ihres Dekolletés im Gegenzug erstrahlen. Das einfallende Licht erleuchtet auch ihr Gewand und ihren Schmuck hell. Vor allem ihr rechter Ohrring reflektiert das einfallende Licht und zeigt uns Vigée-Lebruns Gespür für Lichteffekte, ebenso wie ihr Talent in der Behandlung von Oberflächen. Besonders zeichnet sich Vigée-Lebruns Selbstporträt allerdings durch die Widergabe von Farbe und Licht aus. Vigée-Lebrun, eine Anhängerin Rubens, legte großen Wert auf die Farb- und Lichteindrücke ihrer Werke. *Das Selbstporträt mit Strohhut* ist hierfür programmatisch und ist auch ein direktes Zitat auf den *Großen Maler* Peter Paul Rubens, denn Vigée-Lebruns Selbstporträt ist eine Kopie von Rubens bekanntem Gemälde *Le chapeau de paille* (Abb. 10). Rubens zeigt in diesem 1625 fertiggestellten Ölgemälde, das auf Holz ausgeführt wurde, die Schwester seiner Frau Susanne Lunden. Lunden ist wie Vigée-Lebrun im Halbfigurenporträt vor einem Himmelsausschnitt dargestellt. Vigée-Lebrun sah dieses Werk Rubens 1782 auf einer Reise in den Niederlanden und beschloss anschließend, eine Kopie dieses Werks anzufertigen. Vigée-Lebrun beschreibt, die große Wirkung dieses Gemäldes beruhe auf:

„den beiden verschiedenen Lichteffekten, welche das einfache Tageslicht und der helle Sonnenschein geben; die Glanzpunkte kommen von der Sonne, wogegen, was ich in Ermangelung eines anderen Wortes »die

¹⁰⁶ Mary Sheriff beschreibt dieses Phänomen auch im Bezug auf die Karriere Vigée-Lebruns, der oft die Zuschreibung *exceptionnel* zu Teil wurde, denn eine Malerin war schon allein aufgrund ihres Geschlechts *außergewöhnlich*. Diese Bezeichnung ist zwar nicht offensichtlich diskriminierend, aber verhindert(e), dass malende Frauen die Norm werden können. Vgl. Sheriff 1996, S. 1-10.

*Schatten« nennen muß, das Tageslicht gibt. Vielleicht muß man Maler sein, um diese Kunstleistung von Rubens voll würdigen zu können.*¹⁰⁷

Mit dieser Hommage an Rubens bekommt Vigée-Lebruns Selbstporträt eine Bedeutungsebene, die über die bloße Selbstrepräsentation hinausreicht. Wie Mary Sheriff betont, assoziiert sich Vigée-Lebrun nicht nur mit dem Bildmotiv der schönen Frau, sondern auch mit dem *Großen Maler* Rubens.¹⁰⁸ Im Porträt führt Vigée-Lebrun beide Rollen gleichzeitig aus. Sie schlüpft durch ihre Kopie in die Rolle des *Großen Historienmalers*. Ihr gelingt es dabei aber ihre Geschlechtsidentität nicht tatsächlich in Frage zu stellen, denn was wir bei der Betrachtung immer wieder zu Gesicht bekommen, ist die schöne Frau. Wie Sheriff beschreibt, handelt es sich hier um ein Rollenspiel und Vigée-Lebrun eignet sich wie die Protagonistin in einem Theaterstück die Rolle des Malers an.

„The self-portrait fabricates a theatrical and artificial image, but because that image reflects back on the artist's person it too is subjected to legislative codes whose iterability, nonetheless, can occasion an improper or unauthorized identification.“¹⁰⁹

Vigée-Lebrun tritt hier sehr ungeniert in die Fußstapfen des bekannten Malers. Sie kreiert über diesen spielerischen Umgang mit Geschlechtsidentitäten ein subversives Moment. Entgegen binärer Geschlechtszuschreibungen ist Vigée-Lebrun im Gemälde sie selbst, Susanne Lunden und Rubens. Sie ist Frau, Modell, Malerin und Maler. Sie eignet sich dabei eine männliche Subjektposition an. Wie sich später zeigen wird, ist dieses Ineinanderfließen divergierender Subjektpositionen auch für Labille-Guiards Selbstporträt kennzeichnend.

3.2.2.2. Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei – Angelika Kauffmann

Als zweites Beispiel soll hier das *Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei* (Abb. 11) der Schweizer Künstlerin Angelika Kauffmann besprochen werden. Kauffmanns Selbstporträt wurde 1792 fertiggestellt und war eine Auftragsarbeit für die russische Prinzessin von Holstein-Beck. Durch zahlreiche Replikat ist das Gemälde der prominenten Künstlerin in ganz Europa sehr bekannt geworden. Im Bild zu sehen ist eine bewegte Figurengruppe aus drei Frauen. Die mittlere, die zugleich das Zentrum des Bildes einnimmt, zeigt die Künstlerin. Rechts von ihr sehen wir die Allegorie der Musik mit einem Notenblatt auf dem Schoß, links die Allegorie der

¹⁰⁷ Vigée-Lebrun 1985, S. 75.

¹⁰⁸ Vgl. Sheriff 1996, S. 180-220.

¹⁰⁹ Sheriff 1996, S. 220.

Malerei, die Pinsel und Palette in ihrer linken Hand hält. Die Blickbeziehungen und die Körperhaltung weisen darauf hin, dass sich die Frauen in einer Diskussion befinden. Die Allegorie links im Bild hält die Hand Kauffmanns fest umklammert und führt sie zur Brust, ihr Blick sucht sehnsüchtig den Augenkontakt zu Kauffmann und wirkt von Emotionen ergriffen. Die Figur zu Kauffmanns linker Seite wirkt energischer, ihre rechte Hand weist in Richtung der rechten, oberen Bildkante auf einen Tempel, der sich in weiter Ferne auf einem Berg befindet und nur noch angeschnitten gezeigt wird. Angelika Kauffmann macht hier ihre berufliche Entscheidung zwischen Musik und Malerei zum Bildmotiv. Ihre linke Hand, die in Richtung der Malerei zeigt, scheint bereits anzudeuten, welche Richtung Kauffmann einschlagen wird. Sich von der Musik verabschiedend folgt sie der Malerei, die ihr den steinigen Weg in die Richtung des Tempels weist. Mit der Wahl dieses Bildsujets spielt Kauffmann sehr direkt auf ein bekanntes Thema an: Herkules am Scheideweg. Der griechische Held Herakles, so die Sage, wurde von zwei Frauengestalten, eine die Verkörperung des Lasters, die andere die der Tugendhaftigkeit, vor die Wahl gestellt. Er kann nur einer Frau folgen. Die Entscheidung vor der sich der Held dadurch befand wird mit einem Weg, der sich teilt, symbolisiert. Herakles muss sich folglich zwischen dem linken und dem rechten Weg entscheiden. Das Laster verspricht Herakles ein Leben voller Genuss, die Tugend sagt ihm einen steinigen Weg voraus, der am Ende aber Ruhm bedeuten wird. Welchem wird er folgen? Maskulinem Heldentum gemäß entscheidet sich Herakles für den zwar steinigen, aber ruhmreichen Weg der Tugend. Er entsagt Laster und irdischen Vergnügen, um sein Leben höheren Zielen widmen zu können.

In diesem Selbstporträt inszeniert sich Kaufmann als Herakles, sie assoziiert sich über ihr Selbstbildnis mit einem der bekanntesten Helden der abendländischen Kulturgeschichte. Kauffmann ist Herkules am Scheideweg. Sie wird so zur Heldin, die sich für den steinigen, aber ruhmreichen Weg der Malerei entscheidet und den Tempel der Musik zurücklässt. Hier ist der spielerische Umgang mit geschlechtlicher Identität offensichtlich. In der antiken Kulisse kann Kauffmann in die Rolle des Helden schlüpfen. Auch die Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff deutete Kauffmanns Selbstporträt dahingehend.

„[...] sie widerlegt das Prinzip der dualen Zuschreibung und Identitätsmuster. Sie tut dies durch ihren experimentellen Umgang mit vorgefundenen Ikonografien und Diskursen. Deren Manipulation bringt die fixierten Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit durcheinander und die fixen Ideen von Männern und Frauen in Bewegung, die Eindeutigkeit

*aufhebt und durch ein fluktuierendes Hin und Her der Bedeutungen ersetzt.*¹¹⁰

Kauffmann löst in diesem Gemälde starre Zuschreibungen auf und eröffnet einen Raum, der ein Diffuswerden von Geschlechterkategorien zulässt.¹¹¹

¹¹⁰ Schmidt-Linsenhoff 1991, S. 40-41. [Anm. der Autorin: die Personalpronomen im ursprünglichen Text sind im Plural, da Schmidt-Linsenhoff in diesem Text auch ein Gemälde der französischen Malerin Marie-Guillemine Benoit behandelte.]

¹¹¹ Siehe dazu: Rosenthal 2006, S. 272-283.

4. Das Selbstporträt mit zwei Schülerinnen

Exkurs: Die Selbstporträts der Adélaïde Labille-Guiard

Vor der Besprechung des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* bietet sich ein Vergleich der beiden zuvor entstandenen Selbstporträts von Labille-Guiard an.

1774 zeigte Labille-Guiard anlässlich ihrer ersten Ausstellung im *Salon de Saint-Luc*¹¹² ein Miniaturselbstporträt (Abb. 5). Dieses sehr kleine (10,3 x 8,4cm) in Aquarell auf Elfenbein ausgeführte Porträt ist, wie viele Miniaturen, oval in einem goldenen Rahmen gefasst.

Im Bild sehen wir eine Frau, die Künstlerin selbst, beim Anfertigen einer Miniatur. Sie trägt ein weißes, im Stil der *robe à la française* gehaltenes Kleid und stützt ihre linke Hand, welche die Farbpalette hält, auf einem Stuhl ab. Ihr Hals ist mit Perlen geschmückt. In ihrem Haar trägt sie Schleifen, Federn und Blumen. Die Farbgebung ist dezent und kühl, es dominieren Blau- und Weißtöne. In der linken Bildhälfte erkennen wir einen im Stil des Rokoko angefertigten Arbeitstisch, auf dem die Büste eines Mannes platziert ist. Neben dem Tisch befindet sich ein Blumenstrauß. Vielleicht ist die Malerin gerade im Begriff diesen Strauß in ihrer Miniatur festzuhalten? Ihr Blick ist aus dem Bild auf die betrachtende Person gerichtet. Um diese Blickrichtung einnehmen zu können unterbricht sie ihre Arbeit und wendet sich durch eine Linksdrehung der betrachtenden Person zu. Die rechte Hand, die im Moment zuvor noch mit der Ausführung der Miniatur beschäftigt war, ruht jetzt auf dem Kleid der Künstlerin. Labille-Guiard hat ihre Arbeit für die Betrachtung unterbrochen.¹¹³ Wie Passez beschreibt, zeigen sich hier bereits Charakteristika, die für Labille-Guiards späteres Werk prägend sein werden: die Vorliebe des Dreiviertelporträts, der sparsame Umgang mit Dekor und die Repräsentation von Personen in ihrem vertrauten Umfeld.¹¹⁴ In ihrem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* bleibt Labille-Guiard diesen Stilelementen weitgehend treu. Allerdings lässt das Bild mit den enormen Ausmaßen von 210,8 x 151,1cm nicht mehr an Labille-Guiards künstlerische Anfänge denken. Auch zeigt sich die exakte Behandlung der Oberflächen durch die Künstlerin erst in der Pastell- und

¹¹² Der *Salon de Saint Luc* war die Ausstellungsveranstaltung der Pariser *Académie de Saint Luc*. Melissa Hyde beschreibt den Salon de Saint-Luc als die wichtigste Institution für Frauen im prärevolutionären Frankreich. In der Zeit von 1751 -1776 gehörten ihm 130 Frauen an. Darin zeigt sich das die Académie des Saint-Luc im Vergleich zur königlichen Akademie weniger restriktiv gegenüber Frauen war. Labille-Guiard wurde 1769 in die Akademie aufgenommen. Vgl. Hyde 2002, S. 87-88.

¹¹³ Vergleichend kann hier die Interpretation von Werner Busch im Bezug auf Goyas Staffeleiporträt der Marquesa de Villafranca betrachtet werden. Auch in diesem Gemälde sehen wir die rechte Hand der Künstlerin auf dem Oberschenkel. Vgl. Werner Busch, *Goyas Portrait der Marquesa de Villafranca als Portraittierende*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Reimer, Berlin 2006, S. 130-139.

¹¹⁴ Vgl. Passez 1973, S. 60.

Öltechnik. Labille-Guiard verlässt auch die private Umgebung ihres Wohnzimmers und empfängt die Betrachter_innen im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* in ihrem Atelier.

Ein zweites Selbstporträt zeigte Labille-Guiard 1782 anlässlich der bereits im letzten Punkt erwähnten Ausstellung im *Salon de La Correspondance*¹¹⁵ (Abb. 9). Wir sehen Labille-Guiard als Malerin an der Staffelei. Sie ist nicht mehr die Miniaturmalerin, die im häuslichen Ambiente am Schreibtisch arbeitet, sondern eine Künstlerin vor der Staffelei. Sie portraitiert sich im Halbfigurenporträt und blickt aus dem Bild auf die betrachtende Person. Der rechte Bildrand wird von ihrer Staffelei eingenommen. In ihrer linken Hand hält sie Pinsel und Farbpalette. Dieses in Pastelltechnik ausgeführte Porträt zeigt nun Labille-Guiards Talent zur exakten Widergabe der Materialien. Durch die Pastellmalerei,¹¹⁶ welche sich durch eine strahlende Farbigekeit auszeichnet, konnte sie diese Fähigkeit zu vollem Ausdruck bringen. Wir erkennen den bläulich-weißen Glanz der Seide, die Reflektion in den Glaskugeln an ihren Ohrringen, die feine Gestaltung der Spitzen an Dekolleté und Ärmeln, sowie am Haartuch. Das Bild zeigt ebenfalls die kühle Farbwahl, die auch im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* auffällig ist und den Hintergrund dominiert.

Der gezeigte Bildausschnitt wird fast vollständig vom Oberkörper der Künstlerin eingenommen, sie wirkt dadurch nah an die betrachtende Person gerückt und sehr präsent. Obwohl Labille-Guiards Porträt in Pastell ausgeführt ist, hält sie in ihren Händen die Utensilien einer Ölmalerin, Pinsel und Palette statt, die für das Pastell notwendigen Kreiden. Sie spielt so in ihrem Selbstporträt von 1782 sehr direkt auf ihre vielseitige künstlerische Ausbildung an. Sie führte das Gemälde zwar in der Pastelltechnik aus, zeigt sich aber im Porträt als Ölmalerin.¹¹⁷ 1782 war Labille-Guiards

¹¹⁵ Nachdem die *Académie de Saint-Luc* 1776 aufgrund ihrer offen Konkurrenz zur *Académie Royale* auf Anordnung des Königs geschlossen wurde, entstand ein Vakuum in der Pariser Kunstszene, das 1777 durch den einflussreichen Unternehmer Claude-Mammés Pahin de Champlain Newton gefüllt wurde. Pahin organisierte in seinem Salon regelmäßige Kunstausstellungen, die schnell an Popularität gewannen und an denen auch Mitglieder der *Académie Royale* teilnahmen.

¹¹⁶ In der Pastellmalerei wird mit Kreiden gearbeitet. In diesem Sinne ist die Pastellmalerei eine Zeichentechnik, bei der trockene Kreidestriche auf dem Bildträger nebeneinander oder übereinander aufgetragen werden. Durch Verwischen der Farben können feine Übergänge und Farbnuancen entstehen. Der leuchtende Farbeffekt dieser Technik ergibt sich aus dem Umstand, dass Pastellfarben frei von Bindemitteln sind und daher jegliche lichtbrechende Wirkung entfält. Pastelle sind daher allerdings auch sehr empfindlich und müssen nach der Fertigstellung nachträglich mit einem Bindemittel, dem Fixativ, behandelt werden.

¹¹⁷ In Labille-Guiards Karriere nahm vor allem nach der Aufnahme in die Akademie 1783 die Ölmalerei einen immer wichtigeren Stellenwert ein. Labille-Guiard reagierte damit vielleicht auf einen Trend, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnete. Die Pastellmalerei verlor an Ansehen, da sie stark mit der als effeminiert geltenden Kultur des Rokoko verknüpft wurde. Gerade wegen der pudrigen Konsistenz der Kreiden wurde das Pastell oft mit der Schminke von Frauen gleichgesetzt. Im darauffolgenden Klassizismus wurde vermehrt auf einen flächigen Farbauftrag (kaum Halbtöne oder Übergänge) und klare Konturen Wert gelegt, der pastose des Rokoko Farbauftrag verschwand zusehends. Vgl. *Melissa Hyde, The Makeup of the Marquise:*

Karriere bereits die einer renommierten Porträtistin, die eine Vielzahl berühmter Persönlichkeiten zu ihren Modellen zählen konnte. Gerade in dem Jahr vor ihrer Aufnahme in die Akademie 1782, konnte Labille-Guiard zahlreiche Porträts berühmter Maler, darunter François André Vincent und Joseph-Marie Vien, ebenso Bildhauer wie Augustin Pajou, in den Salonausstellungen des *Salon de la Correspondance* zeigen. Nahezu alle waren Mitglieder der *Académie Royal de Peinture et Sculpture*. Im Bezug auf die Bestrebungen der Künstlerin, ebenfalls in die königliche Akademie aufgenommen zu werden, wirken diese Porträts wie Empfehlungsschreiben.¹¹⁸ Denn wenn sich diese Akademiemitglieder, die Porträts von den besten Malern Frankreichs ausführen lassen konnten, sich aber in Labille-Guiards Atelier begaben, um sich von der Künstlerin porträtieren zu lassen, konnte der Künstlerin ihr Talent kaum mehr abgesprochen werden.

Labille-Guiards berufliche Ambitionen zeigen sich auch in ihren Selbstporträts. Bereits in dem Selbstporträt von 1782 ist die private Umgebung verschwunden. Labille-Guiard zeigt sich in aufrechter Körperhaltung vor der Staffelei. Die Haltung und der Blick auf die betrachtende Person verweisen bereits auf Labille-Guiards drei Jahre später fertiggestelltes *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*. Was sich jedoch unterscheidet und im Bezug auf die folgenden Analysen wichtig wird, ist der Standpunkt der Betrachter_innen. Einmal vor und einmal hinter der Staffelei ist die Rolle der betrachtenden Person jeweils eine Andere. Während im Selbstporträt von 1782 die Rolle noch eindeutig eine Betrachtende ist, wird diese Position im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* in Frage gestellt.

4.1. Aneignungsstrategien – mehrdeutige Repräsentationen

Es wurden bereits einige Besonderheiten von Labille-Guiards *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* in der Einleitung besprochen, wie zum Beispiel die Büste des Vaters oder der Blick den Labille-Guiard auf die betrachtende Person richtet. Wenn man sich intensiver mit dem Gemälde auseinandersetzt wird deutlich, dass nahezu jedes Bildelement extrem anspielungsreich gehalten ist und dadurch weitere Analysen notwendig werden lässt. In diesem Punkt sollen daher zu Beginn die verschiedenen Subjektpositionen näher betrachtet werden, die Labille-Guiard im Bild einnimmt. Labille-Guiard ist zum einen durch ihre Positionierung vor der Staffelei als Künstlerin im Bild präsent. Hinzu kommt über die Büste ihres Vaters die Rolle als Tochter und

Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilet, in: The Art Bulletin 82:3, 2000, S. 453-474.

¹¹⁸ Im *Salon de la Correspondance* von 1782 zeigte sich Labille-Guiard nicht nur als begabte Öl- und Pastellmalerin, sondern visualisierte ein dichtes Netzwerk an unterstützenden Malern und Bildhauern. Labille-Guiard scheint, wie wir hier sehen, schon früh erkannt zu haben, dass sie die von ihr gefertigten Porträts strategisch nutzen kann.

über ihre Schülerinnen die Rolle als Lehrerin. Auch die Rolle der schönen Frau erfüllt Labille-Guiard durch ihre erotische Erscheinung. Allerdings nicht ohne sie durch die Anwesenheit der Figur der Vestalin im Bildhintergrund wieder zu konterkarieren.

Anhand dieses Bildprogramms wird deutlich, dass Labille-Guiard sehr bewusst darauf verzichtete, sich in nur einer Subjektposition zu zeigen. Sie eignet sich im Bild eine Vielzahl von Identitäten an. Die Frage, die hier aufkommt ist, ob durch diese ambiguen Aneignungspraktiken machtvollen Positionen eingenommen werden könnten, beziehungsweise ob in der Vermeidung eindeutiger Subjektzuschreibungen patriarchale Beschränkungen umgangen werden können.

Bevor diese Fragen geklärt werden, soll aber zuerst der Begriff der Aneignung genauer gefasst werden und im Anschluss diskutiert werden, inwiefern Aneignungen subversives Potenzial bergen.

4.1.1. Definition des Begriffs Aneignung

Wie soll der Begriff Aneignung nun verstanden werden? Isabell Graw definiert die Praxis der Aneignung in ihrem Buch über Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts¹¹⁹ wie folgt: „*Wer etwas [...] aneignet, macht es sich zu eigen, überführt es unweigerlich in seinen Besitz und beansprucht Verfügungsgewalt.*“¹²⁰ Sich etwas anzueignen gibt dem Individuum somit „*subjektive Gestaltungsmacht*“ über die angeeignete Sache und versetzt sie oder ihn so in eine handlungsmächtige Lage. Laut Graw zeigen sich in Aneignungspraktiken handlungsmächtige Positionen, da der angeeignete Gegenstand nun der Verfügungsgewalt eines anderen Individuums unterliegt.¹²¹ Die Philosophin Rahel Jaeggi fasst den Begriff der Aneignung noch breiter, indem er für sie „*nicht nur die passive Übernahme, sondern aktives Durchdringen und eigenständiges Verarbeiten*“¹²² bedeutet. Jaeggi begreift Aneignung demnach als eine Praxis, die sich in der Transformation beider Seiten, der Aneignenden und der Angeeigneten zeigt. Dieses Verständnis von Aneignung birgt ein entscheidendes Moment: die Möglichkeit zur Subversion. In der Aneignung einer

¹¹⁹ Auch wenn sich Graw in ihrem Buch einer anderen Epoche widmet, ist ihr Begriff der Aneignung, den sie einleitend vorstellte, allgemein gefasst und lässt sich so auch auf Labille-Guiards Aneignungspraktiken anwenden. Spannend sind Graws Analysen auch, da sie anhand der in den 1980er Jahren stark werdenden *Appropriation Art*, die vor allem von Künstlerinnen betrieben wurde, diskutiert, ob durch aneignende Praktiken patriarchale Konstrukte wie das *Genie* oder *Originalität* ausgesetzt werden können und durch postmoderne Konzepte wie *Wiederholung* und *Differenz* ersetzt wurden. Hier zeigt Graw bereits das subversive Potenzial von Aneignung, das sicher auch auf andere Epochen übertragen werden kann. Vgl. *Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Dumont, Köln 2003, S. 63-64.*

¹²⁰ Graw 2003, S. 23.

¹²¹ Graw 2003, S. 24.

¹²² Rahel Jaeggi, Aneignung braucht Freiheit, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, 2002.

Subjektposition Frau/Malerin/Tochter/Lehrer kann zum einem die eigene Subjektposition, als auch die Angeeignete verändert werden. Rückbeziehend auf die Überlegung zu einer *female agency* in Punkt 2.2.2 zeigt sich, dass in dem transformativen Potenzial, das aneignenden Praktiken zukommt, die Möglichkeit zur Subversion liegt. Mit Bezug auf Judith Butler wurde bereits diskutiert, dass handlungsmächtige Positionen, durch widerständige Praktiken, wie der Verweigerung einer notwendigen Wiederholung, oder Aneignung- und Umformungspraktiken, eingenommen werden können. Außerdem wurde gezeigt, dass es durch diese Praktiken möglich wird, Machtpositionen neu zu verhandeln. In Zusammenhang mit den Theorien Jaeggis wird so deutlich, dass gerade durch die Praxis der Aneignung Machtpositionen neu verteilt werden können, indem sie zur Transformation beider Seiten beiträgt. Eignet sich eine Person eine handlungsmächtige Position an, zum Beispiel die des *Malers*, kann sie diese Position verändern. In den vorliegenden Bildbeispielen änderte sich die Position des *Malers* schon allein dadurch, dass sie von einer Frau angeeignet wurde. Wenn auch nicht-männliche Subjektpositionen Zugriff auf diese Kategorie erlangen, verliert sie ihren ausgrenzenden und starren Charakter und öffnet sich für weitere Subjektpositionen.

Dabei lässt sich natürlich nicht mehr genau rekonstruieren, welchen Einfluss Labille-Guiards Inszenierung als lehrende Malerin, malende Tochter oder aufreizende Künstlerin auf den patriarchalen Diskurs hatte, aber den Thesen Jaeggis folgend, unterlagen sie in dem Moment, indem sie von Labille-Guiard angeeignet wurden, einer Transformation.

4.1.2. Ambiguität als subversive Praxis?

Im letzten Punkt wurde bereits das subversive Potential von Aneignung angesprochen. Allerdings zeichnet sich die Darstellungsweise von Labille-Guiard nicht nur durch verschiedene Praktiken der Aneignung aus, sondern es ist auch auffällig, dass sich die Malerin in der Darstellung ihrer Person ambiguer Positionen bediente. Diese Uneindeutigkeit in Bezug auf die Rolle der Künstlerin lässt auf Seiten der Rezeption eine gesteigerte Imagination zu. Wie können wir Labille-Guiards Selbstporträt lesen? Als Übermittlung ihrer Physiognomien an die Nachwelt? Oder sollen wir Labille-Guiard als Lehrerin wahrnehmen, die sich für eine adäquate Ausbildung ihrer Schülerinnen einsetzte? Vielleicht gibt sie uns auch zu verstehen, dass ihre Darstellung mit zwei weiteren Malerinnen ein Versuch ist, die restriktiven Ausstellungskriterien für Frauen im *Salon Carré* zu umgehen? Die von der Künstlerin intendierte Funktion des umfangreichen Bildprogramms wird nicht mehr rekonstruierbar sein. Was bleibt, ist aber der Eindruck von Ambiguität. Sowohl in Bezug auf die Position der Künstlerin als

auch in Bezug auf die Bedeutung der Bildgegenstände, werden die Betrachter_innen im Unklaren gelassen. Selbst die eigene Position der betrachtenden Person ist diffus. Sind wir Betrachter_innen oder Model?

In Ihrem Sammelband *Ambiguität in der Kunst* widmete sich Verena Krieger dem Phänomen der Mehrdeutigkeit und beschreibt es als eine Erscheinung der Moderne.¹²³ Ambiguität ergab sich, so Krieger, aus der Autonomie der Kunst und der Verselbstständigung des Ästhetischen. Bereits im 16. Jahrhundert löste sich die Kunst zunehmend von profanen und sakralen Auftraggeber_innen und deren ikonografischem Bildprogramm.¹²⁴ Die aus dieser neu gewonnenen Freiheit resultierende Ambiguität kann auch als Verweigerungspraxis gegenüber traditioneller Darstellungsweisen gedeutet werden. Um 1800, zu Beginn der Moderne, wurde Ambiguität letztendlich zum ästhetischen Qualitätsmerkmal, welches das Interesse der betrachtenden Person steigern sollte.¹²⁵ Auch Labille-Guiards Gemälde entstand an dieser Epochengrenze.

Was kann aber die Funktion einer ambiguen Darstellungspraxis sein? Verena Krieger kennzeichnet die Funktionen von Ambiguität wie folgt:

„Visuelle Mehrdeutigkeiten mögen abbildhafter Ausdruck der modernen Ambivalenzerfahrung sein, sie können als Vermittlungsform spiritueller Botschaften erlebt werden oder im Dienste eines gesteigerten ästhetischen Genusses stehen, sie können als Reflexionsmedium eingesetzt werden oder auf die Diskreditierung alles Reflexiven abzielen, sie können gesellschaftliche Widersprüche kritisch erfahrbar machen oder in eine selbstreferentielle Endlosschleife münden.“¹²⁶

Dass über Ambiguität im Kunstwerk *gesellschaftliche Widersprüche erfahrbar* gemacht werden können, lässt Ambiguität für die Analyse dieser Arbeit sehr interessant werden. Sind es nicht gerade gesellschaftliche Widersprüche im Bezug auf Geschlechtskategorien, die wir in Labille-Guiards Selbstporträt zu sehen bekommen? Ist es nicht gerade die Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Professionalität, die Thema dieses Bildes ist? Werden hier nicht gerade die Widersprüche, mit denen weibliche Subjektpositionen umgehen müssten gezeigt? Im Folgenden wird sich zeigen, dass Labille-Guiards Aneignungsstrategien immer mit diesem Gefühl von Ambiguität verbunden sind, denn die angeeigneten Subjektpositionen verweigern jegliche Eindeutigkeit und lassen gesellschaftliche Widersprüche im Bild sichtbar werden. Da Labille-Guiard gerade eine unmissverständliche, weibliche Subjektposition

¹²³ Krieger 2010.

¹²⁴ Vgl. Krieger 2010, S. 24-27.

¹²⁵ Vgl. Krieger 2010, S. 27-32.

¹²⁶ Krieger 2010, S. 24.

verweigert, kommt diesen Aneignungsstrategien subversives Potenzial zu. Dies soll im nächsten Punkt genauer analysiert werden.

4.1.3. Subjektpositionen

Wie bereits in Punkt 3.2 deutlich wurde, bedeutet die Selbstdarstellung für Malerinnen, die sich neben ihrer Position als Frau auch als kunstschaffende Person repräsentieren wollten, einen Spagat zwischen zwei divergierenden Subjektpositionen.

Ebenfalls in Punkt 3.2 besprochen ergab sich aus dieser Schwierigkeit eine große Anzahl an inhaltlich sehr interessanten Selbstporträts, die auf vielfältige Art und Weise die Strategien zeigen, mit denen Frauen gesellschaftlichen Widersprüchen entgegentraten. Wie anhand der Bildbeispiele von Élisabeth Vigée-Lebrun und Angelika Kauffmann gezeigt werden konnte, gelang den Künstlerinnen ein sehr raffinierter Umgang mit Geschlechterstereotypen und es gelang ihnen dadurch, handlungsmächtige Positionen einzunehmen. Auch Labille-Guiard musste sich im Laufe ihrer Karriere wiederholt mit diesen Widersprüchen auseinandersetzen. In ihrem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* begegnet sie den Schwierigkeiten, die mit einer weiblichen Subjektpositionierung einhergingen auf sehr vielfältige Art und Weise. Sie nutzt dabei unter anderem das zuvor besprochene subversive Potenzial der Aneignung. Dabei zeigt sich Labille-Guiard in sehr verschiedenen Subjektpositionen. Sie stellt sich als Malerin, Lehrerin, Tochter und keusche Tempelhüterin dar. Durch diese Aneignung verschiedener Rollen gelingt es Labille-Guiard ihren Handlungsspielraum zu erweitern.

Wie im Folgenden gezeigt wird, schafft es Labille-Guiard über, jede dieser Rollen, ihre eigene Positionierung zu erweitern und trennt sich somit von starren Subjektkategorien. Im Bild wechselt sie ihre Positionen fortwährend und lässt durch ihre Weigerung, eine eindeutige Position einzunehmen, die Betrachter_innen mit dem schon angesprochenen Gefühl von Ambiguität zurück.

4.1.3.1. Keusch oder kokett?

„Keuschheit muß die kostbarste Tugend für eine Frau sein, die nur ein bißchen Seelengröße hat. [...] Wie freut sich eine edle Seele, wenn sie auf Tugend und Schönheit stolz sein kann.“¹²⁷

(Jean-Jacques Rousseau 1762)

Bei der Betrachtung Labille-Guiards wird schnell ihre erotische Ausstrahlung wahrgenommen, die zwar im puncto Schönheit, aber sicher nicht in puncto Keuschheit den oben zitierten Forderungen Rousseaus an Weiblichkeit gerecht wird. Im Bild zeigt sich Labille-Guiard in einer *robe à l'anglaise*. Dieses Kleidungsstück war gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebt. Es betont einerseits eine schmale Taille, als auch die Brüste der Trägerin. Diese Betonung des Dekolletés scheint nicht unwesentlich für das Gemälde. Wie Laura Auricchio beschreibt, nimmt Labille-Guiards Dekolleté exakt die Bildmitte ein: „[A]n X drawn from corner to corner would cross directly at her cleavage.“¹²⁸ Labille-Guiard scheint ihre erotische Ausstrahlung sehr bewusst inszeniert zu haben. Gerade im Vergleich zu ihren vorherigen Selbstporträts fällt auf, dass Labille-Guiards Auftreten im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* viel sinnlicher angelegt ist. Laura Auricchios interpretierte die Kleiderwahl der Künstlerin dahingehend, dass Labille-Guiard, indem sie sich in der Mode der Aristokratie und des hohen Bürgertums inszenierte, um deren Aufträge warb.¹²⁹ Immerhin war Labille-Guiard auf kaufkräftige Kund_innen angewiesen, wollte sie als Künstlerin überleben. In ihrem Selbstporträt zeigt sie die sinnliche Schönheit, die durch ihre Hand hervorgebracht werden kann.

Spannend wird die erotische Erscheinung der Künstlerin vor allem im Kontrast zur Figur der Vestalin, die sich im Bildhintergrund befindet. Bei der Statue handelt es sich um eine Kopie der Staupe des Bildhauers Antoine Houdon (Abb. 12). Der Kult der Vestalinnen fand seinen Ursprung im Römischen Reich. Dort waren es Priesterinnen, die mit dem Bewachen des heiligen Feuers im Tempel der Vesta vertraut wurden. Um zur Ausübung dieses Kultes befähigt zu sein, begaben sich die Frauen bereits in ihrer Jugend in Ausbildung und sicherten zu, während ihrer Priesterinnenschaft sexuell enthaltsam zu leben. Die Vestalin war daher mit einem Leben in Keuschheit verbunden. Die Figur der Tempelhüterin in Labille-Guiards Selbstporträt – wie sich im Original zeigt – hält ihren Körper und ihre Hände bedeckt sowie den Blick gesenkt. Sie konterkariert dabei bereits durch ihre auffällige Verhüllung die erotische Inszenierung Labille-Guiards. Sie nimmt folglich die gegenteilige Subjektpositionierung ein. Auch wenn sich Labille-Guiard selbst erotisch zeigt, bedient sie sich doch über die Figur der

¹²⁷ Rousseau 1971, S. 427.

¹²⁸ Auricchio 2009, S. 44.

¹²⁹ Vgl. Auricchio 2007.

Vestalin einer keuschen Subjektposition. So erhält Labille-Guiards Gemälde über das antike Zitat doch die von Rousseau geforderte Keuschheit. Labille-Guiard referiert über die Tempelhüterin im Bildhintergrund sehr direkt auf das Ideal der keuschen Frau. Die versteinerte Figur symbolisiert die Tugendhaftigkeit der Künstlerin. Auch Auricchio beschreibt, dass die Figur der Vestalin auf „*feminine chastity*“ verweist und „*was meant to quash any complaint about amorous desires being implicit in the artist’s self-portrayal.*“¹³⁰

Labille-Guiard spielt hier folglich sehr bewusst mit zwei konträren Subjektpositionen. Sie inszeniert sich im Bild gleichzeitig keusch und kokett. Für dieses Manöver erscheint die Figur der Vestalin sehr geeignet zu sein. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts war die Figur der Tempelhüterin ein beliebtes Bildmotiv, daher kann davon ausgegangen werden, dass Labille-Guiards Anspielung für die zeitgenössischen Betrachter_innen lesbar war. Denis Diderot beschreibt den Kult um die Vestalin wie folgt: Ihr Ansehen ist so groß, da sie „*Jugend, Anmut, Bescheidenheit, Unschuld und Würde*“¹³¹ verkörperte. Die Kunsthistorikerin Kathleen Nicholson beschäftigte sich nachträglich mit der Faszination um die antiken Priesterinnen und beschreibt:

„*The eighteenth century’s historical understanding and interpretation of the ancient cult of Roman vestals was a mixture of archaeology and fantasising that at one and the same time evoked women’s virtue and its erotic opposite.*“¹³²

Die Figur der Vestalin vereint somit als Phantasma die divergierenden Ansprüche, die im Bezug auf die weibliche Sexualität relevant waren. Auch beschreibt Nicholson, dass Referenzen auf allegorische Figuren als Strategien verstanden werden können, gesellschaftlichen Widersprüchen an Weiblichkeit zu begegnen.

„*Through choice of subject and their nuancing, the allegories articulate the struggle between the values or expectations held by society and the women’s own aspirations.*“¹³³

Die Tempelhüterin bietet somit eine vorgefertigte, intelligible Subjektposition an auf die Labille-Guiard zurückgreifen konnte. Die Rolle der Vestalin beinhaltet dabei aber mehr als nur das Spiel zwischen *kokett* und *keusch*. Mit der Figur der Vestalin wird auch auf eine historische Frauengruppe referiert, die aktiv am kulturellen Leben teilnahm. Auch in diesem Punkt dürfte Labille-Guiard die Assoziation mit der Tempelhüterin gelegen kommen. Die Künstlerin zeigt sich während der Ausübung ihres Berufes. Während die

¹³⁰ Auricchio 2009, S. 47.

¹³¹ *Mais pourquoi est-ce que ces figures de Vestales nous plaisent presque toujours? C’est qu’elles supposent de la jeunesse, des graces, de la modestie, de l’innocence et de la dignité* [...]. [Übers. von Autorin], Diderot 1963a, S. 72.

¹³² Nicholson 1997, S. 58.

¹³³ Nicholson 1997, S. 57.

Tempelhüterin ihr wichtigstes Gut, das heilige Feuer in Händen trägt, hält Labille-Guiard die Utensilien ihrer Profession, die der Malerei, in Händen. Die Figur der Tempelhüterin hat dadurch „*a dimension beyond the limiting fact of physical beauty*“.¹³⁴ Die Staute der Vestalin bestärkt zum einen Labille-Guiards Anspruch, eine am kulturellen Leben teilhabende Künstlerin zu sein, zum anderen kann über die Figur der Vestalin eine weitere Subjektposition eingenommen werden.

4.1.3.2. Die Büste Claude-Edme Labilles

Seitlich neben der Frauengruppe und in direkter Nähe zur Leinwand zeigt uns Labille-Guiard die Marmorbüste ihres Vaters Claude-Edme Labille. (Abb. 13) Die Büste Labilles ist eine Kopie der ebenfalls 1785 im Salon gezeigten Marmorbüste von Augustin Pajou (Abb. 14).¹³⁵ Pajou, ein befreundeter Bildhauer, war nicht nur ein Unterstützer im Bezug auf Labille-Guiards Bestrebungen, in die Académie Royal aufgenommen zu werden, sondern setzte sich auch für Labille-Guiards politische Anliegen ein. Gemeinsam mit den Künstlern Vincent, Jean-Jacques le Barbier und Simon-Charles Miger trat er für Labille-Guiards Forderung nach einem uneingeschränkten Zugang für Frauen zur Akademie ein.¹³⁶ Die Entscheidung, in ihrem Selbstporträt ein Werk von Pajou zu zeigen, kommt daher sicher einem Dank an den wohlgesonnenen Bildhauer gleich. Auch zeigt sie durch die Darstellung der Skulptur ihr Können als Malerin, denn sie referiert hier auf den *paragone*-Wettstreit.¹³⁷ Entscheidend ist aber, dass über den Bildhauer Pajou und den die Büste des Vaters eine weitere Position ins Bild integriert wird: Männlichkeit. Im Bild ist die Büste die einzige Referenz auf Männlichkeit. Labille-Guiard öffnet dadurch den Raum für maskuline Homosozialität.¹³⁸ Über Labille findet der männliche Betrachter eine Bezugsperson, die ihn in der eigenen Geschlechtsidentität bestätigen kann und im Bild als Refugium hegemonialer Männlichkeit dient. Der Betrachter findet über die Figur des Vaters so habituelle Sicherheit in einem Atelier, das sonst von Frauenfiguren dominiert wird. Diese Anspielung auf eine männliche Bezugsperson wurde schon im Bezug auf Vigée-Lebruns *Selbstporträt mit Strohhut* diskutiert. Allerdings zeigt sich die Referenz auf Männlichkeit in Labille-Guiards Gemälde anders, denn Labille-Guiard referiert über

¹³⁴ Nicholson 1997, S. 67.

¹³⁵ Die Büste befand sich, wie das Gemälde, bis 1803 im Atelier der Malerin.

¹³⁶ Vgl. Auricchio 2009, S. 69-72.

¹³⁷ Mit *paragone* (ital. Vergleich) wurde der Wettstreit der Künste Malerei und Plastik bezeichnet. Ausgangspunkt des seit der Renaissance geführten Wettstreites stellte die Frage dar, welche Gattung besser dazu in der Lage sei, die Natur zu imitieren. Indem Labille-Guiard eine Plastik in ihr Bild integrierte, zeigt sie die Malerei als die überlegene Gattung, da diese die Skulptur imitieren kann.

¹³⁸ Definition von Homosozialität nach Lipman-Blumen: „*the seeking, enjoyment, and/or preference for the company of the same sex*“. Jean Lipman-Blumen, *Towards a Homosozial Theory of Sex Roles*, 1976, in: *Signs* 1, 1976, S. 16.

die Figur ihres Vaters nicht nur auf Männlichkeit und lässt Raum für homosoziale Identifikationen, sondern sie verweist noch auf eine weitere Subjektposition, die der Tochter. Die Rollen der liebevollen und loyalen Tochter wurde im Frankreich des 18. Jahrhunderts vor allem durch das bürgerliche Modell der Kernfamilie gefestigt. Auch die in Mode gekommene literarische Gattung des *drame bourgeoise* nahm diese Ideen auf und inszenierte die Rolle der Tochter auf moralisierende Weise in zahlreichen Texten. In die Malerei hielt das Ideal der treuen Tochter durch die sentimental naturalistischen Genreszenen eines Jean-Baptiste Greuzes Einzug.¹³⁹

Die Referenz auf die Vaterfigur scheint eine notwendige Legitimationsgrundlage zu sein, um sich im männlich-konnotierten öffentlichen Raum darstellen zu können.

Die Rolle der Tochter gibt Labille-Guiard die Möglichkeit, sich im patriarchalen Diskurs zu verorten und über eine männliche Referenzperson ihren Einfluss stärken zu können. Sie nutze diese Rolle mehrmals sehr strategisch. Als Labille-Guiards Ansehen nach ihrer Aufnahme in die Akademie 1783, durch ein veröffentlichtes Pamphlet ernsthaft bedroht wurde, schaffte sie es durch die Hilfe ihrer frühen Förderin, der Comtesse d'Angiviller, die Verbreitung dieses Schreibens zu verhindern. Die Schmähschrift beschuldigte Labille-Guiard, ihre Bilder unter Mitwirkung anderer Maler ausgeführt zu haben, denen sie als Gegenleistung sexuelle Dienste anbot. In ihrem Bittschreiben an die Comtesse betonte Labille-Guiard, dass sie „*persönlich*“ nur wenig von der Schmähschrift getroffen sei: „*[D]ie Wertschätzung derer, die mich kennen, ist mir genug*“. Aber sie betont, dass sie „*verzweifelt*“, wenn sie „*an ihren Vater und den Effekt, den dieses Schreiben auf ihn haben wird,*“ denkt.

„*J'aurais personnellement été peu sensible à cet écrit, l'estime de ceux qui me connaissent me suffit, mais je suis désespérée quand je pense à mon père et à l'effet que cela lui produira.*“¹⁴⁰

Dass Labille-Guiard die Schmähschrift persönlich tatsächlich wenig getroffen hat, ist gut möglich, als in der Öffentlichkeit lebende Frau musste sich Labille-Guiard an Gerüchte dieser Art bereits gewöhnt haben. Allerdings war sie sich sicher bewusst, welche Wirkungen Schreiben dieser Art auf ihre Karriere haben konnten. Wie diese Schmähschriften zeigen, war die Öffentlichkeit den Malerinnen nicht durchwegs wohlwollend gestimmt. Wie schon Hydes Zitat in Punkt 3.2 gezeigt hat, war öffentliche Präsenz Grund genug, Frauen als *moralisch verwerflich* zu diskreditieren. Die Figur

¹³⁹ Eines dieser *drame bourgeois* war Denis Diderots 1758 veröffentlichte Prosa *La père de famille*. Vgl. Auricchio 2007, S. 48; Zur Thematik der *drame bourgeois* und der Rezeption, der darin enthaltenen moralisierenden Eigenschaften durch die Gesellschaft des prärevolutionären Frankreichs, siehe dazu: Sarah Maza, *Private Lives and Public Affairs: The Causes of Prerevolutionary France*, University of California Press, Berkeley 1993, S.19-67.

¹⁴⁰ Brief an die Comtesse d'Angiviller, Passez 1973, S. 25, nach: *Revue Rétrospective, Bibliothèque Historique, Tome V, Paris 1834, S. 315; Publ. R. Portalis op. Cit. 99-100.*

des Vaters ins Bild zu integrieren kommt dabei sicher einer Affirmation gängiger Geschlechternormen gleich. Allerdings zeigt sie Labille-Guiards sehr bewussten und eigenmächtigen Umgang in ihrer Selbstdarstellung, denn sich der Rolle der fürsorglichen Tochter zu bedienen und auf ein beliebtes Stereotyp von Weiblichkeit anzuspielden, kann sicher als Teil einer handlungsmächtigen Inszenierung gelesen werden. Immerhin findet Labille-Guiard so einen Weg, sexualisierende Blicke von ihrem Körper fernzuhalten. Der Vater im Rücken erinnert den männlichen Betrachter, dass es die Tochter von einem anderen Mann ist, die hier betrachtet wird. Hier findet sicher ein Moment homosozialer Kommunikation statt. Auch Laura Auricchio deutet die Figur des Vaters dahingehend: „*Surely this severe paternal visage would quash any amorous desires inspired by Labille-Guiard’s enticing body.*“¹⁴¹

Auch wenn Labille-Guiard mit der Integration der Vaterfigur teilweise patriarchale Weiblichkeitskonzepte affirmiert, so birgt ihre Selbstdarstellung mit Vater doch subversives Potenzial. Deutlich wird dies, wenn Labille-Guiards Selbstporträt im Vergleich mit dem Selbstporträt der französischen Künstlerin Constanze Mayer gesehen wird. In ihrem 1801 fertiggestellten *Ganzkörperporträt mit Vater* (Abb. 15) zeigt sich Mayer im Ganzfigurenporträt im Atelier stehend. Pierre Mayer, ihr Vater ist auf einem Stuhl neben der Künstlerin platziert. Auf seinem Schoß befindet sich ein aufgeschlagenes Buch, aus dem er zu referieren scheint. Sein rechter Finger deutet in Richtung des linken Bildrands zu einer weiteren männlichen Figur, der Büste Raffaels. Der Blick von Pierre Mayer ist aktiv auf seine Tochter gerichtet. Constance Mayer wirkt gerade im Vergleich zu der von ihr entworfenen Vaterfigur wenig präsent. Ihr Blick scheint verloren der Hand des Vaters zu folgen. In Mayers Selbstporträt ist aus der sehr indirekten Präsenz Labilles der richtungsweisende Vater geworden. Vergleichen wir Claude-Édme Labille mit Pierre Mayer ist eine Tatsache besonders auffällig: Labille-Guiard zeigt ihre Vaterfigur versteinert. Labille war anders als Pierre Mayer in der dargestellten Ateliersituation nicht tatsächlich anwesend. Der Verweis auf den Vater ist daher im Bild von Labille-Guiard sehr viel indirekter. Labille-Guiard scheint die Rolle der Tochter folglich bewusst ins Bild integriert zu haben, ohne allerdings ihrem Vater dabei zu viel Raum und Aufmerksamkeit zuzugestehen. Sie zeigt hier so viel Männlichkeit wie nötig war, um den patriarchalen Diskurs zu befriedigen. Aber lässt sie nur sehr indirekt, als steinerne Büste, zu.

¹⁴¹ Auricchio 2007, S. 54.

4.1.3.3. Troubeling patrilineage – Die Künstlerin als Lehrerin

Sehr prominent, da auch im Namen des Gemäldes enthalten, ist Labille-Guiards Rolle als Lehrerin.¹⁴² Im Bild stehen ihre Schülerinnen Marie-Gabrielle Capet und Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond aufmerksam und in gegenseitiger Umarmung hinter dem Sessel ihrer Lehrerin. Marie-Gabrielle Capet betrachtet gebannt die Leinwand, Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond hingegen folgt dem Blick der Malerin und fixiert die betrachtende Person. Labille-Guiard war die Ausbildung ihrer Schülerinnen ein wichtiges Anliegen. Sie war die erste Künstlerin von der überliefert ist, dass sie mehrere Schülerinnen gleichzeitig in ihrem Atelier ausbildete.¹⁴³ Die Entscheidung lehrend tätig zu sein war dabei keineswegs immer von Vorteil. Als Labille-Guiard nach ihrer Aufnahme in die Akademie um eine Unterkunft im Louvre ansuchte (ein Privileg das nahezu alle ihrer Kollegen genossen), wurde dieser Antrag vom Comte d'Angiviller mit der Begründung abgelehnt, dass es durch Labille-Guiards Schülerinnen, in den „oft dunklen Korridoren des Louvres“ zu „Verwirrungen“ mit den Schülern der dort ansässigen Maler kommen könnte.¹⁴⁴

Indem sie sich in ihrem Selbstporträt als Lehrerin zeigt, macht sie deutlich, dass sie ihr Talent und ihr Wissen an die nächste Generation weitergeben wird. Mit dieser Darstellung des künstlerischen Erbes von Malerin zu Schülerin stellt Labille-Guiard das patrilineare Kunstsystem grundlegend in Frage. Labille-Guiard forderte damit Strukturen heraus, welche die Wiedergabe von Wissen und *Genialität* immer nur von Künstlern zu Schülern zuließen.

Der hier stattfindende Bruch wird deutlich, wenn ein fast zwanzig Jahre später entstandenes Werk ihrer Schülerin Marie-Gabrielle Capet zum Vergleich herangezogen wird (Abb. 16). 1808 portraitiert sich Capet im Selbstporträt im Atelier ihrer Lehrerin Labille-Guiard. Sie zeigt hier eine Szene um 1800. Das Bildprogramm des Gemäldes ist sehr anspruchsvoll, da fast alle anwesenden Personen im Bild auf eine reale Person referieren.¹⁴⁵ Hier soll allerdings nur der dargestellten Generationenfolge Aufmerksamkeit geschenkt werden. Am rechten Bildrand sehen wir

¹⁴² Erstmals wurde das Gemälde, wie bereits erwähnt unter dem Originaltitel „*Un Tableau de trois figures en pied représentant une femme occupée à peindre et deux élèves la regardant*“ ausgestellt.

¹⁴³ Zwar gab es schon immer Frauen, die vereinzelt andere Frauen unterrichteten, wie zum Beispiel Sofonisba Anguissola die Königin von Spanien oder Angelika Kauffmann die Töchter der Königin von Neapel unterrichtete. Labille-Guiard bildete allerdings gleichzeitig bis zu neun Frauen in ihrem Atelier aus. Vgl. Borzello 1998, S. 82; Hyde 2002, S. 84.

¹⁴⁴ „*Mais je ne puis me dispenser d'observer à Votre Majesté que la De. Guyard tient une école de jeunes élèves de son sexe; que tous les artistes logés au Louvre en ont également du leur, et que comme on n'arrive à tous ces longements que par des vastes corridors souvent obscurs, il y aurait beaucoup d'inconvénient pour les mœurs et pour la décence du palais de Votre Majesté dans cette confusion de jeunes artistes de différents sexes.*“ [Übers. von Autorin], Brief des Comte d'Angiviller an seine Majestät Louis XVI im November 1785, *Passez* 1973, S. 301, nach: Arch. nat., 01 1073, fol. 435 (Bâtiments du Roi. Les bons du Roi).

¹⁴⁵ Siehe dazu: Auricchio 2009, S. 108-109.

auf einem Stuhl sitzend den berühmten Historienmaler Joseph-Marie Vien, der im Bild den Platz des Modells einnimmt. Er sitzt Modell für die in weiß gekleidete, vor der Staffelei arbeitende Künstlerin. In der Künstlerin zeigt Capet ein Porträt von Adélaïde Labille-Guiard, (die zum Zeitpunkt in dem das Gemälde fertiggestellt wurde schon drei Jahre Tod war). Hinter Labille-Guiard steht ihr Lehrer und (seit 1800) Ehemann Francois-André Vincent, der bewundernd auf ihre Leinwand deutet. Vincent war ein Schüler des als Modell anwesenden Vien. Hinter Vincent stehen seine eigenen Schüler. Zur rechten Seite der Malerin, ebenfalls sitzend dargestellt und aus dem Bild blickend, zeigt sich Capet selbst. Wir sehen hier folglich vier Maler_innengenerationen: Vien – Vincent – Schüler / Labille-Guiard – Capet. Den Bruch im patrilinearen System, der durch Labille-Guiards Lehrtätigkeit stattfand veranschaulicht Capet dadurch sehr deutlich, vor allem, da sie die Schüler Vincents als Gegenseite ins Bild integrierte. Sie zeigt hier in der Linie Vien – Vincent – Schüler eine Bestätigung des patrilinearen Kunstsystems, das durch Labille-Guiards Lehrtätigkeit unterbrochen wurde und sich in eine zweite Linie Vien – Vincent – Labille-Guiard – Capet spaltete.

Das Atelier als Frauenraum, oder Raum für den Unterricht zwischen Lehrerin und Schülerin ist dabei keineswegs die Norm. Nahezu alle bekannten Atelierszenen der Kunstgeschichte funktionieren unter Auslassung von Weiblichkeit und symbolisieren die homosoziale Ordnung künstlerischer Produktion. Vergleichend kann hier das 1798 von Louis-Léopold Boilly fertiggestellte Bild *Zusammenkunft von Künstlern im Atelier von Isabey* (Abb. 17) betrachtet werden. Boilly zeigt darin ein Treffen namhafter Maler, Bildhauer und Architekten im Atelier des Miniaturmalers Jean-Baptiste Isabey. Wir sehen einen Raum voller kunstschaftender Männer, die das künstlerische Erbe der Nation Frankreich beanspruchen. Im Bild ist keine einzige Künstlerin anwesend. Auch das 1772 datierte Gruppenporträt des britischen Malers Johann Zoffany, das die Gründungsmitglieder der *Royal Academy* im Atelier zeigt (Abb. 18), verzichtet auf seine weiblichen Mitglieder. Angelika Kauffmann und Mary Moser, beide ebenfalls Gründungsmitglieder der Akademie, sind nur indirekt in den Porträts an der Wand im rechten Bildhintergrund anwesend. Diese Gruppenporträts zeigen auf sehr anschauliche Weise, wie weibliche künstlerische Produktion mittels visueller Auslassung unsichtbar gemacht wurde. Auch ca. 100 Jahre später, 1870, zeigt uns Henri-Fatin Latour in seinem Gemälde *Un Atelier aux Batignolles* das Atelier als Männerrunde (Abb. 19). Wir erkennen hier den Maler Edouard Manet an der Staffelei umgeben von Kollegen und Bewunderern. Seine Schülerinnen und Kolleginnen Berthe Morisot und Eva Gonzales sucht man vergeblich. Labille-Guiards Gemälde gelingt es gerade im Vergleich zu den genannten Beispielen weibliche künstlerische Produktion sichtbar zu machen. Sie zeigt neben sich selbst noch zwei weitere talentierte

Malerinnen. Mit der Integration ihrer beiden Schülerinnen ins Bild gelang Labille-Guiard aber, wie Nochlin und Harris gezeigt haben, noch ein weiterer feministischer Schachzug. Dadurch, dass sie zwei weiteren Frauen Präsenz in ihrem Gemälde und damit auch im *Salon Carré* zugesteht, umgeht Labille-Guiard sehr subtil und geschickt die restriktiven Aufnahmekriterien der königlichen Institution.¹⁴⁶ Zum Ausstellungsdatum 1785 waren inklusive Labille-Guiard bereits vier Frauen Mitglieder der Akademie – Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster und Marie-Thérèse Reboul-Vien. Damit war die offiziell zulässige Zahl von vier Künstlerinnen erreicht.¹⁴⁷ Für Capet und Carreaux de Rosemond war folglich kein Platz mehr. Nicht zuletzt für ihre Schülerinnen setzte sich Labille-Guiard daher vehement dafür ein, dass Frauen der Zugang zur Akademie und den Salonausstellungen ermöglicht wurde. Für eine kurze Zeitspanne gelang dies auch. Im revolutionären Frankreich von 1790 wurde die Begrenzung aufgehoben und der *Salon Carré* für alle, die dort ihre Arbeiten präsentieren wollten, geöffnet. Dies gab nun auch einer größeren Anzahl von Frauen die Möglichkeit ihre Arbeiten zu zeigen.¹⁴⁸

In Ihrem Selbstporträt eignete sich Labille-Guiard über die Rolle der Lehrerin männliche Subjektpositionen an und verweigerte die Darstellung des Ateliers als Männerraum.

¹⁴⁶ Vgl. Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, *Women Artists 1550-1950*, Knopf, New York 1979, S. 64.

¹⁴⁷ Die Positionierung der Académie zu weiblicher Mitgliedschaft gestaltete über die Jahre stets wechselhaft. 1663 wurde mit Catherine Duchemine die erste Frau in die königliche Institution aufgenommen. Als 1706 bereits sechs Frauen an der Akademie aufgenommen waren, wurde der Zugang von weiteren Malerinnen verboten. Allerdings zeigte sich die Inkonsequenz in der eigenen Geschlechterpolitik mit der Aufnahme der Malerin Rosalba Carriera 1720. Als Carriera Paris zwei Jahre später verließ, war die Akademie bis zur Aufnahme von Marie-Thérèse Reboul-Vien 1757 rein männlich besetzt. Als in den folgenden Jahren noch weitere Malerinnen aufgenommen wurden, namentlich Dorothea Therbusch (1767), Anne Vallayer-Coster (1770) und Marie-Suzanne Giroust-Roslin (1770), wurde die Zahl schließlich auf vier limitiert. Nach dem Tod Giroust-Roslins 1772 und Therbuschs 1782 konnten Labille-Guiard und Vigée-Lebrun 1783 aufgenommen werden. Vgl. Hyde 2002, S. 77-81.

¹⁴⁸ Vgl. Hyde 2002, S. 81; Auricchio 2009, S. 70.

4.1.3.4. Das Bild als Historie

An der Integration ihrer Schülerinnen zeigten sich bereits erste Strategien Labille-Guiards, repressive Geschlechterpolitiken zu umgehen. Nun soll noch eine weitere diskutiert werden. Wie im Rekurs auf Linda Nochlin bereits in Punkt 3.1 besprochen wurde, waren Frauen aus Aktmalkursen und damit aus der Historienmalerei ausgeschlossen. Dieser Ausschluss zog weitreichende Konsequenzen mit sich, wie schon im zuvor aufgegriffenen Zitat des Comte d'Angiviller sichtbar wurde:

„Frauen können dem Fortschritt der Malerei nicht zuträglich sein, denn aufgrund der Sittsamkeit ihres Geschlechts sind sie nicht dazu in der Lage nach der Natur zu studieren.“¹⁴⁹

Dieser Zirkelschluss des Comte stellte Malerinnen vor die Tatsache, dass sie aufgrund normativer Geschlechtszuschreibungen von der renommierten Gattung der Historienmalerei ausgeschlossen wurden. Eine den männlichen Akt zeichnende und öffentlich ausstellende Frau war nicht denkbar, dies zeigt allein die Tatsache, dass keine Künstlerin des 18. Jahrhunderts diesen Versuch wagte. Die einzige überlieferte Aktsituation, in der eine Frau einen nackten Mann zeichnete, ist die sehr erheiternde Anekdote Diderots, der bei der deutschen Malerin Dorothea Therbusch Porträt saß. Als Therbusch ein Porträt von Diderot anfertigen sollte, konnte sie seinen Hals aufgrund des Kragens seines Hemdes nicht richtig zeichnen. Diderot beschloss daraufhin sein Hemd auszuziehen und das Unmögliche zu wagen: *„Ich ging hinter den Sichtschutz, entkleidete mich und ich erschien vor ihr wie das Modell vor einem académien.“* Zwar betonte Diderot die Harmlosigkeit dieser Porträtstunde: *„Sie malte mich und wir unterhielten uns mit einer Ungezwungenheit und Unschuld, die vergangenen Zeiten gebührt hätte,¹⁵⁰* allerdings zögert Diderot nicht die Gefahren zu betonen, die dem nackten Mann in dieser Situation drohen:

„Seid der Sünde Adams hat man nicht über jeden Teil seines Körpers die selbe Kontrolle wie über seinen Arm, es gibt Körperteile, die begehren wenn der Sohn Adams es nicht tut, und die nicht begehren wenn der Sohn Adams begehrt.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Vgl. Fußnote 77.

¹⁵⁰ *„Lorsque la tête fut faite, il était question du cou, et le haut de mon vêtement le cachait, ce qui dépitait un peu l'artiste. Pour faire cesser ce dépit je passai derrière un rideau, je me déshabillai et je parus devant elle en modèle d'académie. Je n'aurais pas osé vous le proposer, me dit-elle, mais vous avez bien fait, et je vous en remercie. J'étais nu, mais tout nu. Elle me peignait, et nous causions avec une simplicité et une innocence digne les premiers siècles.“* [Übers. von Autorin], Diderot 1963b, S. 252.

¹⁵¹ *„Comme depuis le péché d'Adam on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras, et qu'il y en a qui veulent quand les fils d'Adam ne veut pas, et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien.“* [Übers. von Autorin], Diderot 1963b, S. 252-253.

Mary Sheriff schlussfolgert aus dieser Aussage Diderots, dass die Angst vor dem möglichen Kontrollverlust auf Frauen projiziert wurde und so Frauen anstelle des Penis kontrollierbar werden mussten.

„[T]his lack of control, this sin of Adam, however, Rousseau and others projected onto woman. Woman thus becomes that which must be controlled through the contrivance of a legislating function – modesty – that society directs her to internalize.“¹⁵²

Das Verbot der Aktzeichnung und die Gefahren des potentiell begehrenden weiblichen Blicks werden uns an anderer Stelle nochmals beschäftigen. Hier gilt es erneut festzuhalten, dass Frauen im 18. Jahrhundert mittels biologistischer Zuschreibungen aus dem Genre der Historie ausgeschlossen waren. Ihre Aufnahme in die Akademie konnte nur als Stillleben- oder Porträtmalerinnen geschehen.

Dieser Ausschluss hielt Frauen allerdings nicht davon ab, trotzdem Historien Gemälde anzufertigen, wie dies bereits in den in Punkt 3.2.2 besprochenen Bildbeispielen deutlich wurde. Außerdem ist hier Vigée-Lebruns Aufnahmewerk in die Akademie *Friede bringt den Überfluss zurück* (Abb. 20) zu nennen. In dieser allegorischen Darstellung, die uns Friede und Überfluss in vertrauter Zweisamkeit zeigt, greift Vigée-Lebrun sehr direkt auf die Gattung der Historienmalerei zurück. Sheriff beschreibt Vigée-Lebruns Vorgehen wie folgt:

„In selecting this work Vigée-Lebrun appropriated [...] symbol-making power: [...] the power of the male artists to dominate that genre devoted to texts of moral, historical, or intellectual significance.“¹⁵³

Vigée-Lebrun zeigt sich hier äußerst selbstbewusst. Hier ist allerdings anzumerken, dass die Aufnahme Vigée-Lebruns im Gegensatz zu anderen Akademiemitgliedern nicht per Wahl, sondern auf Anordnung des Königspaares (*par ordre royal*) stattfand. Vigée-Lebrun war die bevorzugte Porträtistin der Königin Marie-Antoinette und konnte sich so das Wohlwollen einer der einflussreichsten Frauen ihrer Zeit sichern. Der eigentliche, nach den Statuten ablaufende Prozess sieht vor, dass potentielle Mitglieder von einem *académien* vorgeschlagen werden und sich dann der Jury stellen, die aus ausgewählten Arbeiten ein Aufnahmewerk wählt. Vigée-Lebrun konnte diesen Prozess durch die Rückendeckung der Königin umgehen und so ihre Allegorie als Aufnahmewerk präsentieren. Labille-Guiard hatte entgegen ihrer Kollegin den offiziellen Weg zu gehen und wurde 1783 als Porträtmalerin in die königliche Akademie aufgenommen, ihr Genre war damit festgelegt. Wollte sie sich in einer anderen Gattung beweisen, musste sie diese Beschränkungen geschickt umgehen. Ein

¹⁵² Sheriff 1996, S. 118.

¹⁵³ Sheriff 1996, S. 78.

Versuch sich über diese Limitierung hinwegzusetzen, stellt ihr *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* dar.

Wie ist aber nun Labille-Guiards Gemälde im Kontext der Historienmalerei zu verstehen? Neben den bemerkenswerten Dimensionen des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, (es fasst 210,8 x 151,1 cm und zeigt damit lebensgroße Figuren) visualisiert das Bildprogramm einen Anspruch, der über die Porträtmalerei hinausreicht. Das Gemälde zeigt nicht nur das Porträt der Künstlerin, die pyramidal angeordnete Frauengruppe, die Büste des Vaters und der Vestalin lassen, wie schon besprochen, ein breites Repertoire an Interpretationen zu. Auricchio spricht daher dem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* zu ein Historienporträt zu sein: ¹⁵⁴

*„The iconographic complexity of the resulting Self-Portrait could well have appealed to a wide range of potential sitters. One viewer might see it as a suitable template for a domestic family portrait centered the elegant lady of the house, whose daughters bear witness to her material virtue. Another might read the two hovering women as allegorical figures, who bespeak erudition by representing the Muses or branches of the art.“*¹⁵⁵

Auch den Zeitgenossen Labille-Guiards ist die Nähe von ihrem Selbstporträt zur Historienmalerei aufgefallen.

*„Dieses, nach der Gattung der Historie komponierte Porträt, dessen kräftiger Pinselstrich erkennbar ist, spricht dem Talent der Künstlerin alle Ehre zu.“*¹⁵⁶

Dass Labille-Guiard tatsächlich den Anspruch, eine Historienmalerin zu sein, erhob verdeutlicht ihr 1787 fertiggestelltes Porträt der Tante Louis XVI., der Madame Adélaïde (Abb. 21). Das Porträt der Prinzessin zeigt diese in lebensgroßen Proportionen. Hier erkennt man allerdings nicht nur das Porträt der Madame Adélaïde sondern auch zahlreiche Anspielungen auf historische Ereignisse des französischen Königshauses. Das Flachrelief, welches den oberen Bildraum einnimmt, zeigt eine Szene aus dem Leben der Prinzessin und ihrer Schwestern. Als ihr Vater Louis XV. erkrankte, insistierte Madame Adélaïde darauf, ihren Vater zu sehen. Das Relief veranschaulicht diese Szene: Wir sehen den kranken König im Bett, vor ihm den besorgten Arzt, der sich den Prinzessinnen warnend entgegenstellt, denn den König in diesem Zustand zu besuchen, könnte für die Prinzessinnen tödlich enden. Die Figurengruppe links zeigte Madame Adélaïde, die dem Doktor mit gestreckter Hand

¹⁵⁴ „Like a portrait it should not only capture likeness but also express the salient traits of the sitters' characters. And like a history painting, it should tell a story through a complex composition depicting a single moment.“ Auricchio 2007, S. 49.

¹⁵⁵ Auricchio 2007, S. 49.

¹⁵⁶ „Ce portrait composé dans le genre de l'histoire, et dans lequel on reconnaît une touche vigoureuse, fait honneur au talent de l'artiste.“ [Übers. von Autorin], *Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de L'Année 1785*, S. 19-20.

von sich weißt und ihrem Vater entgegenschreitet. Dabei soll sie gesagt haben: *Glücklicherweise sind wir nur Prinzessinnen.*¹⁵⁷ In der Rolle als Tochter des Königs bedroht ihre selbstlose Tat somit nicht die Erbfolge des französischen Königshauses. Als Tochter kann sie ihrem Vater zu jeder Stunde treu zur Seite stehen. Töchterliche Treue wird hier heroisiert. Ein zweites Relief, das auf der Staffelei platzierte Kamee, zeigt die Konturen von drei Personen. Wir sehen den Vater Adélaïdes Louis XV., seine Frau Maria Leczynska, sowie den früh verstorbenen Dauphin Louis Ferdinand. Warum die Besprechung dieses Gemälde so relevant für das *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* ist, ergibt sich aus der Tatsache, dass Madame Adélaïde Labille-Guiard den Auftrag für dieses Porträt gab, nachdem sie deren *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* im Salon gesehen hatte. Das Bild faszinierte die Prinzessin derart, dass sie es für 10.000 livres kaufen wollte.¹⁵⁸ Melissa Hyde beschreibt die Faszination der Prinzessin am Selbstporträt der Künstlerin wie folgt:

*„She must have been struck by a portrait that so exceeded the expectations of the genre that critics of the time linked it to the history painting. [...] In any case, Labille-Guiards ability to make a powerful portrait that viewed with history painting in its import and scale must have factored into Madame Adélaïde’s enthusiasm for her work.“*¹⁵⁹

Labille-Guiard ist über ihre geschickte Selbstinszenierung zur Historienmalerin geworden, der sogar die Ehre zuteil wurde, die Geschichte des französischen Königshauses darzustellen.

Auch zeigte sich Labille-Guiard in ihrem Gemälde nicht nur als Historienmalerin, sondern machte ihr Atelier zum historischen Schauplatz. Sehen wir Labille-Guiard hier nicht in jenem historischen Moment festgehalten, der das patrilineare Kunstsystem aus den Fugen geraten lässt? Sie zeigt sich als Künstlerin, die ihr Wissen an Schülerinnen weitergibt. Sie hält den Moment fest, indem sie über ihre Rolle als Lehrerin das patrilineare Kunstsystem auf die Probe stellt. Labille-Guiard verlieh sich als lehrende Malerin, hier auf sehr imposante Weise, Präsenz und machte eine Episode ihres Lebens so selbst zur Historie.

¹⁵⁷ Hyde 2003, S. 142, nach: Les Salons des 'Mémoires secrets', 322.

¹⁵⁸ Dieser Kauf fand allerdings nie statt. Labille-Guiard bewahrte das Gemälde bis zu ihrem Tod in ihrem Atelier auf. Vgl. *L'Année Littéraire, Lettre I, Observations sur les Peintures & Sculptures exposée au Salon du Louvre 1785, Second Extrait*, S. 19.

¹⁵⁹ Hyde 2003, S. 150-151.

4.2. Interaktionen

Bereits im letzten Punkt hat sich gezeigt, dass Labille-Guiard uns im Bezug auf ihre Subjektpositionierung im Unklaren lässt. Allerdings gelingt es ihr auch, die Positionierung der Betrachter_innen in Frage zu stellen, denn nicht nur die rezipierende Person betrachtet das Bild, über die zahlreichen Blickbeziehungen interagiert das Gemälde auch mit uns. Dadurch wird nicht nur die inner- und außerbildliche Realität diffus, sondern auch die Rolle der Betrachter_innen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, können wir uns nicht sicher sein, ob wir Betrachtende oder Betrachtete sind. Ebenfalls diffus wird das Verhältnis von Nähe und Distanz. Einerseits wird über den Blick der Künstlerin eine Verbindung zu dem Gemälde aufgebaut, andererseits integrierte Labille-Guiard auch Elemente, die Distanz schaffen. Es zeigt sich hier, dass auch in diesem Punkt das Gefühl von Ambiguität aufrechterhalten bleibt.

4.2.1. Der Blick der Künstlerin

Spricht man von Interaktionen zwischen Bild und Betrachter_in, ist vor allem dem Blick der Künstlerin eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Wie schon mehrmals beschrieben blickt Labille-Guiard die betrachtende Person direkt an. Durch diesen Blick schafft sie es, eine sehr direkte und intensive Beziehung zur betrachtenden Person herzustellen. Ihr Blick wirkt taxierend und fixiert einen Punkt außerhalb des Bildraumes. Blickt sie auf ihr Modell? In einen Spiegel? Werden wir zu ihrem Modell? Im Bezug auf die Adressant_innen des Blickes wird die betrachtende Person im Unklaren gelassen, denn essentiell für das Wissen, wem der ursprüngliche Blick gehörte, wäre die Kenntnis über die Vorderseite der Leinwand. Wir erkennen allerdings nur die Rückseite, das Negativ der Leinwand. Der tatsächliche Bildinhalt bleibt so für immer verborgen. Labille-Guiard verleiht ihrem Gemälde einen aporetischen Charakter. Das Rätsel darüber, was sich auf der Leinwand befindet, kann nie zur Gänze gelöst werden. Das Bild schöpft sozusagen aus dieser Aporie seinen Sinn, oder der Sinn des Gemäldes liegt in seiner Aporie.¹⁶⁰ Immerhin regt die aus der Aporie resultierende Ambiguität die Imagination und Neugierde der Betrachter_innen an. Die Aporie ist damit ausschlaggebend für die Rezeptionssituation. Auch das sich daraus ergebende Verwirrspiel ist für den Charakter des Gemäldes essentiell. Da wir den Inhalt Labille-Guiards Gemäldes nicht sehen können, ist ihr Blick der einzige Anhaltspunkt, den wir im Bezug auf den Bildinhalt bekommen. Ein weiteres,

¹⁶⁰ Vgl. Victor I. Stoichita, *Das Selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998, S. 277-286.

sehr bekanntes Gemälde, das ebenfalls mit der Unwissenheit und Neugierde der Betrachter_innen spielt, ist Velázquez Gemälde *Las Meninas* (1656) (Abb. 22).

In Velázquez Gemälde sehen wir ebenfalls eine durch den linken Bildrand begrenzte Leinwand, vor der Velázquez Platz genommen hat. Auch Velázquez blickt mit direktem Blickkontakt der betrachtenden Person entgegen. Foucault, der in *Die Ordnung der Dinge* Velázquez Gemälde analysierte, beschreibt den direkten Blick von Velázquez auf die betrachtende Person als „*beherrschende Linie*“, der wir uns als Betrachter_in „*nicht entziehen können*.“ Es ist genau diese Linie, so Foucault weiter, die uns „*unweigerlich mit der Repräsentation des Gemäldes verbindet*“.¹⁶¹ Velázquez ist sich demnach seiner eigenen Repräsentation bewusst und inszeniert diese auf eine ganz bestimmte Art und Weise. Er setzt sie bewusst ein, um mit uns als Betrachter_innen in Kontakt zu treten. Er weiß, dass wir ihn betrachten werden und fängt unseren Blick auf. Er weiß um sein Dargestelltwerden.¹⁶² Der Blick schafft so eine Nähe zum Gemälde, durch die sich die betrachtende Person von diesem angesprochen fühlen kann. Wir werden mit dem Bild *in Verbindung* gesetzt. Auch die Philosophin Eva Schürmann beschreibt, dass der Blick aus dem Bild wie eine „*Brücke*“ funktioniert,

„*die, die Differenz zwischen dem Gezeigten und dem Sehenden überbrückt [...] den Bildraum überschreitet und öffnet für einen kommunikativen Austausch zwischen inner – und außerbildlicher Wirklichkeit.*“¹⁶³

Auch Labille-Guiards Blick verbindet die Betrachter_innen mit ihrem Gemälde. Aber welche Rolle kommt der betrachtenden Person dabei zu? Und was sagt uns der Blick über Labille-Guiards Subjektpositionierungen aus? Warum verbindet sie uns überhaupt mit ihrem Selbstporträt? Die verborgene Leinwand und der intensive Blick der Künstlerin lassen weitere Ambiguitäten zu und eröffnen neue Handlungsspielräume für die Künstlerin.

¹⁶¹ Foucault 1971, S. 32.

¹⁶² Dieses Repräsentationsbewusstsein in der Malerei ging mit den Erneuerungen der Renaissance einher und ist typisch für die neuzeitliche Subjektivität. Vgl. Foucault 1971, S. 31-37; Schürmann 2011, S. 165.

¹⁶³ Schürmann 2011, S. 166.

4.2.1.1. Betrachter_in oder Modell

Was entsteht nun durch Labille-Guiards Blick auf die betrachtende Person? Durch den taxierenden Blick aus dem Bild wird Labille-Guiard von der Betrachteten zur Betrachtenden. Sie wirft uns den eigenen auf sie gerichteten Blick zurück. Ihr Gemälde wird dabei auf eine Weise opak, die Eva Schürmann mit einer „*Fensterscheibe*“ vergleicht, die „*durch Lichtspiegelung undurchsichtig wird und den eigenen Blick zurück wirft, statt ihn auf eine Aussicht freizugeben.*“¹⁶⁴

Labille-Guiard wird zwar von uns betrachtet, aber sie reflektiert diesen Blick auf die betrachtende Person. Sehen wir uns die Situation, in die wir uns bei der Betrachtung des Gemäldes begeben, genauer an wird klar: Wir nehmen den Platz des ursprünglichen Modells ein. Auf die abgekehrte Leinwand darf sich jede Person imaginieren, die vor das Gemälde tritt. Auch Laura Auricchio beschreibt diesen Umstand als entscheidendes Bildelement.

*„Whether at the 1785 Salon in Paris or at the Metropolitan Museum of Art in New York, we, the assembled viewers, are always among those invisible sitters. We were not the artist’s original models, but we take up their positions when we approach the painting.“*¹⁶⁵

Auricchio analysierte, wie bereits besprochen wurde, diese Positionierung der Betrachter_innen als raffinierte Strategie, um Kund_innen zu werben. Jede Person, die das Gemälde im Salon hängen sah, konnte sich so in Labille-Guiards Atelier imaginieren. Sie zeigt hier sicher das perfekte Werbestück: Die Künstlerin veranschaulicht ihr Können, präsentiert ihren Arbeitsplatz und gibt der betrachtenden Person so einen Einblick in ihre Atelierpraxis. Natürlich werden dadurch auch klassische Subjekt- (betrachtend) und Objektpositionen (betrachtet) diffus, denn wer betrachtet und wer betrachtet wird ist nicht mehr differenzierbar. Ist Labille-Guiard das Objekt unserer Betrachtung, oder sind wir Objekte ihres Blicks? Durch ihre Entscheidung, die Vorderseite der Leinwand im Verborgenen zu halten, macht Labille-Guiard Subjekt/Objekt Zuschreibungen unmöglich. Im Hinblick auf die ständig wechselnden Positionen, die in der Betrachtung eingenommen werden können, scheinen sich die starren Kategorien Subjekt/Objekt zu verflüchtigen. Wir sind Modelle und Betrachter_innen. Labille-Guiard ist Betrachtete und Künstlerin. Sie gibt sich bewusst vielen Blicken preis, aber lässt sich die Rolle der Betrachtenden, der Porträtistin, nicht nehmen. Sie wird nie bloßes Objekt eines Blickes sein, ihre Position ist immer auch die der Anblickenden. Passiv/aktiv, beziehungsweise, Objekt/Subjekt bleiben im ständigen Wechsel, keine Position ist eindeutig und alles ist im Austausch begriffen.

¹⁶⁴ Schürmann 2011, S. 166.

¹⁶⁵ Auricchio 2007, S. 50.

4.2.1.2. Female Gaze

Für die Analyse des Blicks der Künstlerin ist die Tatsache besonders interessant, dass sich Labille-Guiard durch diesen aktiv objektivierenden Blick Idealvorstellungen von Weiblichkeit verweigert. Wie bereits in Kapitel 3 besprochen wurde, werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts die bürgerlichen Moral- und Geschlechterideologien wortführend. Bereits an der von Karin Hausen erstellten Tabelle (Abb. 7) wird deutlich, dass mit der Aufklärung ein auf komplementären Zuschreibungen beruhendes Modell der Zweigeschlechtlichkeit favorisiert wurde. Gerade das Gegensatzpaar *aktiv/passiv* war dabei für dichotome Geschlechtszuschreibungen kennzeichnend.

„Der eine muss aktiv und stark sein, der andere passiv und schwach. [...] Daraus entstehen Angriff und Verteidigung, die Kühnheit des einen Geschlechts und die Ängstlichkeit des anderen, schließlich die Zurückhaltung und die Scham mit dem die Natur das schwache Geschlecht ausrüstete.“¹⁶⁶

Dieses Zitat Rousseaus kann auch auf Blicke übertragen werden. Der aktive Blick galt als männliches Privileg. Die Filmtheoretikerin Laura Mulvey, die durch ihre Analysen zum *male gaze* große wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhr, beschreibt die Skopophilie als rein männliches Privileg.¹⁶⁷

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. [...] Women displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle.“¹⁶⁸

Mulvey beschreibt, dass Blickbeziehungen immer auf eine männliche Subjektposition ausgelegt sind. Der aktive (erotisierende) Blick ist so mit Männlichkeit konnotiert und Indiz, der männlichen Vormachtstellung im Bereich des Sexuellen. Vor allem Blicke wirken auf Körper. Dieser Macht, die Blicke auf den menschlichen Körper haben, war sich auch Denis Diderot bewusst, als er im Bezug auf den Blick von Therbusch auf die *Sünde Adams*¹⁶⁹ anspielte, um auf die Gefahr einer ungewollten Erektion, die Folge eines aktiven, weiblichen Blickes sein könnte, aufmerksam zu machen. Den drohenden Kontrollverlust über den eigenen Körper galt es unbedingt zu vermeiden. Durch diese Bedrohung wird der weibliche (potentiell begehrende) Blick zum Risiko für den Mann. Bereits Mary Sheriff hat darauf aufmerksam gemacht, dass die in der bürgerlichen Moral propagierte Tugendhaftigkeit und Enthaltbarkeit der Frau nicht zuletzt deshalb so große Resonanz erfuhr, da darüber der männliche Körper frei von der Gefährdung

¹⁶⁶ Rousseau 1971, S. 386.

¹⁶⁷ Unter Skopophilie versteht Mulvey: „*Taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze.*“ Mulvey 1996, S. 16.

¹⁶⁸ Mulvey 1996, S. 19.

¹⁶⁹ Vgl. Fußnote 151.

durch das weibliche sexuelle Verlangen werden konnte.¹⁷⁰ Sie beschreibt daher die Angst vor dem weiblichen Blick als „*risk of the Medusoid female gaze, which turns at least one part of his body hard, like stone [...]*“.¹⁷¹ Um diesen Umstand besser verständlich zu machen, ist es hilfreich sich genauer mit der kulturellen Bedeutung von Blicken auseinanderzusetzen. Spätestens seit der Liebesliteratur der Neuzeit kam dem Blick über die Assoziation mit dem Pfeil Amor, eine erotische Konnotation zu. Dana E. Stewart hat in ihrer Monografie *The Arrow of Love* die Metapher des Liebespfeils, der vermittelt durch Blicke seine Opfer trifft, ausführlich analysiert. Stewart beschreibt, dass bereits in der Liebesliteratur des Mittelalters der intensive Blickaustausch immer den ersten Kontakt für Liebende darstellte und mit erotischen Begehren assoziiert war:

„*In particular, the beloved lady is often established as powerful and dominating, and the lover as helpless and languishing, by means of her tremendous potency of her piercing gaze or of her intensely beautiful image.*“¹⁷²

Auch die Kunsthistorikerin Angela Rosenthal widmete sich ausführlich der Problematik des weiblichen Blickes und verbindet ihn über die psychoanalytischen Theorien Sigmunds Freuds und Sandors Frenenczis ebenfalls mit der männlichen Kastrationsangst. Sie schreibt:

„[...] *it is not the gaze of the woman as such, but rather the man's awareness of his being the object of a lustful and judgmental female eye, that presents a threat of loss. In Freud's terms this treat o floss means castration anxiety, against which the man can only protect himself by reconfirming his masculinity.*“¹⁷³

In Erinnerung an den Kontrollverlust über die eigene Potenz, wird der aktiv objektivierende, lustvolle weibliche Blick – die *tremendous potency* der Frau – zur Gefahr. Diese scheint folglich, das erotische Privileg des Mannes in Frage zu stellen und bedroht die Kontrolle über seine eigene Potenz. Die passiv blickende, sittsame Frau wirkt dieser Bedrohung entgegen und lässt das erotische Privileg einer männlichen Subjektposition unangetastet.

Exkurs: Der unschuldige Blick

Um die gesellschaftlich konformen Vorstellungen des weiblichen Blickes besser zu verstehen, hilft es sich einen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bildtypus anzusehen: die allegorische Darstellung der

¹⁷⁰ Vgl. Fußnote 152.

¹⁷¹ Sheriff 1996, S. 118.

¹⁷² Dana E. Stewart, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Bucknell University Press, London 2003, S. 13.

¹⁷³ Rosenthal 1997, S. 152.

verfolgten Unschuld. Dieser Bildtypus bedient sich dem Rousseau'schen Geschlechtermodell und verbindet Weiblichkeit mit Unschuld und Sittsamkeit. Die Unschuld wird dabei als passive, liebeliche Schönheit gezeichnet, deren Tugend stets durch die männliche Sexualität (im Bild der männliche Verfolger) bedroht ist. Exemplarisch kann hier das Gemälde Jean-Baptiste Greuzes *Die Liebe entführt die Unschuld* (1786) angesehen werden (Abb. 23).¹⁷⁴ Das Œuvre Greuzes zeichnet sich durch einen sentimental Naturalismus aus, der von den Lehren Rousseaus beeinflusst war und starken Anklang im bürgerlichen Milieu der Aufklärung gefunden hat. Die Arbeiten Greuzes sind daher bezeichnend für das bürgerliche Geschlechtermodell.

In dem nur ein Jahr nach dem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* entstandenen Gemälde *Die Liebe entführt die Unschuld* zeigt sich in der Bildmitte eine bewegte Personengruppe, die in einer antiken Landschaft dargestellt ist. Zentral in der Bildmitte sehen wir die allegorische Darstellung der Unschuld. Sie trägt ein weißes Kleid, das sich allerdings bereits von den Schultern zu lösen beginnt und die Brust der jungen Frau sichtbar werden lässt. Die Unschuld wird von mehreren Amoren aus den Armen einer weiteren, in blau gekleideten Frau fortgeführt. Die Kunsthistorikerin Schmidt-Linsenhoff hat eine feministische Interpretation des Gemäldes vorgenommen. Schmidt-Linsenhoff analysiert dabei vor allem die stereotypisierte Darstellung der Unschuld und betont dabei den „*schmachtenden Leidensblick*“ mit dem Greuze seine Unschuld ausstatte. Die Unschuld zeigt uns im Bild eine „*bis an den Rand der Bewusstlosigkeit getriebene Passivität*.“¹⁷⁵ Ihre passive Rolle wird vor allem durch ihren Blick übermittelt. Schmidt-Linsenhoff beschreibt ihn als Blick, der „*die Verantwortung für das Geschehen zu den Göttern delegiert*.“¹⁷⁶ Die Unschuld verweigert jeden direkten Bildkontakt. Sie blickt weder auf die Betrachter_innen noch auf eine in das Bildgeschehen verwickelte Person an. Ihr Blick objektiviert folglich niemanden. Die Unschuld lässt so den erotischen Voyeurismus in der Betrachtung unentdeckt (Abb. 24). In seinem Aufbau scheint das Gemälde mit dem objektivierenden Blick eines heterosexuellen, männlichen Betrachters zu rechnen.¹⁷⁷ Statt sich eines aktiven Blickes zu bedienen, verweigert die Unschuld jegliche Kommunikation. Sie ist nur Betrachtete. Die Kunsthistorikerin Griselda Pollock verfolgte das Phänomen dieses passiven weiblichen Blicks bis in die Kunst des 19. Jahrhunderts. Pollock beschreibt, dass der aktive Blick auch in der französischen Moderne ein männliches Privileg blieb. „*They [women] did*

¹⁷⁴ Für weitere Bildbeispiele siehe dazu: Schmidt-Linsenhoff 1991.

¹⁷⁵ Schmidt-Linsenhoff 1991, S. 26.

¹⁷⁶ Schmidt-Linsenhoff 1991, S. 26.

¹⁷⁷ Vgl. Mulvey 1996, S. 14-26.

*not have the right to look, to stare, scrutinize or watch. [...] women do not look. They are positioned as the object of the flâneur's [male] gaze.*¹⁷⁸

Im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* eignet sich Labille-Guiards allerdings diesen aktiv objektivierenden Blick an. Sie starrt, prüft und beobachtet. Spannend ist, dass dieser sehr aktive Blick in der Vorstudie zu ihrem monumentalen Ölgemälde nicht angelegt war (Abb. 24). Die Vorstudie wurde ebenfalls in Öl auf Leinwand ausgeführt. In der Vorstudie sehen wir Labille-Guiard zwar in gleicher Körper-, Fuß- und Handhaltung, ihr Blick wurde aber überarbeitet. In der Vorstudie sehen wir Labille-Guiards Blick getrübt (Abb. 26/27). Er wirkt weniger taxierend, sie blickt gedankenverloren, fast traurig aus dem Bild. Auch in der Betrachtung der Vorstudie, die Labille-Guiard für die beiden Schülerinnen Carreaux de Rosemond und Capet anfertigte, zeigt sich ein erheblicher Unterschied in den Blicken der Schülerinnen (Abb. 28). In der Kreidezeichnung auf beigem Papier wirkt gerade Carreaux de Rosemonds Blick müder und schwächer als im Original (Abb. 29/30). Capets Blick wirkt in der Vorstudie merkwürdig verschwommen, es scheint als wäre sich Labille-Guiard noch nicht sicher gewesen welche Richtung der Blick Capets einnehmen soll. Labille-Guiard und Carreaux de Rosemond scheinen der betrachtenden Person in den beiden Vorstudien sehr viel weniger Interesse zu schenken als im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*. Wenn der Blick der Künstlerin in den beiden Gemälden verglichen wird, zeigt sich, dass sich Labille-Guiard erst in ihrem monumentalen Selbstporträt den aktiv objektivierenden Blick zu Eigen macht. Sie blickt im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* ihrem Modell direkt in die Augen, hält den Blickkontakt und prüft uns unentwegt. Das Halten dieses direkten, starrenden Blicks gibt Labille-Guiard Souveränität über die Situation. Offensichtlicher könnte Labille-Guiard den passiven Blick der Unschuld nicht konterkarieren. Sie ist in der Situation voll und ganz anwesend. Sie ist die Malerin, die gerade ein Bild von uns auf ihrer Leinwand zu entwirft. Ihr Blick muss aktiv sein. Gerade dieser aktiv objektivierende Blick einer Malerin war allerdings in Porträtsituationen, wie sich in den Memoiren der Malerin Vigée-Lebrun zeigt, oft Ausgangspunkt von Missverständnissen. Vigée-Lebrun beschreibt die auftretenden Schwierigkeiten wie folgt:

„Um nocheinmal auf die oben erwähnten Herren zurück zu kommen: sobald ich bemerkte, daß sie mir schmachtende Blicke zuwarfen, malte ich sie mit »verlorenem Blick«¹⁷⁹, so daß sie die Malerin nicht ansehen

¹⁷⁸ Pollock 1994, S. 71.

¹⁷⁹ Im französischen Original wird hier „[...] *je les peignais à regard perdu* [...]“ verwendet. Die Herausgeberin Linda von Mengden übersetzt dies mit »verlorenem Blick«. Gemeint ist, dass Vigée-Lebrun männliche Modelle mit abgewendeten (nicht betrachtenden) Augen porträtierte.

konnten. Bei der geringsten Bewegung, die ihr Auge nach mir machte, sagt ich ihnen: »Ich bin gerade bei den Augen.« Das ärgerte sie wohl ein wenig, wie Sie sich denken können, aber meine Mutter, die stets bei mir war und die ich ins Vertrauen gezogen hatte, lachte dann ganz heimlich.«¹⁸⁰

Gerade das Portraitieren von Männern stellte sich für Künstlerinnen als schwierig dar. Porträtsituationen waren sexuell extrem aufgeladene Situationen. Rosenthal beschreibt dies sehr ausführlich und zeigt, dass das Portraitieren eine sehr intime Situation darstellte.

„The portrait was not a result of the ideally autonomous academic eye, but a product of exchange between two subjects: the artist and the sitter.“¹⁸¹

Entgegen ihrer Kollegin Vigée-Lebrun provoziert Labille-Guiard durch ihren Blick auf die betrachtende Person den direkten Augenkontakt. Da der Blick im Vergleich zu ihrer Vorstudie überarbeitet wurde, scheint Labille-Guiard diese direkte Konfrontation bewusst gewählt zu haben. Sie verweigert damit eine Wiederholung gängiger weiblicher Blicktraditionen, wie den passiven Blick der Unschuld. Ihr Blick ist aktiv und scheut nicht davor zurück, die Betrachter_innen aktiv zu objektivieren. Dadurch, dass sie die betrachtende Person in ihr Bild integriert, unterstreicht sie ihre handlungsmächtige Position. Sie zeigt, dass sie die Kontrolle über die Situation in ihrem Atelier hat. Sobald wir vor ihr Bild treten, werden wir Modell. Betrachtet von drei Frauen (zwei sehen uns direkt und eine sieht unser Porträt), wird so unsere eigene Rolle als Betrachter_in immer diffuser. Gehören wir zum Bild oder nicht? Sind wir Modell oder Betrachter_in? Voyeurist_in oder Opfer von Skopophilie? Labille-Guiard scheint all diese binären Zuschreibungen verwischt zu haben. Wir wissen weder, welche Position Labille-Guiard zugeordnet werden soll, noch welche Beziehung wir zu ihr und dem Bild einnehmen sollen. Konfrontiert mit diesen Ambiguitäten bleibt in der Betrachtung nichts anderes übrig als Mehrdeutigkeiten zu ertragen. Differenten Positionen gehen im Bild in einer solchen Leichtigkeit ineinander über, dass starre Kategorien gänzlich zu kollabieren scheinen.

Der direkte Blickkontakt von Modell zu Malerin war daher nicht möglich. *Élisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs 1755- 1842, La bibliothèque d' Évelyne Lever Tallandier, Paris 2009, S. 47.*

¹⁸⁰ Vigée-Lebrun 1985, S. 48-49.

¹⁸¹ Rosenthal 1997, S. 151.

4.2.2. Nähe und Distanz

Labille-Guiards Spiel mit den Betrachter_innen zeigt sich noch auf eine andere Art und Weise: In ihrem Gemälde baut Labille-Guiard sowohl Nähe als auch Distanz auf. Dieses Hin und Her, Nah und Fern, unterstreicht den ambigen Charakter ihres Gemäldes. Betrachten wir das Selbstporträt, wirkt die Person der Künstlerin zum einen durch ihren Blick und ihre Körperhaltung sehr zugänglich: Labille-Guiard zeigt sich von Kopf bis Fuß, sie scheint nichts zu verbergen. Über ihren Blick scheint sie auch einen direkten Kontakt zur betrachtenden Person aufzubauen. Sie integriert uns wie im letzten Punkt besprochen über ihren Blick in das Gemälde. Wir werden, in dem wir uns als Modell auf ihre Leinwand imaginieren dürfen, Teil ihres Bildes. Jedoch belässt es Labille-Guiard nicht bei diesem Näheverhältnis, sondern integrierte auch Elemente in ihr Gemälde, welche die betrachtende Person auf Distanz halten.

4.2.2.1. Die Blendung durch den Glanz

Betrachten wir das Kleid Labille-Guiards genauer, zeigt sich ein starker, bläulich schimmernder Glanz, der uns auf die Materialität des Stoffes aufmerksam werden lässt. Gerade durch das Schillern gelingt es Labille-Guiard, die stoffliche Qualität von Seide im Bild zu imitieren. Durch die reflektierenden Eigenschaften des Materials zeigen sich genau jene Punkte, die sich während der Produktion im Einfallswinkel des Lichts befanden. Ihr Körper wirkt dadurch im Gegensatz zu anderen Bildelementen erhellt und strahlend. Sie, die Malerin ist der erleuchtete Mittelpunkt, die Protagonistin des Bildes. Andererseits übt der Glanz auch den Effekt einer Blendung und damit einer Distanznahme aus. Der Kunsthistoriker Andreas Cermonini vergleicht den Glanz mit einer „*lokalen Blendung*“.¹⁸² Dabei ist die Wirkung des Glanzes in sich schon different. Zwar *zieht* der Glanz uns *an* und löst Faszination aus, allerdings kommt durch den Glanz der betrachtenden Person Licht entgegen und schafft somit einen blendenden Effekt, der Distanz aufbaut. Cermonini bezeichnet dies als „Rein-Raus-Spiel“¹⁸³ – die betrachtende Person wird angezogen, nur um dann wieder zurückgewiesen zu werden. Labille-Guiards Körper, im Bild sehr erotisch inszeniert, wird durch das schillernde Licht auf der Oberfläche ihres Kleides unzugänglich. Der glänzende, metallisch wirkende Stoff umspielt den Körper nicht, er verrät keine Konturen und lässt, durch das abprallende Licht, kein *darunter* erahnen. Der Glanz hat nichts sanftes, erotisches oder laszives. Begehrende Blicke werden über Labille-Guiards seidene

¹⁸² Andreas Cermonini, *Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt bei Lacan*, in: Caudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, diaphanes*, Zürich / Berlin 2005, S. 220.

¹⁸³ Cermonini 2005, S. 219.

Rüstung auf die Voyeur_innen reflektiert. Dadurch negiert Labille-Guiard den erotisch objektivierenden Blick durch die Betrachter_innen. Sie hält uns auf Distanz.

4.2.2.2. Die Staffelei als Barriere

Aber nicht nur der Glanz ihres Kleides schafft Distanz, Labille-Guiard integriert noch ein weiteres Bildelement um Distanz herzustellen – die Staffelei. Zwar verbindet uns Labille-Guiard über die verdeckte Leinwand mit ihrem Gemälde – wir können uns durch sie als Modell imaginieren – andererseits wirkt die Staffelei, auf der sich das Gemälde befindet, aber auch als Barriere. Durch ihre Positionierung im Bildvordergrund ist sie der unmittelbarste Bildgegenstand mit dem die betrachtende Person konfrontiert ist. Der Querbalken, der Labille-Guiards Signatur trägt, scheint der betrachtenden Person direkt entgegen zu kommen. Dieser Tromp l’oeil Effekt verstärkt den Eindruck einer Barriere, die sich uns entgegenstellt und eine Grenze zwischen uns und der Künstlerin zieht. Ein tatsächlicher Übertritt auf die Seite der Frauengruppe scheint uns verweigert zu sein. Unsere Position vor der Staffelei wird gefestigt. Nur unser in Entstehung begriffenes Porträt hat auf der gegenüberliegenden Seite Platz gefunden. (Obwohl wir uns auch über diesen Umstand nie ganz sicher sein können). Im Vergleich mit den Selbstporträts von 1774 und 1782, zeigt sich nochmals, dass der Standpunkt der Betrachter_innen im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* ein ganz anderer geworden ist. Zwar macht Labille-Guiard in allen Porträts sich und nicht das Werk, das sich vor ihr auf Staffelei beziehungsweise dem Tisch befindet, zum Mittelpunkt des Bildes. Allerdings ist in den Selbstporträts von 1774 und 1782 die Situation eine andere: Labille-Guiard unterbricht für uns den Malakt und wendet sich mit einem Blick über ihre Schulter von der Arbeit ab. Wir befinden uns daher auf derselben Seite wie die Künstlerin, oder der Produktion. Wir sind wie Labille-Guiard hinter der Staffelei positioniert und es ist uns daher möglich, auf der Seite der Produktion zu stehen. Im *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* ist diese Möglichkeit nicht gegeben. Unsere Position ist vor der Staffelei. Auch unterbricht Labille-Guiard ihre Arbeit nicht für uns, denn sie macht uns zum Modell ihrer Arbeit. Wir sind so Teil des Gemäldes ohne wirklich an der gezeigten Situation teilhaben zu können. In der Betrachtung des Werkes sind wir daher mit dieser uneindeutigen Situation von Nähe und Distanz konfrontiert.

Die beschriebene Situation wird deutlicher, wenn wir Labille-Guiards Gemälde im Vergleich zu einem weiteren Porträt einer Künstlerin an der Staffelei sehen. 1785 sahen die Besucher_innen der Salonausstellung Labille-Guiards Gemälde im Vergleich zu dem Porträt der Malerin Marie-Nicole Vestier, das von ihrem Vater dem Maler Antoine Vestier ausgeführt wurde (Abb. 31/32). Im Bildaufbau sind die Porträts sehr

ähnlich. Beide zeigen eine Künstlerin im Ganzfigurenporträt vor der Staffelei platziert. Beide Malerinnen blicken der betrachtenden Person entgegen und sind luxuriös gekleidet. Vestiers Gemälde ist allerdings kein Selbstporträt. Antoine Vestier zeigt seine Tochter beim Ausführen des väterlichen Porträts. Marie-Nicole Vestier und Antoine Vestier dienen einander scheinbar abwechselnd als Modell. Er malt sie und sie malt ihn. Entscheidend ist aber der Unterschied, dass Vestiers Gemälde eine intimere Wirkung hinterlässt. Dies ist, laut Auricchio, zum einen der Tatsache geschuldet, dass Vestier in ihrem privaten Salon dargestellt wird, während Labille-Guiard sich im eigenen Atelier zeigt.¹⁸⁴ Allerdings ist für den intimen Eindruck auch die Tatsache entscheidend, dass die Betrachter_innen der Bilder unterschiedliche Positionen einnehmen können. Vestier gibt uns die Möglichkeit auf der Seite seiner Tochter zu sein, die Staffelei wird nicht zur Barriere, sie ist in den rechten Bildhintergrund gerückt. Kein Bildelement trennt die Betrachter_innen von der Künstlerin.

Hier kann vielleicht die Frage geklärt werden, warum Labille-Guiard eine Barriere in das Bild integrierte. Wie bereits festgestellt wurde, fertigt Vestier gerade das Porträt ihres Vaters an. In dem Porträt, das Antoine Vestier von seiner Tochter ausführte verweigert uns der Maler so von vorneherein die Rolle des Modells. Die tatsächliche intime Porträtsituation, die Angela Rosenthal in Punkt 4.2.1.2 beschreiben hat, kann daher nicht entstehen. Wir werden nie das Modell der Malerin sein, denn wir waren nie die eigentlichen Adressant_innen ihres Blickes. Antoine Vestier, der Vater, nimmt für immer die Rolle des Modells ein. Der wachsame Blick, den uns Antoine Vestier von dem Porträt auf der Staffelei entgegenwirft, erinnert uns immer wieder an diese Tatsache. Da sich Vestier über die direkte Anwesenheit ihres Vaters (er war als Modell tatsächlich im Raum anwesend) dem Schutz einer männlichen Autoritätsperson sicher sein kann, ist diese intime Situation in der Betrachtung möglich. Die Präsenz des Vaters macht den Verzicht auf Distanz möglich. Labille-Guiard, deren Vater nur sehr indirekt präsent ist, bedient sich der Staffelei, um uns auf Distanz zu halten und verhindert dadurch mögliche Anschuldigungen im Bezug auf ihre Tugendhaftigkeit.

¹⁸⁴ Auch Griselda Pollock hat in ihrem bereits zitierten Aufsatz *Modernity and the Spaces of Femininity* auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass für Frauen die Inbesitznahme außerhäuslicher Räume nicht selbstverständlich war. Aufgrund der geschlechterspezifischen Konnotation des privaten und öffentlichen Raumes können diese als Analysekatoren im Bezug auf Geschlechterhierarchien dienen. Vgl. Pollock 1994, S. 50-90 ; vgl. Auricchio 2009, S. 49.

5. Zusammenfassung und Fazit

„Like any women who exhibited her art in late-eighteenth century Paris, Labille-Guiard walked a fine line between propriety and indecency. By toying with this dilemma perhaps Labille-Guiard was finally able to triumph over it“.¹⁸⁵

Dieses Zitat Auricchios, das ich zu Beginn der Arbeit meiner Analyse vorangestellt habe, will ich hier wieder aufgreifen und die eingangs gestellte Frage, ob es Labille-Guiard möglich war, über dieses *Dilemma zu triumphieren*, soll hier eingeschränkt bejaht werden. Die letzten Seiten haben oft die feine Linie zwischen *propriety and indecency*, auf der sich Labille-Guiard bewegte, deutlich werden lassen. Diese Ambiguität zeigte sich sowohl in den Subjektpositionen, dem intensiven Blick Labille-Guiards, der uns mit dem Bild in Verbindung setzt, als auch in den Barrieren, welche die Künstlerin gegen übergriffige Blicke installierte.

Es wurde auch deutlich, dass Labille-Guiard dadurch in der Lage war, ihre Subjektpositionen und ihren Handlungsspielraum zu erweitern. Gerade in den verschiedenen Subjektpositionen konnte gezeigt werden, dass es ihr gelang, vermeintlich gegensätzliche Kategorien wie *keusch* und *kokett*, *Historie* und *Malerin*, *Künstlerin* und *Lehrerin* in ihrem Selbstporträt zu vereinen. Sie triumphierte so über das Dilemma, das mit einer weiblichen Subjektposition und den divergierenden gesellschaftlichen Ansprüchen an diese einhergingen. Sie schaffte es sogar, über die zahlreichen ambigen Eindrücke, die sich durch die Betrachtung ergeben, diese gesellschaftlichen Widersprüche zu visualisieren.

Allerdings war Labille-Guiard dabei in der Inszenierung ihrer Person nicht durchweg subversiv. Wie hätte sie es auch sein können? Labille-Guiard ist als Individuum natürlich selbst mit dem Geschlechterdiskurs des prärevolutionären Frankreichs verflochten. Ihre Inszenierung als Frau findet somit innerhalb der Grenzen des dominanten patriarchalen Diskurses statt. Eine Position, die sich gänzlich außerhalb dieses Diskurses befindet, kann nicht eingenommen werden und eine Affirmation *weiblicher* Attribute ist notwendig, um die Inszenierung als *weiblich* lesbar/rezipierbar zu machen. Dennoch, das haben die letzten Seiten gezeigt, werden durch Labille-Guiards vielseitige und mehrdeutige Inszenierungen einige attributive Zuschreibungen brüchig. Labille-Guiard stellt ein Gefühl von Ambiguität bei der betrachtenden Person her und destabilisiert dadurch Vorstellungen von Weiblichkeit. Starren Subjektkategorisierungen widersetzt sich Labille-Guiard. Ihre differenzierte Erscheinung, ihr Spiel mit Objekt- und Subjektbeziehungen, all diese Ambiguitäten

¹⁸⁵ Vgl. Fußnote 9.

verweigern sich einer eindeutigen Positionierung und Charakterisierung. Labille-Guiards *Triumph* liegt zum einen darin, dass ihre Position nicht festgemacht werden kann, denn selbst wenn sie eine Position eingenommen hat wird diese durch eine weitere wieder gänzlich in Frage gestellt. Dadurch wird zwar nicht die Subjektkategorie *Frau* grundlegend in Frage gestellt, aber sie schafft es, diese Position zu vervielfältigen. Labille-Guiard, die zum einen im Bezug auf ihre äußere Erscheinung gängige Vorstellung von Weiblichkeit affirmiert, wersetzt sich an anderen Stellen Vorstellungen hegemonialer Repräsentation, indem sie zum Beispiel das Atelier als Frauenraum inszeniert und sich in der Rolle der lehrenden Malerin wieder gibt. Auch die Analyse ihres Blicks hat gezeigt, dass sie sich idealisierten Vorstellungen von Weiblichkeit verweigert. Im Vergleich mit dem Blick der Unschuld in dem Bild von Jean-Bapiste Greuze (Abb. 23) zeigt sich exemplarisch, dass Labille-Guiard eine Gegenposition zum Konstrukt *der passiven Weiblichkeit* einnahm. Ihr aktiv-objektivierender Blick durchkreuzt das männliche Privileg des erotisierenden Blicks. Labille-Guiard verweigert es bloßes Objekt zu sein.¹⁸⁶ Im Bild werden wir zu ihren Modellen, die Künstlerin nimmt daher auch immer die Rolle der Betrachtenden ein. Subjekt- und Objektpositionen werden dabei diffus und lösen sich im Sinne Latours auf. Der Blick verdeutlicht daher wie kein anderes Bildelement Labille-Guiards handlungsmächtige Position, denn durch ihn kommt ihr immer wieder die privilegierte Position der betrachtenden Person zu. Selbst heute, über 200 Jahre nach dem Tod Labille-Guiards, wird jede Person, die vor ihr *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* tritt, automatisch zum Modell der Künstlerin und gibt dadurch zumindest teilweise *agency* an die Künstlerin ab.

Doch trotz dieses intensiven Blicks, bleibt Labille-Guiard ihrem Spiel zwischen *propriety and indecency* treu, denn sie hält die Betrachter_innen auf Abstand. Sie integriert Barrieren (Staffelei, Glanz) in ihr Gemälde, die in der Rezeption ein Gefühl von Distanz entstehen lassen. Auch im Bezug auf die Nähe, die zur Künstlerin aufgebaut werden kann, schafft es Labille-Guiard *agency* für sich zu beanspruchen.

Labille-Guiard schaffte es so auch aus ihrer strukturell benachteiligten, weiblichen Subjektposition heraus eine handlungsmächtige Position einzunehmen. Wie sehr dafür strategisches Vorgehen notwendig war, haben uns die letzten Seiten gezeigt. Labille-Guiard vervielfältigte ihre Positionierungen durch Aneignung und Ambiguität. Ihre visuelle Inszenierung ist damit mit den in Punkt 2.2.2, in Anlehnung an Judith Butler formulierten Anforderungen an eine *female agency* in Einklang zu bringen:

Handlungsmächtige Positionen können durch widerständige Praktiken, wie der Verweigerung einer notwendigen Wiederholung oder Aneignungs- und

¹⁸⁶ Vgl. Mulvey 1996, S. 14-25.

Umformungspraktiken eingenommen werden. Weibliche Handlungsmacht kann das widerständige Gegenüber zu patriarchalen Praktiken werden, das an Stellen möglich wird, an denen sich patriarchale Diskurse im Umbruch befinden (S.17).

Durch die Einnahme eines widerständigen Gegenübers schafft es Labille-Guiard so, dem Dilemma, das mit einer weiblichen Subjektpositionierung einhergeht, subversiv zu begegnen und eine handlungsmächtige Position einzunehmen. Wurde zu Beginn noch die Frage gestellt, ob es Labille-Guiard möglich war eine *agency* Position einzunehmen, lässt sich hier nach der ausführlichen Analyse des Gemäldes und seines Inhalts diese Frage bejahen. Durch das von sich geschaffene Gemälde, das Labille-Guiard mit Hilfe von Pinseln und Öl auf dem Bildträger, der Leinwand fixierte, bleibt diese *agency* Position Labille-Guiards bis heute lesbar. Labille-Guiards Handlungsmacht ist dabei Teil zahlreicher diskursiver Verflechtungen. David Joselit hat dies in seiner bereits zitierten Aussage betont.

„[...] once an object enters into a network it can never be fully stilled. [...] framing conditions cannot be quarantined.“¹⁸⁷

Allerdings nähern wir uns in der Analyse Labille-Guiards *agency* heute von einem historisch sehr entfernten Standpunkt. Es ist nicht mehr möglich zu rekonstruieren, ob Labille-Guiard die *agency*, die heute im Bild lesbar ist, tatsächlich initiierte. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass sie bestimmte Bildelemente wie die Büste ihres Vaters, oder sie Stau der Vestalin nicht zufällig ins Bild integrierte. Auch ist es sehr wahrscheinlich, dass sich Labille-Guiard der Tatsache bewusst war, dass sie die betrachtende Person durch die Position, die sie ihr oder ihm vor der verborgenen Leinwand gibt, in die Rolle des ursprünglichen Modells setzt. An der Schwierigkeit, die sich aus der Frage, ob die handlungsmächtige Position von Labille-Guiard tatsächlich initiiert ist oder nicht, ergibt, zeigt sich hier, dass die *agency* Labille-Guiards keine Individualleistung der Künstlerin sein kann. Hier kann wieder auf die Theorien Latours und Foucaults zurückgegriffen werden und an die Metapher des Netzwerkes erinnert werden. In einem Netzwerk, das alle Agent_innen (human und non-human) miteinander verbindet kann eine *agency* Position nicht isoliert für sich stehen. Selbst wenn Labille-Guiard am *Ursprung aller Handlungen*¹⁸⁸ steht, braucht ihre handlungsmächtige Position zumindest eine rezipierende Person, die ihre Position als eine handlungsmächtige wahrnehmen kann. Gerade wenn wir davon ausgehen, dass Labille-Guiard in ihrem *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* über Anspielungen und

¹⁸⁷ Vgl. Fußnote 33.

¹⁸⁸ Vgl. Fußnote 65.

Ambiguität handlungsmächtige Positionen einnimmt, braucht es ein Umfeld, das diese Codes dechiffrieren kann.

Im Bewusstsein dieser Tatsache zeigt sich, dass sich die *female agency* Labille-Guiards aus verschiedenen Ebenen zusammensetzt: Den Bildinhalten des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, der Subjektposition Labille-Guiards (weiblich), dem diskursiven Umfeld Labille-Guiards, dem diskursiven Umfeld der Autorin und den Wechselwirkungen zwischen Betrachter_in und Bild. In dem Zusammenwirken dieser Stränge kann das Bild *female agency* visualisieren.

6. Literaturverzeichnis

Auricchio 2007

Laura Auricchio, Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 Self-Portrait with two Students, in: The Art Bulletin, 89:1, 2007, S. 45-62.

Auricchio 2009

Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publication, Los Angeles 2009.

Baselitz 2013

Interview Spiegel, 4/2013, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90638333.html> (Zuletzt aufgerufen 17.09.15).

Battersby 1989

Christine Battersby, Gender and the Genius. Towards a Feminist Aesthetics, Women's Press, London 1989.

Bätschmann 1988

Oskar Bätschmann, Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Reimer, Berlin 1988.

Becker-Schmidt 2013

Regina Becker-Schmidt, Konstruktion und Struktur: Zentrale Kategorien in der Analyse des Zusammenhangs von Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, in: Julia Graf, Kirstin Idler, Sabine Klinger (Hg.), Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven, Budrich, Opladen / Berlin / Toronto 2013, S. 19-42.

Borzello 1998

Frances Borzello, Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten, Karl Blessing Verlag, München 1998.

Bourdieu 1999

Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Bredenkamp 2010

Horst Bredenkamp, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno Vorlesung 2007, Suhrkamp, Berlin 2010.

Bond/Woodall 2005

Antony Bond, Johanna Woodall, Self Portrait. Renaissance to Contemporary, National Portrait Gallery, London 2005.

Broude/Garrard 2005

Norma Broude, Mary D. Garrard, Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London

2005.

Busch 1993

Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, C.H. Beck, München 1993.

Busch 2006

Werner Busch, Goyas Portrait der Marquesa de Villafranca als Portraitierende, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Reimer, Berlin 2006, S. 130-139.

Butler 1991

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Butler 1993

Judith Butler, Butler, Für ein sorgfältiges Lesen. in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser (Hg.), Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Fischer, Frankfurt am Main 1993, S. 122-132.

Butler 1994

Judith Butler, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex, Routledge, New York 1994.

Butler 1995

Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht, Berlin Verlag, Berlin 1995.

Cermonini 2005

Andreas Cermonini, Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt bei Lacan, in: Caudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, diaphanes, Zürich / Berlin 2005, S. 217-248.

Diderot 1963a

Jean Seznec (Hg.), Diderot. Salons, Band II, 1767, Clarendon Press, Oxford 1963.

Diderot 1963b

Jean Seznec (Hg.), Diderot. Salons, Band III, 1767, Clarendon Press, Oxford 1963.

Franke et al. 2014

Yvonne Franke, Kati Mozygemba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr, Welcome to Plurality, in: Yvonne Franke, Kati Mozygemba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr (Hg.), Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis, transcript, Berlin 2014, S. 19-32.

Foucault 1971

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

Foucault 1977

Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Band I, Der Wille zum Wissen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

Gell 1998

Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory, Clarendon Press, Oxford 1998.

De Goncourt 1920

Edmont de Goncourt, Jules de Goncourt, Die Frau im 18. Jahrhundert, Band I und II, Hyperionverlag, München 1920.

Graw 2003

Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Dumont, Köln 2003.

Gutwirth 1992

Madelyn Gutwirth, The Twilight of the Goddesses. Women and the Representation in the French Revolutionary Era, Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey 1992.

Hall 1997

Stuart Hall, The Work of Representation, in: Hall, Stuart, Representation. Cultural Representation and Signifying Practices, Sage, London / Thousand Oaks / New Delhi 1997, S. 13-64.

Harris/Nochlin 1979

Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, Women Artists 1550-1950, Knopf, New York 1979.

Hausen 1979

Karin Hausen, Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze, Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976, S. 363-393.

Haraway 1995

Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1995.

Hark 2005

Sabine Hark, Queer Studies, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Böhlau, Köln / Weimar / Wien 2005, S. 285-303.

Helfferich 2012

Cornelia Helfferich, Von roten Heringen, Gräben und Brücken. Versuch einer Kartierung von agency-Konzepten, in: Stephanie Bethmann (Hg.), Agency. Qualitative

Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmacht, Beltz Juventa, Weinheim und Basel 2012, S. 9-39.

Honegger 1991

Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter. Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1991.

Hyde 2000

Melissa Hyde, The Makeup of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilet, in: The Art Bulletin 82:3, 2000, S. 453-474.

Hyde 2002

Melissa Hyde, Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette, in: Eik Kahng, Marianne Roland Michel (Hg.), Anne Vallaver-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette, Yale University Press, New Haven / London 2002, S. 75-93.

Hyde 2003

Melissa Hyde, Under the Sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard's Portrait of Madame Adélaïde, in: Melissa Hyde, Jennifer Milam (Hg.), Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe, Ashgate, Aldershot 2003, S. 139-163.

Jaeggi 2002

Rahel Jaeggi, Aneignung braucht Freiheit, in: Texte zur Kunst, Heft 46, 2002, URL: <https://www.textezurkunst.de/46/aneignung-braucht-fremdheit/> (Zuletzt aufgerufen 17.09.15)

Joselit 2009

David Joselit, Painting beside itself, in: October, No. 130, 2009, S. 125-134.

Kemp 1992

Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Reimer, Berlin 1992.

Latour 2005

Bruno Latour, Von der Realpolitik zur Dingpolitik, Merve Verlag, Berlin 2005.

Latour 2007

Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Lipman-Blumen 1976

Jean Lipman-Blumen, Towards a Homosozial Theory of Sex Roles, 1976, in: Signs, 1:3, 1976, S. 15-31.

Krieger 2010

Verena Krieger, *At war with the obvious*, Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Verena Krieger, Rachel Mader, Katharina Jesberger (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und

Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Böhlau, Köln / Wien 2010.

Kant 1995

Emmanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 46 Schöne Kunst ist Kunst des Genies, Könenmann, Köln 1995.

Koos 2014

Marianne Koos, Wandering Things: Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits, in: Art History, 37:5, 2014, S. 836-859.

Maza 1993

Sarah Maza, Private Lives and Public Affairs: The Causes of Prerevolutionary France, University of California Press, Berkeley 1993.

De Montaignon 1889

Anatole de Montaignon, Procès-Verbaux de l'Académie de Peinture de de Sculpture (1648-1793), Société de l'histoire de l'Art Français, Tome IX, Paris 1889.

Mulvey 1996

Laura Mulvey, Visual and Other Pleasures, Indiana University Press, Bloomington 1996.

Nicholson 1997

Kathleen Nicholson, The Ideology of feminine Virtue: The Vestal Virgin in French Eighteenth-Century Allegorical Portraiture, in: Joanna Woodall, Portraiture. Facing the subject, Manchester University Press, Manchester / New York 1997, S. 52-74.

Niekant 1999

Renate Niekant, Zur Krise der Kategorien „Frauen“ und „Geschlecht“. Judith Butler und der Abschied von feministischer Identitätspolitik, in: Christine Bauhardt, Angelika von Wahl (Hg.), Gender and Politics. „Geschlecht“ in der feministischen Politikwissenschaft, Springer, Wiesbaden 1999, S. 29-46.

Nochlin 1996

Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden weiblichen Künstlerinnen gegeben?, in: Beate Söntgen (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Akademie Verlag, Berlin 1996, S. 27-56.

Passez 1973

Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guirad 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Oeuvre, Art et Métiers Graphiques, Paris 1973.

Pearson 2008

Andrea Pearson (Hg.), Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity, Ashgate, Aldershot 2008.

Pearson 2008a

Andres Pearson, Portraiture's Selves, in: Andrea Pearson (Hg.), Women and Portraits

in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity, Ashgate, Aldershot 2008, S. 1-15.

Penny 2012

Laurie Penny, Fleischmarkt, weibliche Körper im Kapitalismus, Edition Nautilus, Hamburg 2012.

De Piles 1760

Roger de Piles, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Dyck, Leipzig 1760.

Pollock 1994

Griselda Pollock, Vision and difference: femininity, feminism and histories of art, Routledge, London 1994.

Rosenthal 1997

Angela Rosenthal, She's got the look! Eighteenth-century female portraiture painters and the psychology of a potentially *dangerous employment*, in: Joanna Woodall (Hg.), Portraiture. Facing the subject, Manchester University Press, Manchester / New York 1997, S. 147-166.

Rosenthal 2006

Angela Rosenthal, Angelica Kauffmann. Art and Sensibility, Yale University Press, New Haven / London 2006.

Rousseau 1971

Jean-Jacques Rousseau, Emil oder über die Erziehung, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1971.

Schade/Wenk 2011

Sigrid Schade, Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, transcript, Berlin 2011.

Schiebinger 1995

Londa Schiebinger, Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1995.

Schmidt-Linsenhoff 1991

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Herkules als verfolgte Unschuld? Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guillimine Benoist, in FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 12, 1991, S. 17-46.

Schürmann 2011

Eva Schürmann, Unendliches im Endlichen. Über einige Gemeinsamkeiten des Gesichter- und Bildersehens, in: Horst Bredekamp, John M. Krois, Sehen und Handeln, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 155-170.

Sheriff 1996

Mary D. Sheriff, The Exceptional Women. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art, University of Chicago Press, Chicago / London 1996.

Stewart 2003

Dana E. Stewart, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Bucknell University Press, London 2003.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, *Das Selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.

Tickner 1990

Lisa Tickner, *Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied*, in: *Kritische Berichte* 2, 1990, S. 5-36.

Vigée-Lebrun 1985

Linda von Mengden (Hg.), *Élisabeth Vigée-Lebrun, Der Schönheit Malerin... Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun*, Luchterhand, Darmstadt / Neuwied 1985.

Vigée-Lebrun 2009

Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755- 1842*, La bibliothèque d'Évelyne Lever Tallandier, Paris 2009.

Villa 2010

Paula-Irene Villa, *(De)konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler*, in: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hg.), *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methode, Empirie*, VS Verlag, Wiesbaden 2010.

Wenk 1996

Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Böhlau, Köln / Weimar / Wien 1996.

Zimmermann 2007

Anja Zimmermann, „Kunst von Frauen“. Zur Konstruktion einer Forschungsfrage, in: *FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 48, 2007, S. 26-36.

Salonkritiken

Nouvelles de la République des Lettres et des Arts, Juin 19, 1782, URL:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63610583.r=Nouvelles%20de%20la%20R%C3%A9publique%20des%20Lettres%20et%20des%20Arts%2C%20Juin%2019%2C%201782>,

(Zuletzt aufgerufen 09.10.15).

L'Année Littéraire, Année M. DCC LXXXV, Tome Spet., Paris, Lettre I, Observations sur les Peintures & Sculptures exposée au Salon du Louvre 1785, Second Extrait.

Observations critiques sur les Tableaux du Sallon de l'Année 1785, URL:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932078j.r>, (Zuletzt aufgerufen 09.10.15).

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 41, Fig. 30.

Abb. 2: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/390722> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

Abb. 3: Nicole Garnier, Antoine Coypel (1661-1722), Arthena, Paris 1989, Fig. 116.

Abb. 4: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 45, Fig. 33 und 32.

Abb. 5: Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Œuvre, Art et Métiers Graphiques, Paris 1973, S. 60, Pl. I.

Abb. 6: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/390722> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

Abb. 7: Karin Hausen, Karin Hausen, Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976, S. 368.

Abb. 8: Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, prometheus.

Abb. 9: Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Œuvre, Art et Métiers Graphiques, Paris 1973, S. 90, Pl. XX.

Abb. 10: Frances Borzello, Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten, Karl Blessing Verlag, München 1998, S.77, oben links.

Abb. 11: Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 277, Abb. 169, prometheus.

Abb. 12: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/390722> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

Abb. 13: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 41, Fig. 30.

Abb. 14: URL: http://www.frick.org/exhibitions/houdon_and_clodion/houdon (Zuletzt aufgerufen 18.09.15)

Abb. 15: Frances Borzello, Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten, Karl Blessing Verlag, München 1998, S. 88.

Abb. 16: Andreas Plackinger (Hg.), Künstlerbilder. Inszenierung und Tradition, Prestel, München / London / New York 2015, S. 57, prometheus.

Abb. 17: Lawrence Gowing: Die Gemäldesammlung des Louvre, Dumont, Köln 1994 S. 573, prometheus.

Abb. 18: Frances Borzello, A World of our own, London 2000, S. 118, prometheus.

Abb. 19: Juliet Wilson-Bareau, Manet, Monet – la Gare Saint Lazare, Paris 1998, S. 13, Abb. 8, prometheus.

Abb. 20: Frances Borzello, A World of our own, London 2000, S. 107, prometheus.

Abb. 21: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 53, Fig. 41.

Abb. 22: Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 220, Abb. 140.

Abb. 23: Jean-Bapiste Greuze (Kat. Ausst., Musée de Beaux Arts, Dijon 11 juin-7 août 1977), Dijon 1977, S. 221, Abb. 100.

Abb. 24: Jean-Bapiste Greuze (Kat. Ausst., Musée de Beaux Arts, Dijon 11 juin-7 août 1977), Dijon 1977, S. 221, Abb. 100.

Abb. 25: Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Œuvre, Art et Métiers Graphiques, Paris 1973, S. 154, Pl.XLVIII.

Abb. 26: Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son Œuvre, Art et Métiers Graphiques, Paris 1973, S. 154, Pl.XLVIII.

Abb. 27: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S.41, Fig.30.

Abb. 28: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/335183?rpp=30&pg=1&ft=Adelaide+Labille-Guiard&pos=4> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

Abb. 29: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/335183?rpp=30&pg=1&ft=Adelaide+Labille-Guiard&pos=4> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

Abb. 29: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 41, Fig. 30.

Abb. 30: Laura Auricchio, Adélaïde Labille-Guiard, Artist in the Age of Revolution, Getty Publications, Los Angeles 2009, S. 48, Fig. 37.

Abb. 31: URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/390722> (Zuletzt aufgerufen 18.09.15).

8. Abbildungen mit Abbildungslegenden



Abb. 1: Adélaïde Labille-Guyard, *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 210,8 x 151,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 2: Pietro Antonio Martini, *Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre en 1785*, 1785, Radierung, 27,6 x 48,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 3: Antoine Coyppel, *Selbstporträt mit Sohn*, 1698, Öl auf Leinwand, 59 x 42cm, Musée de Beaux-Arts, Besancon.



Abb.4: Tafeln 197 und 172 aus *Galerie des Modes et Costumes Français*, 1784, Radierung, Handkoloriert, 41 cm, Metropolitan Museum of Art, Irene Lewisohn Costume Reference Library, New York.



Abb. 5: Adélaïde Labille-Guiard, *Selbstporträt*, 1774, Aquarell auf Elfenbein, 10,3 x 8,4 cm, Miniaturensammlung Celle, Celle.



Abb. 6: Pietro Antonio Martini, *Coup d'oeil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre en 1785*, 1785, Radierung, 27,6 x 48,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.

Mann	Frau
<i>Bestimmung für</i>	
Außen	Innen
Weite	Nähe
Öffentliches Leben	Häusliches Leben
<i>Aktivität</i>	<i>Passivität</i>
Energie, Kraft, Willenskraft	Schwäche, Ergebung, Hingebung
Festigkeit	Wankelmüt
Tapferkeit, Kühnheit	Bescheidenheit
<i>Tun</i>	<i>Sein</i>
selbständig	abhängig
strebend, zielgerichtet, wirksam	betriebsam, emsig
erwerbend	bewahrend
gebend	empfangend
Durchsetzungsvermögen	Selbstverleugnung, Anpassung
Gewalt	Liebe, Güte
Antagonismus	Sympathie
<i>Rationalität</i>	<i>Emotionalität</i>
Geist	Gefühl, Gemüt
Vernunft	Empfindung
Verstand	Empfänglichkeit
Denken	Rezeptivität
Wissen	Religiosität
Abstrahieren, Urteilen	Verstehen
<i>Tugend</i>	<i>Tugenden</i>
	Schamhaftigkeit, Keuschheit
	Schicklichkeit
	Liebenswürdigkeit
	Taktgefühl
	Verschönerungsgabe
Würde	Anmut, Schönheit

Abb. 7: Geschlechtsspezifische Merkmalsgruppen in Lexika des 18./19. Jahrhunderts. Vgl. Karin Hausen 1979, S.386.



Abb. 8: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Selbstporträt mit Strohhut*, 1782, Öl auf Leinwand, 64,8 x 54 cm, National Gallery, London.



Abb. 9: Adélaïde Labille-Guiard, *Portrait de Madame Labille-Guiard*, 1782, Pastell, 72 x 58 cm, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 10: Peter-Paul Rubens, *Le chapeau de paille, Porträt Susanna Lunden (?)*, 1622/1625, Öl auf Holz, 79 x 54,5 cm, National Gallery, London.



Abb. 11: Angelika Kauffmann, *Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei*, 1792, Öl auf Leinwand, 151 x 212 cm, Staatliches Puschkin Museum, Moskau.



Abb. 12: Jean-Antoine Houdon, *Vestalin*, 1767/1768, Terracotta, 60,6 cm, Privatsammlung, New York.



Abb. 14: Augustin Pajou, *Claude-Édme Labille*, 1785, Marmor, 62,5 x 21 x 27,5 cm, Louvre, Paris.



Abb. 13: Adélaïde Labille-Guiard, *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 210,8 x 151,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.



Abb. 15: Constance Mayer, *Selbstporträt mit Vater*, 1800/1802, Öl auf Leinwand, 226 x 179 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford (Conneticut).



Abb. 16: Marie-Gabrielle Capet, *Im Atelier von Madame Vincent in der Zeit um 1800*, 1808, Öl auf Leinwand, 69 x 83,5 cm, Neue Pinakothek, München.



Abb. 17: Louis-Leopold Boilly, *Zusammenkunft von Künstlern im Atelier von Isabey*, 1798, Öl auf Leinwand, 72 x 111cm, Louvre, Paris.



Abb. 18: Johann Zoffany, *Die Mitglieder der Royal Academy*, 1771/1772, Öl auf Leinwand, 120,6 x 151cm, Windsor Castle, Maidenhead.



Abb. 19: Henri Fatin-Latour, *Un Atelier aux Batignolles*, 1870, Öl auf Leinwand, 204 x 273,5cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 20: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Friede bringt den Überfluss zurück*, 1780, Öl auf Leinwand, 102,5 x 133,5 cm, Louvre, Paris.



Abb. 21: Adélaïde Labille-Guiard, *Adélaïde de France*, „Madame Adélaïde“, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.



Abb. 22: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 321 x 281 cm, Prado, Madrid.



Abb. 23: Jean-Baptiste Greuze, *Die Liebe entführt die Unschuld*, 1786, Öl auf Leinwand, 146 x 196 cm, Louvre, Paris.



Abb. 24: Jean-Baptiste Greuze, *Die Liebe entführt die Unschuld*, 1786, Öl auf Leinwand, 146 x 196 cm, Louvre, Paris, Detail.



Abb. 25: Adélaïde Labille-Guiard, *Vorstudie für das Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 111,5 x 90 cm, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 26: Adélaïde Labille-Guiard, *Vorstudie für das Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 111,5 x 90 cm, Aufbewahrungsort unbekannt, Detail.



Abb. 27: Adélaïde Labille-Guiard, *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 210,8 x 151,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.

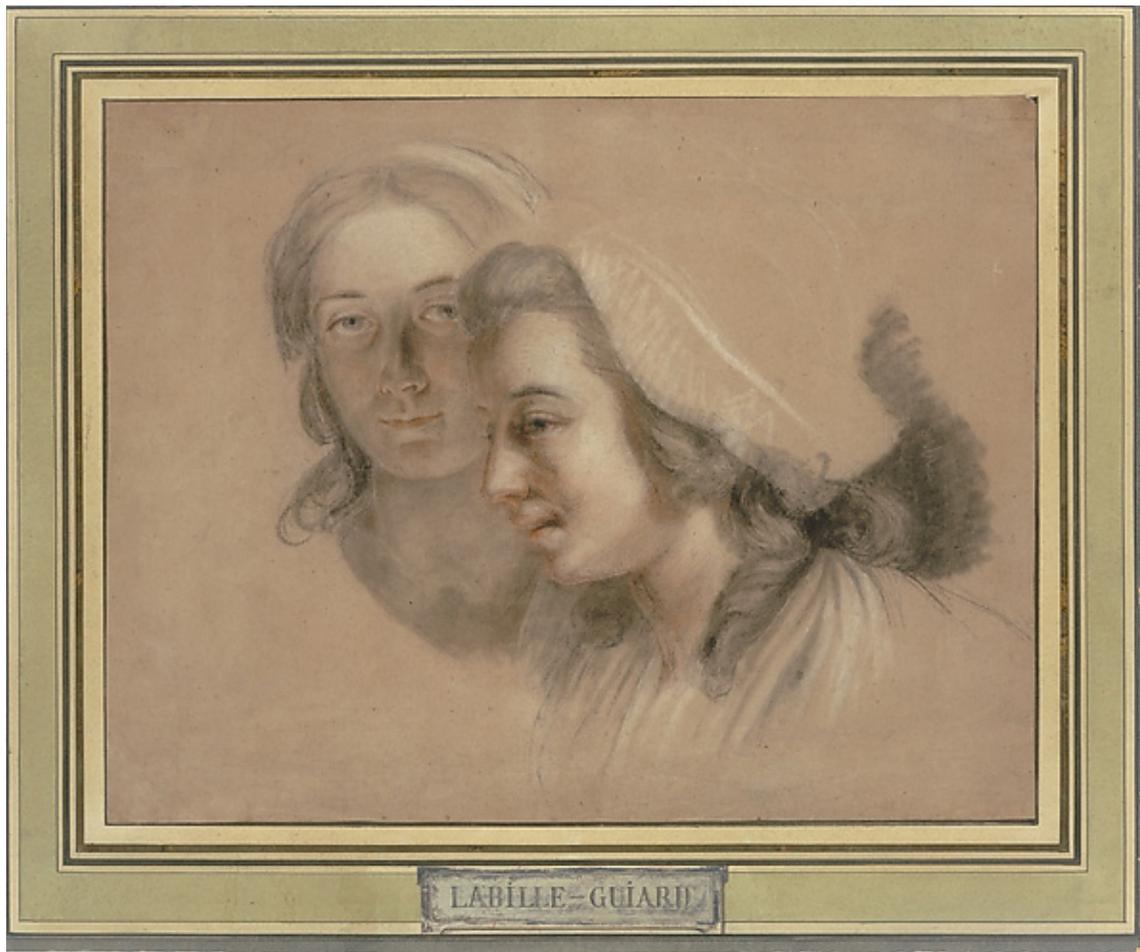


Abb. 28: Adélaïde Labille-Guiard, *Marie Gabrielle Capet und Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond*, n.d, Kreide auf Papier, 38,1 x 48,3cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 29: Adélaïde Labille-Guiard, *Marie Gabrielle Capet und Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond*, n.d, Kreide auf Papier, 38,1 x 48,3cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.



Abb. 30: Adélaïde Labille-Guiard, *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, 1785, Öl auf Leinwand, 210,8 x 151,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.



Abb. 31: Antoine Vestier, *Portrait Marie-Nicole Vestier*, 1785, Öl auf Leinwand, 172 x 127,5 cm, Privatsammlung, Buenos Aires.



Abb. 32: Pietro Antonio Martini, *Coup d'oeil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre en 1785*, 1785, Radierung, 27,6 x 48,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail.

Lebenslauf

Leonie Kapfer, geboren am 22.11.1986 in München.

Akademische Ausbildung

Seit März 2013: Masterstudium der Gender Studies an der Universität Wien.

Seit Oktober 2014: Masterstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Praktische Erfahrungen

März 2014 – Juni 2015: Tutorin an der Universität Wien für die *UE Einführung in die Gender Studies*.

Juni 2011 – Mai 2015: Redakteurin für das feministische Magazin *an.schläge*.

Stipendien

Februar 2015: Leistungsstipendium der Universität Wien.

Mai 2015: Stipendium der Österreichischen HochschülerInnenschaft zum Verfassen feministischer, wissenschaftlicher Abschlussarbeiten.

Juni 2015: Förderungsstipendium der Universität Wien zur Unterstützung förderungswürdiger Abschlussarbeiten; verbunden mit einem Forschungsaufenthalt im Metropolitan Museum of Art in New York City im Juli 2015.

Abstract

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem 1785 fertiggestellten *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* der französischen Künstlerin Adélaïde Labille-Guiard. Labille-Guiard, 1749 in Paris geboren, zeigt sich in ihrem Selbstporträt an der Staffelei von ihren Schülerinnen Marie-Gabrielle Capet und Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond umgeben. Die dargestellte Szene spielt sich im Atelier der Künstlerin ab und lässt zahlreiche Bilddetails erkennen. Neben den Schülerinnen erkennen wir im dunkel gehaltenen Bildhintergrund die Statue Claude-Edme Labilles, dem Vater der Künstlerin. Außerdem befindet sich dort die Statue einer Vestalin.

Die sich aus dem Bildprogramm ergebende, vielfältige Inszenierung brachte den Impuls sich anhand des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen* mit Konzepten einer *female agency* auseinanderzusetzen. Teil dieser Analyse war dabei auch die Thematisierung des historischen Zeitpunkts. Dabei konnte festgestellt werden, dass Labille-Guiard als Frau erheblichen strukturellen Benachteiligungen ausgesetzt war, die durch das diskursive Umfeld der Aufklärung verstärkt wurden.

Um diesen Diskurs nicht unreflektiert zu reproduzieren war es außerdem Teil dieser Arbeit zu diskutieren, inwiefern es möglich ist binäre Kategorien wie *weiblich* und *männlich* zur Analyse heranzuziehen. Unter Bezugnahme auf Michel Foucault wurde argumentiert, dass der Rückgriff auf dichotome Geschlechtszuschreibungen zur Analyse von Machtverhältnissen notwendig ist.

Im Hinblick auf die Fragestellung konnte gezeigt werden, dass Labille-Guiard eine *female agency* auf vielfältige Art und Weise inszenierte. Zum einen eignete sie sich bewusst eine Vielzahl von Subjektkategorien an. Sie ist Tochter, Lehrerin, erotische Frau und Malerin zugleich. Labille-Guiard verweigerte dadurch eindeutige Zuschreibungen und lässt gesellschaftliche Widersprüche erfahrbar werden. Auch Labille-Guiards aktiver Blick auf die betrachtende Person ist als Teil ihrer handlungsmächtigen Inszenierung zu lesen. Durch die intensive Blickbeziehung fordert Labille-Guiard die Rolle der Betrachter_innen heraus. Sie lässt Betrachtende zu Betrachteten werden und konterkariert damit patriarchale Blickregime, die das Privileg des erotisierenden Blicks auf die männliche Subjektposition festschreiben. Labille-Guiard schafft neben dem verbindenden Element des Blicks, allerdings auch eine Distanz zum Gemälde. Sie integrierte trennende Elemente, wie die Staffelei und den Glanz ihrer Kleidung ins Bild.

Hier zeigt sich, dass Labille-Guiard eine *agency* zugesprochen werden kann, allerdings ist diese nur unter Mitwirkung verschiedener Agent_innen möglich. Labille-Guiard

braucht zumindest eine betrachtende Person, die ihre Inszenierung rezipieren kann. Labille-Guiards *female agency* setzt sich aus verschiedenen Ebenen zusammen: Den Bildinhalten des *Selbstporträt mit zwei Schülerinnen*, der Subjektposition Labille-Guiards (weiblich), dem diskursiven Umfeld Labille-Guiards, dem diskursiven Umfeld der Autorin und den Wechselwirkungen zwischen Betrachter_in und Bild. In dem Zusammenwirken dieser Stränge kann das Bild *female agency* visualisieren.