

Astrid Reuter

MARIE-GUILHELMINE BENOIST

Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Marie-Guilhelmine Benoist: *Portrait d'une négresse*, Salon 1800,
Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2002
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Umschlag und Satz: Livia Cárdenas, Berlin
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg
Bindung: Stein & Lehmann, Berlin

Printed in Germany
ISBN 3-931836-86-X

Inhalt

Einleitung	9
Atelier und Tradition	17
Apelles – Raffael – David. Schulbildung als Tradition	17
Ausbildung im Atelier Davids	25
Im Umfeld des Lehrers	53
Zwischen Nachahmung und Originalität	61
Angélique Mongez. Versuch einer Grenzüberschreitung	67
Von Dibutadis bis Mongez. Eine Geschichte der Künstlerinnen	85
Identifikationsstiftende Vorbilder	91
Die Sonderstellung der Künstlerin	97
Marie-Gabrielle Capets »Künstlerfamilie«	103
Marie-Guilhelmine Benoist	107
Zwischen Vigée-Lebrun und David. Ein Selbstbildnis der Künstlerin	107
Biographisches	109
Hommage an die Lehrer	124
Malerin und Muse	137
Allegorie. Die Lesbarkeit der Bilder	146
Richardsons »Clarissa« als »Unschuld«	147
Porträt und Idealbild	156
Die Geschichte des Belisarius. Varianten eines Themas	171
Die Zuneigung des Kindes	174
Darstellungen der Lebensalter	181
Anthropologische Forschungen	187
Das Bildnis einer Afrikanerin	195
Portrait d'une négresse. Ein Gemälde im Salon 1800	195
Das Modell	197
Schönheit und Anmut	203
Die Faszination des Fremden	214
Die Virtuosität der Malerin. Farbigkeit und Zeichnung	222
Ein »Meisterwerk«. Die Rezeption des Porträts	236
Ankauf des Bildes	236
Veränderung der Wahrnehmung	242
Stolz und Würde	248

Schlußbemerkung	251
Katalog	255
Anhang	
Kritiken	309
Literatur	339
Register	356
Abbildungsnachweis	362

Nous n'avons encore rien dit des femmes dont les tableaux dans les genres ne font pas le moindre ornement du salon de cette année, mais quoiqu'élèves de nos artistes, elles forment, pour ainsi dire, une école à part.

Journal du publiciste, Oktober 1806

Dank

Allen, die mich bei dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben, gilt mein Dank. Besonders danke ich Professor Dr. Wilhelm Schlink für seine Förderung und kritische Begleitung.

Meine Forschungsarbeit wurde ermöglicht durch die finanzielle Zuwendung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und des Förderprogramms Frauenforschung der Senatsverwaltung für Arbeit, Berufliche Bildung und Frauen Berlin. Einen großzügigen Druckkostenzuschuß gab die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

In Frankreich wurde ich durch zahlreiche Museen und Forschungseinrichtungen unterstützt. Ich danke vor allem Pierre Rosenberg, Paris; Jacques Foucart, Paris; Valérie Bajou, Versailles; Alain Pougetoux, Versailles.

Für ihr anteilnehmendes Interesse und ihre Gastfreundschaft danke ich den Besitzern der Gemälde von Marie-Guilhelmine Benoist und den Nachfahren der Familie, besonders Michel François und Anne de Villepoix d'Azy.

Professorin Dr. Renate Berger danke ich für zahlreiche Anregungen und Gespräche.

Für Korrekturen und kritische Lektüre danke ich Regina Dorneich, Ina Gayk, Dr. Stephanie Hauschild, Dr. Christian Mann und Lea Meißner.

Berlin, im Mai 2002

Astrid Reuter

Einleitung

Lukas Hartmann erzählt in seinem Buch »Die Mohrin« die Geschichte der Sklavin Marguerite, die als Magd und Mätresse gemeinsam mit ihrem Sohn Louis im Haus des Berner Patriziers Franz Xaver von Weyssenbach lebt. Weyssenbach hatte sie auf Sainte Dominique freigekauft und mit in seine Heimat genommen. Marguerite erscheint in dieser Umgebung fremd, sieht sich immer neuen Zwängen ausgesetzt. Ein Fluchtversuch nach London, den sie gemeinsam mit ihrem Sohn wagt, scheitert.¹

Auf dem Einband des Buches von Lukas Hartmann ist der Kopfausschnitt des *Portrait d'une négresse* von Marie-Guilhelmine Benoist (1768–1826) abgebildet.² In der Melancholie ihres Blickes wird die Dargestellte zum Pendant der Romangestalt. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Frauen, der historisch verbürgten Sklavin Marguerite und der gemalten unbekanntem Schwarzen, macht deutlich, welcher Art der Eindruck ist, der den heutigen Betrachter vor dem Gemälde bewegt. Eine Vorliebe für das sentimental Geheimnisvolle hat das lange Zeit wenig beachtete Bildnis in den letzten Jahren populär gemacht. So ist die Publikation von Hartmann nicht die einzige, auf deren Einband das Gemälde in jüngerer Zeit abgebildet war. In Paris wurde 1993 die »Voyage aux Isles. Chronique aventureuse des Caraïbes«, 1693–1705, von J.-B. Labat veröffentlicht, der 1998 ein Buch von Jean-Guy Somny mit dem Titel »La belle Rochelais« folgte. Im selben Jahr erschien Catherine Hermary-Vieille's »L'Ange noir« und in Mailand von Ennio Flaiano, »Tempo di Uccidere«. Alle diese Titel waren mit dem *Portrait d'une négresse* ausgestattet, das die Vorstellung der schönen Sklavin repräsentierte.³

Die Ausdrucksstärke des Porträts und die Wahl des Modells, die bis heute zu einer eingehenden Betrachtung des Gemäldes herausfordern, erscheinen hinsichtlich seiner Entstehungszeit um 1800 erstaunlich. Sie gehen mit einer meisterhaften Ausführung einher, in der die Prägung der David-Schule deutlich sichtbar ist. Die Klarheit der Zeichnung, die Strenge der Komposition und die Vorliebe für monochrome, in Frottis ausgeführte Bildhintergründe sind ihm mit zahlreichen anderen Bildnissen von Jacques-Louis David (1748–1825) und seiner Nachfolge gemein. Angesichts des *Portrait d'une négresse* stellt sich die Frage nach der Malerin Marie-Guilhelmine Benoist, deren Name trotz der Popularität ihres Porträts unbekannt ist. Das Verständnis und die Einordnung ihrer Arbeit erfordert eine genauere Untersuchung ihres Gesamtwerkes, der Stellung von Künstlerinnen um 1800 ebenso wie der Arbeitsbedingungen im Atelier Davids.

1 Lukas Hartmann: Die Mohrin, Frankfurt am Main 1998 (Orig.: Zürich/Frauenfeld 1995).

2 Die Schreibweise des Namens richtet sich nach den Angaben des Allgemeinen Künstlerlexikons (Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begr. und mithrsg. von Günter Meissner, München und Leipzig 1995): Marie-Guilhelmine Benoist, geb. Laville-Leroux.

3 Das *Portrait d'une négresse* wurde auch für das Plakat der Ausstellung: Les départements d'outre-mer. Quatre siècles d'histoire commune, Musée de l'Homme Paris, 1996, verwendet.

Das Interesse an der Schule Davids und ihre Bewertung stehen in enger Verbindung mit der Rezeptionsgeschichte des Werkes von Jacques-Louis David.⁴ Die große Schülerzahl und deren immenser Erfolg erregten bereits zu Lebzeiten des Lehrers Aufmerksamkeit. Mit dem Ende der napoleonischen Zeit, dem Exil Davids und der beginnenden Romantik wandelte sich das Erstaunen über die große Nachfolge des Künstlers zunehmend in Kritik und Ablehnung. Eine erste umfassende Ateliergeschichte, verfaßt von dem David-Schüler Etienne Delécluze, erschien 1855. Sie liest sich als Versuch einer Rehabilitation Davids und seiner Nachfolge und enthält umfangreiches Material zum Arbeitsalltag in seinem Atelier.⁵ 1880 veröffentlichte der Enkel des Künstlers Louis-Jules David ein weiteres vor allem hinsichtlich der Quellen wichtiges Buch.⁶ Waren bis dahin, neben den genannten Werken, nur vereinzelt Artikel zu dem Problem der Schule des Künstlers erschienen, so änderte sich dies 1913 anlässlich einer Ausstellung. Diese versuchte, das Bild der David-Schule über die allgemein geschätzten und bekannten Künstler wie Gérard, Girodet, Ingres und andere zu erweitern und regte die Diskussion um die Einordnung der Nachfolge des Künstlers erneut an. Es entstand eine Vielzahl von Aufsätzen, die sich mit diesem Problem beschäftigten.⁷ Unter den ausgestellten Gemälden waren auch Arbeiten von Schülerinnen wie Marie-Guilhelmine Benoist und Angélique Mongez, die jedoch kaum erwähnt wurden. Ein Jahr später, 1914, veröffentlichte Marie-Juliette Ballot eine Monographie zu Benoist.⁸ Ihr Buch ist die einzige Publikation, die sich in dieser Zeit ausführlich mit dem Werk einer einzelnen Künstlerin im Atelier Davids beschäftigte. In nachfolgenden Untersuchungen zur Schule Davids blieben seine Schülerinnen meist ungenannt. Noch 1989 beschränkten sich die Beiträge zum Kolloquium, das begleitend zu der großen David-Ausstellung in Paris stattfand, auf das Schaffen des Künstlers und einiger ausgewählter Schüler. Die 1995 erschienene

4 Der Katalog zu der David-Ausstellung 1989 liefert unschätzbares Material zu David, seinem Umkreis, seiner Zeit. Im Vorwort geht Antoine Schnapper ausführlich auf die Rezeption des Werkes von David ein. KAT. PARIS 1989 (2), bes. S. 11–16. Ein Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur findet sich am Ende der Arbeit. Werke, die nur für einen Einzelaspekt relevant sind, werden in den jeweiligen Fußnoten vollständig zitiert.

5 Etienne Delécluze (1781–1863) war Schüler von David und veröffentlichte sein Buch zu dessen Schule dreißig Jahre nach dem Tod des Lehrers. DELÉCLUZE 1983.

6 DAVID 1880. Eine ähnlich wichtige Zusammenstellung von Quellen beinhaltet: WILDENSTEIN 1973. Dokumente, die Aufschluß über die Wahrnehmung Davids durch seine Zeitgenossen geben, sammelte VERBRAEKEN 1973. Auf diese Angaben wird größtenteils auch im Katalog der David-Ausstellung 1989 verwiesen. Hilfreich war für mich vor allem die dort am Ende angefügte chronologische Angabe des privaten und offiziellen Schriftverkehrs. KAT. PARIS 1989 (2), S. 559–637.

7 KAT. PARIS 1913. Zu den Artikeln, die anlässlich der Ausstellung erschienen, gehören: ANONYM 1913, DREYFUS 1913, FOSCA 1913, GRONKOWSKI 1913, LECOMTE 1913, OULMONT 1913, ROSENTHAL 1913, SAUNIER 1913, SIZERANNE 1913. In der Beurteilung Davids und seiner Schule ist in diesen Beiträgen keine allgemeine Tendenz auszumachen. Die Einschätzungen reichen von kritikloser Anerkennung bis hin zu vollständiger Ablehnung.

8 BALLOT 1914. Das Buch bietet umfassende Informationen zu Leben, Werk und Umfeld der Künstlerin und bildet die Grundlage meiner Beschäftigung mit Marie-Guilhelmine Benoist.

Arbeit zum Atelier Davids von Thomas Crow stellt diese bewußt als männliche Tradition dar.⁹

Unabhängig von diesen Untersuchungen der Atelierstruktur und der Zusammenarbeit zwischen den Schülern und ihrem Lehrer wurden Schülerinnen Davids separate Artikel gewidmet. Anlaß der Beschäftigung mit ihren Gemälden waren zumeist Neuzuschreibungen bis dahin David zugewiesener Bilder. Diese betrafen Césarine-Henriette-Flore Davin-Mirvault ebenso wie Constance Charpentier, Marie-Guilhelmine Benoist, Angélique Mongez.¹⁰ Darüber hinaus versuchte Monique Geiger in einem Zeitschriftenbeitrag ein Werkverzeichnis von Sophie Rude zu erstellen¹¹, beschäftigten sich Margaret Fields Denton und Gen Doy mit den Kritiken der Werke von Angélique Mongez¹² und wurden in verschiedenen Katalogen Beiträge zu einem Gemälde von Nanine Vallain¹³ veröffentlicht.

Untersuchungen zu Künstlerinnen in der Zeit der Französischen Revolution, die in den letzten Jahren erschienen, betrachteten ihre Arbeit häufig aus einer sozialgeschichtlichen Perspektive. Zwei wichtige Veröffentlichungen, in denen die Rolle der Künstlerin in Zusammenhang mit der Stellung von Frauen allgemein betrachtet wurde, sind der Ausstellungskatalog »Sklavin oder Bürgerin?« und Elke Hartens Buch »Frauen – Kultur – Revolution 1789–99«. Die 1996 publizierte Dissertation von Margaret A. Oppenheimer konnte Entscheidendes zu einzelnen Fragen wie dem Aktstudium, dem Unterricht und den Preisen für Gemälde von Frauen beitragen.¹⁴

9 KOLLOQUIUM PARIS 1989. Aufmerksamkeit widmeten Alain Pougetoux und Thomas Crow nicht nur der Rolle Davids als Lehrendem, sondern ebenso dem Einfluß der Schüler auf das Werk des Lehrers. Thomas Crow intensivierte seine Forschungen zur David-Schule in seinem 1995 erschienenen Buch »Emulation« [In den Jahren zuvor waren bereits mehrere Artikel erschienen: CROW 1989 (2), CROW 1994 (1), CROW 1994 (2)]. Er konzentrierte sich in seiner grundlegenden Untersuchung vor allem auf David, Drouais und Girodet und schildert das Atelier als einen männlich dominierten Bereich, den er in Übereinstimmung mit der Maskulinisierung der Kunst im Umkreis Davids sieht. Der Verlust des Vaters wird für Crow zu einem prägendem Muster der Verbindung zwischen den Malern, die sich vor allem auf antike Traditionen berufen. CROW 1995. Bereits in den siebziger Jahren erschienen erste Artikel, in denen das Verhältnis einzelner Schüler Davids zueinander untersucht wurde: BORDES 1974, BORDES 1978, RUBIN 1979.

10 Zu Davin-Mirvault: WILDENSTEIN 1962, FINE 1983; zu Charpentier: STERLING 1951; zu Benoist: OPPENHEIMER 1996 (2); zu Mongez: OPPENHEIMER 1997.

11 GEIGER 1987.

12 Denton widmete der Rezeption der Arbeiten von Angélique Mongez einen Aufsatz und Gen Doy ein Kapitel ihres Buches: *Women and Visual Culture in Nineteenth-Century France*. DENTON 1998 und DOY 1998, S. 95–129.

13 Mit ihrem Gemälde *La Liberté* beschäftigten sich Beiträge im Museumskatalog von Vizille und im Katalog der Ausstellung: *Marianne und Germania*. BORDES/CHEVALIER 1996, Kat. 20, S. 100–103. Philippe Bordes und Patrick Jager: *Découverte: peinture, Vizille, Musée de la Révolution Française, Vizille 1992*. KAT. BERLIN 1996, Kat. L/15, S. 48.

14 KAT. FRANKFURT AM MAIN 1989 und HARTEN 1989 (2). Bereits 1984 hatte sich Vivian Penny Cameron in ihrer Dissertation mit Künstlerinnen um 1800 in Paris beschäftigt: CAMERON 1984. Die Arbeit von Oppenheimer folgte den Ansätzen von Cameron: OPPENHEIMER 1996 (3). Auf die Schülerinnen Davids gehen diese Arbeiten nur am Rande ein. Sie widmen der Ausbildung in seinem Atelier keine größere Aufmerksamkeit.

Ausgehend von diesen Forschungen soll in der vorliegenden Arbeit die Schule Davids in Hinblick auf die Künstlerinnen betrachtet werden (Kapitel: Atelier und Tradition). Die Basis ihrer Ausbildung, die Organisation des Ateliers und der Integrationsgrad der Schülerinnen werden untersucht und der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Arbeit gegenübergestellt. Die Kriterien, an denen ihre Werke gemessen werden, lassen sich anhand der Salonkritiken erschließen. Diese verdeutlichen nicht den elitären Anspruch eines kleinen Kreises von Kennern, sondern vermitteln allgemein verbreitete Kunstauffassungen.¹⁵ Am Beispiel der Künstlerin Angélique Mongez wird die Spannung zwischen Werk und Rezeption sichtbar.¹⁶ In konsequenter Ausrichtung an ihrem Lehrer malte sie großfigurige Historien, die sowohl in der Gesamtkomposition als auch in Einzelformen David deutlich verpflichtet sind. Die daraus vor allem in der Rezeption entstehenden Probleme geben Auskunft über die Außenwahrnehmung von Künstlerinnen der David-Schule und über die Ansprüche, die gemeinhin an ihre Werke gestellt wurden. Der Raum, in dem sich die Schülerinnen Davids – zwischen ihrer konkreten Arbeit im Atelier und ihrer Einordnung in eine theoretische Traditionsfolge – bewegen, bildet einen Rahmen für die Betrachtung des Œuvres von Marie-Guilhelmine Benoist.

Das Selbstverständnis von Benoist als Malerin läßt sich anhand eines frühen Selbstbildnisses der Künstlerin thematisieren (Kapitel: Marie-Guilhelmine Benoist). Sie verbindet weibliche Identifikationsmuster mit ihrer alltäglichen Atelierarbeit, bewegt sich selbstverständlich zwischen den an sie als Malerin gestellten Ansprüchen und der Vorbildhaftigkeit moderner Kunstströmungen. Benoist arbeitete in einer Zeit, in der im Zuge der Französischen Revolution und ihrer Folgen bestehende Muster ins Wanken gerieten. So sahen sich Künstlerinnen und Künstler mit dem Verlust der Vorherrschaft der Akademie im Salon mit einer Fülle an Arbeiten konfrontiert, in der ihre eigenen Werke unterzugehen drohten. Publikum und potentielle Käufer hatten sich ebenso wie die Vorstellungen von Weiblichkeit verändert. Angesichts der zahlreichen Frauen, die nun im Salon ausstellten, bildete Benoist als Künstlerin keine Ausnahme mehr. Die Ansprüche beziehungsweise

15 Häufig melden sich auch Personen als Kritiker zu Wort, die betonen, daß sie die ausgestellten Arbeiten ohne Vorkenntnisse betrachten würden. Der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder formulierte Anspruch einer allgemein verständlichen Bildsprache wird so auf die Rezeption von Gemälden übertragen. Eine grundlegende Untersuchung zur französischen Kunstkritik stellt die umfassende Arbeit von WRIGLEY 1993 dar. Ausgehend von der Auffassung, Kritik sei Produzent und Verstärkung der Bedeutung von Kunstwerken, analysiert er diese hinsichtlich der von ihr vermittelten Ideologien.

16 Es sind nur wenige Arbeiten der Künstlerin bekannt, so daß eine breitere Untersuchung der Gemälde schwierig ist. Darüber hinaus wird versucht, andere David-Schülerinnen so weit wie möglich in die Untersuchung einzubeziehen, um so einen umfassenderen Eindruck der Arbeit von Künstlerinnen im Atelier Davids vermitteln zu können. Allerdings befinden sich – ähnlich wie die Bilder von Marie-Guilhelmine Benoist und Angélique Mongez – meist nur wenige Gemälde in öffentlichen Sammlungen, so daß nicht in größerem Rahmen verglichen werden kann. Eine Liste der Künstlerinnen, die um 1800 in Paris arbeiteten, und ein kurzes Verzeichnis ausgesuchter Bilder erstellte Oppenheimer. OPPENHEIMER 1996 (3).

Grenzen ihres Schaffens wurden jedoch um so intensiver diskutiert. Die Auflösung einer vertrauten Ordnung verlangte eine neue Positionierung und barg gleichzeitig schöpferische Freiräume. Die Biographie der Künstlerin ist exemplarisch für eine Karriere um 1800. Während es Marie-Guilhelmine Benoist in der napoleonischen Zeit geglückt war, offizielle Aufträge und allgemeine Anerkennung zu erlangen, mußte sie die öffentliche Ausstellung ihrer Arbeiten mit dem Beginn der Restauration aufgeben. Anhand ihres Werkes lassen sich die Brüche und Schwankungen dieser Jahre nachzeichnen. Das frühe Selbstbildnis scheint – von einem heutigen Standpunkt aus betrachtet – richtungsweisend. Die Darstellung läßt Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der jungen Künstlerin zu und kann im Hinblick auf die öffentliche Präsentation als Spiegel allgemeiner Erwartungen betrachtet werden. In Übereinstimmung mit einem im Klassizismus stark ausgeprägten Interesse an der Verankerung der eigenen Person in der Geschichte demonstriert das Bild eine Sensibilität für Traditionsbildungen. In diesem Selbstporträt werden sowohl gestalterische als auch thematische Probleme gestreift, die in späteren Arbeiten von Marie-Guilhelmine Benoist wiederkehren.

In Auseinandersetzung mit der modernen anthropologischen Forschung und mit traditionellen Bildschemata entwickelt Benoist neue Bildformen. In der Gegenüberstellung mit Werken zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen werden die Charakteristika der Arbeiten der Malerin deutlich. Benoist widmete sich vor allem der Bildnismalerei¹⁷, in der sich ein allgemeiner Blickwandel zeigt. Die Verunsicherung hinsichtlich übernommener Vorstellungen und Bedeutungen öffnet das Porträt auf der Suche nach neuen Darstellungsmustern stärker für eine bildhafte Befragung der Dargestellten. Es wird nicht mehr selbstverständlich auf altbekannte Bildformeln zurückgegriffen. Entsprechend den Rezeptionsansprüchen, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts diskutiert wurden, zeigen diese Bilder eine weit größere Zugänglichkeit. Alltägliche Situationen bergen sinnbildhafte Bedeutungen, so daß die Gemälde auf verschiedenen Ebenen lesbar werden und zum Teil über die Darstellung konkreter, benennbarer Personen hinausreichen.

Besonders deutlich werden solche Tendenzen in dem *Portrait d'une négresse*, das Marie-Guilhelmine Benoist im Jahr 1800 im Salon ausstellte (Kapitel: Das Bildnis einer Afrikanerin).¹⁸ Am Beginn des neuen Jahrhunderts zeichnet dieses Gemälde

17 Englische und amerikanische Forscher beschäftigten sich in den letzten Jahren verstärkt mit der Porträtmalerei. So zu Bildnissen zum Werk von Joshua Reynolds besonders: KAT. PARIS 1985. Jüngere Arbeiten zu einzelnen Künstlerinnen wie Angelika Kauffmann und Elisabeth Vigée-Lebrun boten darüber hinaus zahlreiche Anregungen: ROSENTHAL 1996, KAT. DÜSSELDORF 1998, SHERIFF 1996.

18 Katrin Seibert beschäftigte sich in ihrer Magisterarbeit (Ludwig-Maximilians-Universität, München, bei Prof. Dr. Körner) mit dem *Portrait d'une négresse* von Marie-Guilhelmine Benoist. Sie stützte sich in ihrer Vorgehensweise auf die Untersuchung von Matthias Bleyl zum Bildnis im Werk von Jacques-Louis David. SEIBERT 1991. Gen Doy widmet dem Bildnis von Benoist in ihrem 1998 erschienenen Buch ein eigenes Kapitel. Sie betrachtet die Darstellung in Hinblick auf die Diskussion um die Sklaverei und wirft Fragen nach der gesellschaftlichen Stellung des Modells und dem Problem der Allegorie auf. DOY 1998, S. 207–255.

eine Modernität aus, die über seine Entstehungszeit hinausweist. Die außergewöhnliche Darstellung einer unbekanntem Schwarzen entzieht das Bildnis gängigen Einordnungen über die gezeigte Person und die Frage nach deren Ähnlichkeit. Dies scheint um so erstaunlicher als im ausgehenden 18. Jahrhundert die Bedeutung der Person noch immer maßgeblichen Anteil an dem Wert eines Bildnisses hatte. Durch das außergewöhnliche Modell wird die Sonderstellung des Gemäldes regelrecht inszeniert. Die Aufmerksamkeit richtet sich gerade auf die überindividuellen Züge der Dargestellten.

Eingebunden in das künstlerische Umfeld der Zeit und integriert in das Gesamtwerk von Benoist wird das Spektrum möglicher Bildaussagen abgewogen. Dabei erscheinen vor allem die verwendeten Vorlagen als auch die mit der Darstellung von Schwarzen gemeinhin verbundenen Vorstellungen von Bedeutung. Die zeitgenössische Rezeption vermittelt eine Vorstellung von der Wahrnehmung um 1800, die auf die der Darstellung innewohnende Bedeutung schließen lässt. Die Fortsetzung der Rezeptionsgeschichte bis heute gibt nicht nur die Möglichkeit, den Wandel der Schönheitsvorstellungen und des Umgangs mit Fremdheit zu beobachten, sie macht darüber hinaus die Veränderungen des Anspruchs an eine Bildnisdarstellung deutlich.