



Marie-Guilhelmine Benoist geb. Laille-Leroux

Paris 1768 – 1826 Paris

Selbstbildnis, 1786

Öl auf Leinwand, doubliert; 95,7x 78,5 cm

Inv. Nr. 3029

erwoben 2020

Provenienz

Im Erbgang an den zweiten Sohn der Künstlerin, Graf Denys Benoist d'Azy (1796–1880), Château d'Azy, Saint-Benin-d'Azy (Nièvre). Nachweislich in der Folge weiter innerhalb der Familie vererbt. 2004 versteigert bei Artcurial, Paris, 12. Dezember, 2004, Lot 22;¹ hier von Wildenstein New York für den eigenen Bestand gekauft.² 2020 Erwerbung durch die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

1 Vgl. Email Elisabeth Bastier (Artcurial) an Tessa Rosebrock, 27.2.2020.

2 Vgl. Email Aaron Berlow (Wildenstein) an Tessa Rosebrock, 27.2.2020.

Werk

Die Zeit um 1800 ist von Reinhart Koselleck als „Sattelzeit“ beschrieben worden, als Epochenschwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Sie ist geprägt von einem gesellschaftlichen Wandel, der künstlerische Neuanfänge gleichermaßen einschließt. Eine ganze Künstlergeneration steht exemplarisch für die grundlegenden Veränderungen. Zu ihr zählt die französische Malerin Marie-Guilhelmine Benoist, geb. Laville-Leroux.³ Ihr Leben und Werk veranschaulichen beispielhaft die Gestaltungsspielräume von Künstlerinnen um 1800 und verweisen auf den Einfluss politischer Rahmenbedingungen auf das künstlerische Schaffen.

Künstlerin

Marie-Guilhelmine Benoist erhielt schon früh eine gezielte künstlerische Ausbildung in den renommierten Ateliers von Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) und Jacques-Louis David (1748–1825). Die erworbenen Fähigkeiten sollten sie – so betonte der als Beamter tätige Vater schon früh – für das Vermögen entschädigen, das er ihr nicht mitgeben konnte.⁴ Dieses Streben nach finanzieller Absicherung durch die Ausbildung eines künstlerischen Talentes erwies sich als vorausschauend. Die Malerin sah sich bereits kurz nach ihrer Heirat mit dem Juristen Pierre Vincent Benoist (1758–1834) 1793 genötigt, ihre Familie zu versorgen – das erste Kind wurde 1794 geboren, ein weiterer Sohn folgte 1796, eine Tochter 1801. Als aktiver Anhänger der Monarchie musste ihr Mann Paris verlassen und kehrte erst nach dem Sturz von Robespierre zurück. 1795 wurde Marie-Guilhelmine Benoist ein Appartement im Louvre zugesprochen, wo zahlreiche Künstler Wohnung und Atelier gefunden hatten. Später zog sie mit ihrer Familie ins nahegelegene Hôtel d’Angiviller.

Die räumliche Nähe zu anderen Künstler*innen dürfte den Austausch gefördert und den Kontakt zu ihrem einstigen Lehrer erleichtert haben. Mit großer Regelmäßigkeit beteiligte sich Benoist in diesen Jahren an den Salonausstellungen, die seit 1791 nicht mehr exklusiv den Mitgliedern der königlichen Akademie vorbehalten waren, sondern für alle Künstler und Künstlerinnen offenstanden. Ihre Werke wurden diskutiert, viele von ihnen erfuhren Anerkennung. Im Zentrum des künstlerischen Geschehens lebend und arbeitend, wurde Benoist zu einer gefragten Porträtistin, die auch offizielle Aufträge für Bildnisse Napoleon Bonapartes und seiner zweiten Frau

3 Die Schreibweisen des Namens variieren stark. Maßgeblich ist hier der Eintrag des AKL. Für den Vornamen wird in der jüngeren Literatur zumeist Marie-Guillemine verwendet.

4 Vgl. dazu Astrid Reuter: Marie-Guilhelmine Benoist. Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800, Diss. Univ. Freiburg i.Br. 2000, Berlin 2002, S. 110f.; zur Biographie ebd. S. 109–123 sowie den Eintrag von Vivian P. Cameron, in: Delia Gaze (Hg.): Dictionary of Women Artists, Bd. 1: A–I, London/Chicago 1997, S. 244–247, und grundlegend Marie-Juliette Ballot: Une élève de David. La Comtesse Benoist, l’Émilie de Demoustier, 1768–1826, Diss. Univ. Paris, Paris 1914, sowie zuletzt Marianne Lévy: Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens. Une femme peintre de l’Ancien Régime à la Restauration (1768–1826), Paris 2018.

Marie-Louise sowie weiterer Mitglieder der kaiserlichen Familie übernahm. Mit dem Ende der napoleonischen Ära zog sie sich zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurück. Entscheidender Grund dafür war die Ernennung ihres Mannes zum Conseiller d'Etat im Jahr 1814. In einem Brief bat er sie, künftig aus Rücksicht auf seine Position auf die Präsentation ihrer Werke im Salon zu verzichten.⁵ Die Beteiligung seiner Frau an öffentlichen Ausstellungen war im politischen Klima der Restauration offenbar nicht mehr opportun. Es sind nur wenige Werke aus den darauffolgenden Jahren bekannt.

Marie-Guilhelmine Benoist gehört zu den Künstlerinnen, die in den letzten Jahren zunehmend Aufmerksamkeit erfahren haben. Zu ihren Hauptwerken gehört ein im Pariser Louvre ausgestelltes Bildnis, das als außergewöhnliche Darstellung einer dunkelhäutigen Frau das Interesse von Forschung wie Öffentlichkeit in großem Maße auf sich gezogen hat.⁶ Dieses im Jahr 1800 entstandene Gemälde gehört zu den Werken der Künstlerin, die den Weg schon früh in eine öffentliche Sammlung gefunden haben (1818). Zahlreiche Arbeiten Benoists befinden sich bis heute in französischem Privatbesitz. Dies traf lange Zeit auch auf das 2020 von der Kunsthalle erworbene Werk zu, das die Künstlerin zu Lebzeiten nicht veräußerte. Es wurde innerhalb der Familie vererbt und kam erst 2004 in den Kunsthandel.

Bildnis

Das Gemälde zeigt die Künstlerin mit Pinsel und Palette in der Hand vor ihrer Staffelei sitzend. Mit wachem Blick schaut sie aus dem Bild; das auswehende Haar zeugt von einer gerade vollzogenen Bewegung. Die junge Frau trägt ein schlichtes weißes Gewand, das eine Schulter unbedeckt lässt und mit einem roten Band unter der Brust gegürtet ist. Um die Hüfte ist ein mit einer Bordüre verziertes goldgelbes Umschlagtuch gelegt. Diese antikisierende Kleidung und das lediglich mit einem Band lose gebundene Haar verleihen ihrer Erscheinung einen zeitlosen Charakter und unterscheiden die Darstellung von der Wiedergabe einer alltäglichen Ateliersituation. Während sie in der einen Hand die mit den Bildfarben bestückte Palette und ein ganzes Bündel an Pinseln hält, richtet sie den einzelnen Pinsel in ihrer Rechten direkt auf das Bild. Es scheint, als habe sie die Arbeit an den beiden Köpfen, die auf der Leinwand bereits deutlich zu erkennen sind, nur für einen Augenblick unterbrochen. Die stark angeschnittene Komposition auf der Staffelei zeigt neben dem Gesicht eines Kindes das auf Stirn, Haaransatz und Augenhöhle beschränkte Antlitz eines Greises.

⁵ Zitiert in: Reuter 2002 (wie Anm. 4), S. 122.

⁶ Das Gemälde war eines der zentralen Werke der Ausstellung „Le modèle noir“, Paris, Musée d'Orsay 2019 (im zur Ausstellung erschienenen Katalog S. 58f., Nr. 35). Im gleichen Jahr erschien eine eingehende Untersuchung des Bildes von Anne Lafont unter Einbeziehung der französischen Kolonialgeschichte, der weitere folgten: Anne Lafont: Une Africaine au Louvre en 1800. La place du modèle, Paris 2019.

Marie-Juliette Ballot identifizierte das undatierte und nicht signierte Bildnis, das damals noch in Familienbesitz war, in ihrer 1914 erschienenen grundlegenden Monographie überzeugend mit einem 1786 auf der „Exposition de la Jeunesse“ ausgestellten Selbstbildnis. Sie stützte sich dabei auf zwei Rezensionen im *Journal de Paris*, Nr. 176 vom 25. Juni 1786 und im *Mercure de France*, Nr. 26 vom 1. Juli 1786. Diese beschreiben das Gemälde in seinen Grundzügen, verweisen auf den historisierenden Charakter der Darstellung und thematisieren den Wechsel der jungen Künstlerin von Vigée-Lebrun zu David.⁷ Die restauratorische Untersuchung des Bildes im Jahr 2020 konnte Formatveränderungen belegen. Eine Verkleinerung des Bildes um ca. 1,5 cm, die in früheren Aufnahmen sichtbar ist, wurde in jüngerer Zeit rückgängig gemacht.⁸ Zudem fällt ein zusätzlicher vertikaler Keilrahmenversprung auf, der entlang der linken Bildkante, ins Bildinnere versetzt verläuft. Dieser könnte aber auch darauf verweisen, dass das Bild ursprünglich als größeres Querformat angelegt war, aber auch auf einen temporär verwendeten Keilrahmen zurückgehen.⁹

Die Darstellung bei der Arbeit an der Staffelei gehört traditionell zu den häufig in Künstlerselbstbildnissen zu findenden Motiven. Auffallend ist, dass die junge Künstlerin weder in Kleidung noch Ausstattung ein zeitgenössisches Umfeld andeutet. Der Atelierraum selbst ist nicht genauer beschrieben, vielmehr bleibt der Hintergrund durch die gewählte blaue Farbe unbestimmt. Die Künstlerin ist in ein antikisierendes Gewand gekleidet, sie trägt also weder ein modisches Chemisenkleid noch einen Arbeitskittel. Ihre äußere Erscheinung erinnert an Darstellungen Elisabeth Vigée-Lebruns und auch die aktive Pose, mit der sie sich aus dem Bild wendet, ist aus Werken dieser Künstlerin vertraut.¹⁰ Benoist zeigt sich in der Gestaltung ihrer eigenen Person der bisherigen Lehrerin verbunden, einer Künstlerin, die 1783 als eine der wenigen Frauen im Porträtfach in die Königliche Akademie aufgenommen wurde. Sie stellt sich somit gleichsam in eine weibliche Kunsttradition. Eine solche geschlechtsspezifische Traditionsbildung wird von zeitgenössischen Künstlerinnen verschiedentlich aufgerufen, beispielsweise wenn sich Malerinnen wie Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803) und Marie-Victoire Lemoine (1754–1820)

7 Siehe Reuter 2002 (wie Anm. 4), Kritiken S. 310, Nr. 3 und 4.

8 Die letzte Veränderung des Formates erfolgte nach 1997 (in diesem Jahr sah und fotografierte die Autorin das Gemälde in Privatbesitz, dessen Bildformat noch etwas kleiner als heute), vermutlich in Zusammenhang mit dem Verkauf 2004.

9 Vgl. Zustandsprotokoll vom 17. April 2020, erstellt von Nele Bordt, Leiterin der Restaurierungswerkstatt der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Vermerkt sind darüber hinaus zwei restaurierte Risse sowie retuschierte Fehlstellen und Farbschichtausbrüche, die durch die Formatveränderungen hervorgerufen wurden. Partiiell finden sich deutliche Bereibungen der Farbschicht, u.a. im Gesicht, rechts vom Kopf, in den dunklen Schattierungen der Locken sowie am linken Arm der Dargestellten.

10 Verwiesen sei beispielhaft auf eine Druckgrafik nach einer ihrer Darstellungen: Christian Gottfried Schulze nach Elisabeth Vigée-Lebrun: *Vénus liant les ailes de l'Amour*, 1782–1785, London, The British Museum, Inv. 1875,1113.23 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-1113-23).

in ihren Selbstbildnissen mit Schülerinnen präsentieren. Aber auch die Kunstkritik der Zeit entwarf wie selbstverständlich eine eigene Geschichte der Kunst von Frauen und erstellte mit Blick auf die Malerinnen rein weibliche Traditionslinien, die von der legendären antiken Dibutadis bis hin zu der bei David ausgebildeten Historienmalerin Angélique Mongez reichte.¹¹

Darüber hinaus nutzt Benoist in ihrem Bildnis die Möglichkeit einer allegorischen Überblendung. Die antikisierende Kleidung mit der entblößten Schulter, das offene Haar und die Körperdrehung in Kombination mit den hinzugefügten Attributen – Pinsel und Palette – lassen sie zu einer Verkörperung der *Pictura*, der Malerei, werden. Die Person der Künstlerin und die Allegorie der Malerei verschmelzen zu einer Einheit, eine spezifische Möglichkeit des weiblichen Bildnisses, auf die bereits Künstlerinnen wie Artemisia Gentileschi (1593–1652) anspielten.¹²

Die Verbindung zwischen der Künstlerin und dem vor ihr auf der Staffelei stehenden Werk bilden ihre Arbeitswerkzeuge. Der waagrecht platzierte Pinsel in Ihrer Rechten lenkt den Blick auf die Leinwand, zu deren Darstellung auch Palette und Pinsel in ihrer Linken einen unmittelbaren Bezug herstellen. Die an den Pinselspitzen sichtbaren Weiß-, Rot- und Rosétöne spiegeln die Farbigkeit der beiden Gesichter, wohingegen die Palette mit Gelb und Ocker explizit auf die Darstellung ihrer eigenen Person hinweist. Der wache Blick der Künstlerin wird durch das Motiv auf der Leinwand, um zwei weitere Arten des Sehens erweitert. Während der Greis die Augen nach unten wendet, schaut der Knabe in einem Inspirationsgestus empor.

Die Studie, die Benoist als Bild auf der Staffelei gewählt hat, zeigt den blinden oströmischen Feldherrn Belisarius und seinen jungen Begleiter. Jacques-Louis David hatte dieses Thema in seinem großformatigen Aufnahmebild für die Königliche Akademie bearbeitet, das 1781 ausgestellt wurde.¹³ Der Überlieferung zufolge fristete der Feldherr des byzantinischen Königs Justinian, welcher der Verleumdung beschuldigt, in Ungnade gefallen und geblendet worden war, sein Dasein als Bettler auf dem Markt von Konstantinopel. Zeitgenossen wie dem Enzyklopädisten Jean-François Marmontel (1723–1799) galt Belisarius als Verfechter aufklärerischer Ideen,

11 Vgl. zu dem im *Le Petit Magazine des Dames* 1803 (Paris An XI) erschienenen Artikel „Peinture. Considerations sur cet art cultivé par les femmes“ sowie weiteren bildlichen Darstellungen: Reuter 2002 (wie Anm. 4), S. 85–105.

12 Artemisia Gentileschi: *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, um 1638/39, Öl auf Leinwand, 98,6 x 75,2 cm, London, Royal Collection Trust, The Queens Gallery, Inv. RCIN 405551 (<https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura>).

13 Das Bild misst 288 x 312 cm und befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Lille (Inv. P 436) Eine weitere kleinere Fassung vollendete er 1784 (Paris, Musée du Louvre, Inv. 3694). Vgl. dazu: Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz (Hg.): Jacques-Louis David 1748–1825, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre/Versailles, Musée national du château 1989/90, Paris 1989, Nr. 47 und 51.

religiöser Toleranz und sozialer Reformen.¹⁴ David erwähnte in seiner Autobiographie den großen Erfolg seines Bildes, wobei er die unmittelbare Gegenüberstellung von Greis und Kind als kompositorische Neuerung hervorhob. Das Motiv diene im Wesentlichen der Steigerung der Emotionalität der Darstellung und knüpfte an die vielfach als gesellschaftliches Ideal eingeforderte „piété filiale“ an, die kindliche Treue.

Benoist bezieht sich in ihrer Kopie auf die zentralen Figuren, folgt jedoch nicht Davids bekannter Fassung des Themas, sondern wählt als Vorlage eine variierende Anordnung der beiden Hauptpersonen. Die kindlichen Züge des Knaben, dessen Gesicht mit geöffneten Augen nach oben gewandt ist, kontrastieren das nach vorn geneigte und vom Alter gezeichnete Haupt des blinden Feldherrn, dessen Präsenz durch den starken Anschnitt jedoch zurückgenommen ist. Bei der von Benoist kopierten Version handelt es sich wohl um Studienmaterial aus der Werkstatt Davids. Bekannt sind drei Varianten der Darstellung, die in Ausführung und Qualität deutlich variieren. Die von Benoist gewählte Vorlage befindet sich in Privatbesitz. Sie galt noch in den 1980er-Jahren als Werk Davids, wurde später jedoch abgeschrieben.¹⁵ Fraglich ist also zum einen, ob es sich bei der Vorlage wirklich um ein originales Werk Davids handelte, und zum anderen, warum Benoist sich nicht auf die bekanntere Anordnung der beiden Protagonisten bezog, wie sie David in seiner ausgeführten Version des Themas verwendet hatte. Vermutet werden kann eine leichtere Zugänglichkeit des Werkstattmaterials. Für die gewählte Anordnung der beiden Köpfe spricht der so entstehende Inspirationsgestus des nach oben blickenden Knaben, der sich auf die Künstlerin beziehen lässt. Der jugendliche Kopf erregte auch die Aufmerksamkeit der Kritik (*Mercur de France*, Nr. 26, 1. Juli 1786), die ihn als „spirtuel & picant“ (geistreich und bezaubernd) lobte. Der hier erwähnte Beitrag thematisierte zudem den Wechsel von Vigée-Lebrun zu David, so dass die Vermutung naheliegt, dass der Rezensent die Verbindung der Belisarius-Komposition zu David auch ohne den direkten Bezug auf die ausgeführte Komposition erkannt hatte.

Benoist Hinweis auf die vorbildhafte Rolle des Lehrers ist keineswegs einzigartig. Ein von unbekannter Hand geschaffenes Bildnis aus dem Pariser Musée Marmottan zeigt eine junge, modisch gekleidete Künstlerin beim Kopieren eines Details aus Davids „Schwur der Horatier“, wobei die Identität der dargestellten Malerin bis

14 Hier und im Folgenden Reuter 2002 (wie Anm. 4), S. 171–174.

15 Vgl. dazu Marie-Guillemine Benoist. *Les Adieux de Psyché (Psyche bids her family farewell)*, Text: Guy Stair Sainty, London, Matthiesen & Stair Sainty, London 2021, S. 28f. Die Zuschreibung der in Privatbesitz befindlichen Studie an David findet sich noch in *Ausst.-Kat. Paris/Versailles 1989/90* (wie Anm. 13), Nr. 47 und 51, Abb. 49.

heute nicht geklärt werden konnte.¹⁶ Auffallend ist, dass sowohl Benoist als auch die anonyme Künstlerin mit dem Zitat antiker Themen explizit auf die Historienmalerei verweisen. David nahm nach der Rückkehr von seinem zweiten Romaufenthalt 1785 zunehmend junge Frauen als Schülerinnen auf. Zu dieser Zeit galt er bereits als erfolgreicher Historienmaler, der zahlreiche männliche Schüler unterrichtete und eine gewisse kritische Distanz zum akademischen Lehrbetrieb zeigte.¹⁷ Der Wechsel zu David, der in dem Historienbild auf der Staffelei sichtbar wird, und die allegorisierende Selbstdarstellung machen Benoists Streben nach einer Laufbahn als Historienmalerin deutlich. Und so wundert es nicht, dass in einer der Rezensionen explizit von einem Porträt „ajusté dans le genre historique“ (in der Art eines Historienbildes) gesprochen wird. Diese Ambition zeigt sich auch in den auf der „Exposition de la Jeunesse“ gezeigten Werken der folgenden Jahre. 1787 und 1788 präsentierte Benoist zwei Werke zu dem englischen Erfolgsroman „Clarisse or, the History of a Young Lady“ von Samuel Richardson, 1791 eine Darstellung zum Abschied der Psyche.¹⁸ Zwei der genannten Werke sollte sie 1791 auch für ihre erste Beteiligung am Salon wählen, ergänzt um eine Darstellung der „Unschuld zwischen Tugend und Laster“.

Das frühe Selbstporträt von Marie-Guilhelmine Laville-Leroux, später Benoist bezeugt die Ambitionen einer jungen Künstlerin, die sich mit ihrem Bild in die künstlerische Tradition einer renommierten Malerin und eines anerkannten Malers einreihet und zugleich ihren Anspruch als angehende Historienmalerin formuliert.

Astrid Reuter
04/2023

Literatur

Anonym: Exposition de la Jeunesse, in: Journal de Paris 176, 25. Juni 1786, S. 717 – Anonym: Lettre à MM. les Rédacteurs du Mercure de France, in: Mercure de France 26, 1. Juli 1786, S. 34 – Henry Lapauze: David et ses élèves, Ausst.-Kat. Paris, Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris 1913, Nr. 70 – Marie-Juliette Ballot: Une élève de David. La Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier, 1768–1826, Diss. Univ. Paris, Paris 1914, S. 34–39, Abb. S. 32f. – Vivian Penny Cameron: Woman as Image and Image-Maker in Paris during the French Revolution, Diss. Yale University 1983, S. 80 – Marie-Jo Bonnet: „Als die Frauen regierten, hat die Revolution sie entthront“ Selbstporträts französischer Malerinnen, in: Iris Bubenik-Bauer/Ute Schalz-Laurenze (Hg.): Frauen in der Aufklärung, „... ihr werten Frauenzimmer,

16 Anonyme: Portrait d'une femme peintre, élève de David, Öl auf Leinwand, 127 x 96 cm, Paris, Musée Marmottan, Inv. 175 (<https://www.marmottan.fr/notice/175/?is=true>).

17 Zur Ausbildung von Künstlerinnen und dem Atelier Davids Mitte der 1780er-Jahre vgl. zuletzt grundlegend Séverine Sofio: Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe–XIXe siècles, Paris 2016, bes. Kapitel 2, S. 63–106.

18 Zur Darstellung der Psyche zuletzt ausführlich Sainty 2021 (wie Anm. 15).

auf!“, Frankfurt am Main 1995, S. 372–396, hier S. 390f., Abb. S. 389 – Margaret A. Oppenheimer: *Women Artists in Paris, 1791–1814*, Diss. Univ. New York 1996, S. 112. Abb. 10 – Margaret A. Oppenheimer: *Three Newly Identified Paintings by Marie-Guillemine Benoist*, in: *Metropolitan Museum Journal* 31, 1996, S. 143–150, hier S. 149, Abb. 10 – Astrid Reuter: *Marie-Guillemine Benoist. Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800*, Diss. Univ. Freiburg i.Br. 2000, Berlin 2002, S. 107–145 und 171–174, Nr. 8, Taf. 4 und Abb. 33 – Mary Vidal: *The „Other Atelier“: Jacques-Louis David’s Female Students*, in: Melissa Hyde/Jennifer Milam (Hg.): *Women, Art and Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot 2003, S.237–262, hier S. 242f., Abb. 11.1 – *The Arts of France from François Ier to Napoléon Ier. A Centennial Celebration of Wildensteins Presence in New York*, Ausst.-Kat. New York, Wildenstein & Co. 2005–2006, New York 2006, Nr. 135 – Joseph Baillio/Xavier Salmon (Hg.): *Elisabeth Vigée-Lebrun*, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, Galeries nationales/New York, The Metropolitan Museum of Art/Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada 2015–2016, Paris 2015, Nr. 37 (Stéphan Guégan) – Sarah Salomon: *Handlungsräume von Berufskünstlerinnen in Paris jenseits der Académie royale de peinture et de sculpture*, in: Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke u.a. (Hg.): *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Peterberg 2017, S. 154–169, hier S. 159f, Abb. 3 – Marianne Lévy: *Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens. Une femme peintre de l’Ancien Régime à la Restauration (1768–1826)*, Paris 2018, S. 65–70 – Stephan Guégan: *Una modernità paradossale*, in: Jean-Auguste Dominique Ingres e la vita artistica al tempo di Napoleone, Mailand, Palazzo Reale 2019, Venedig 2019, S. 53–57, hier S. 57 und Nr. 18 – Sarah Salomon: *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*, Göttingen 2021, S. 303f., Abb. 32 – Martine Lacas (Hg.): *Peintres Femmes, 1780–1830. Naissance d’un combat*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Luxembourg 2021, Paris 2021, Nr. 14 – Joséphine Bindé : *Du succès au sacrifice. Marie-Guillemine Benoist, star du „grand genre“*, in: Malika Bauwens (Hg.): *Peintres Femmes, 1780–1830. Naissance d’un combat*, Paris 2021, S. 48–51 – Marie-Guillemine Benoist. *Les Adieux de Psyché (Psyche bids her family farewell)*, Text: Guy Stair Sainty, London, Matthiesen & Stair Sainty, London 2021, S. 26–30, Abb. 2.