

Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?

Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen
Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Tectum

**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Kunstgeschichte

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUS DEM TECTUM VERLAG

Reihe Kunstgeschichte

Band 7

Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?

Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen
Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Tectum Verlag

Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?. Bildliche Legitimationsstrategien
königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag:
Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 7

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

Zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2016

ISBN: 978-3-8288-6715-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-3928-1 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7484

Umschlagabbildung: Maurice-Quentin de La Tour, Porträt der Marquise
von Pompadour, Musée du Louvre, Paris © bpk | RMN - Grand Palais |
Gérard Blot

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

*Ah! je voudrois estre Roy de la France,
Non pour avoir tant de villes à moy,
Ny pour donner à un peuple la Loy
Ou estonner chacun de ma presence,*

*Non pour briser vertement une lance,
Ny pour braver sur tous en un tournoy,
Pour dire après: „Ah! Dieu! que nostre Roy
Est bon gendarme et meilleur qu'on ne pense!“*

*Ny pour avoir aussi tant de veneurs,
Ny tant de chiens, de chevaux, de piqueurs,
Ny pour tirer honnneur de ma noblesse,*

*D'un Duc, d'un Comte, ou d'un Prince du sang,
Ou pour marcher le premier en mon rang,
Mais pour jouir bientost de ma Maistresse.*

(Pierre de Bourdeille, abbé de Brantôme: Sonnet XXVII,
Recueil d'aulcunes rymes de mes jeunes amours que j'ay d'autrefois composé telles quelles)¹

¹ Brantôme (1991), S. 915

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt dem Betreuer meines Dissertationsvorhabens, Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle, für seine Unterstützung und inhaltliche Anregungen. Besonders das von ihm veranstaltete Doktorandenkolloquium bot über die Jahre einen Rahmen der Diskussion und des kritischen Austausches. Als ich meine Dissertation im Oktober 2015 einreichte, war er Fellow am Getty Research Institute. Seine Bereitschaft, meine Dissertation auch von Los Angeles aus zu korrigieren, und die unkomplizierte Kommunikation in dieser Zeit verpflichtet mich zu Dank.

Ausdrücklich bedanken möchte ich mich des Weiteren bei Frau Prof. Dr. Sigrid Ruby für ihre fachlichen Hilfestellungen bei der Themenfestlegung. Ihr verdanke ich den Fokus auf die Mätressen der Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV.

Ferner möchte ich mich bei den Mitarbeitern der Archives Départementales des Deux-Sèvres in Niort, insbesondere bei ihrem ehemaligen Direktor Pierre Quernez, bedanken sowie bei den Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und der Bayerischen Staatsbibliothek in München, in welchen diese Arbeit überwiegend entstanden ist und die mir stets hilfreich zur Seite standen.

Auch bei meinem Freundeskreis, der über die Jahre hinweg auf unterschiedliche Weise meine Promotion begleitet hat, möchte ich mich bedanken, insbesondere bei Julia Thiel.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Familie, die mein Dissertationsvorhaben von Anfang an unterstützt haben und ohne deren Hilfe die Realisierung meiner Promotion nicht möglich gewesen wäre.

Meinen Eltern Pascale Devaureix und Walter Neumann sowie meiner Schwester Sophie Neumann sei zum Dank diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
I. Die königliche Mätresse.....	5
I. 1 Zum Forschungsgegenstand	5
Begriffsbestimmung und Abgrenzung	5
Historische Betrachtung der Ehe	8
Historischer Überblick über die Mätressen der französischen Monarchie	9
I. 2 Die Mätresse im Blickpunkt der Forschung.....	19
II. Methodischer Ansatz und theoretische Überlegungen zur Gattung	23
III. Die Mätressen Ludwigs XIV.	27
III. 1 Das 17. Jahrhundert	27
Der Hof.....	27
Der König	30
Die höfische Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XIV.....	34
III. 2 Die Kunst am Hofe Ludwigs XIV.	35
Das Porträt	37
Das offizielle Herrscherbildnis	40
Das weibliche Porträt.....	43
Das Bildnis der Königin	44
Die Bildnisse der Mazarinetten	45
Die schönsten Frauen des Hofes	50
III. 3. Louise de La Vallière	52
Biographie und Werdegang.....	52
Position und Rezeption	55
Bildnisse	56
Bildnisse als königliche Geliebte	57
Bildnisse als offizielle Mätresse.....	63
Bildnisse nach ihrer Zeit als königliche Mätresse	66

III. 4. Madame de Montespan	68
Biographie und Werdegang	68
Position und Rezeption	74
Bildnisse	76
Bildnisse als königliche Geliebte	76
Bildnisse als offizielle Mätresse	83
Bildnisse einer entmachteten Mätresse	85
Bildnisse nach dem Verlust ihrer Stellung	87
Madame de Montespan als Auftraggeberin	90
Exkurs: Madame de Montespan und die Oper Isis	98
III. 5 Madame de Maintenon	100
Biographie und Werdegang	100
Position und Rezeption	103
Bildnisse	104
Bildnisse einer Gouvernante	105
Bildnisse als Mätresse und Ehefrau	107
Bildnisse nach dem Tode des Königs	109
IV. Die Märtessen Ludwigs XV.	113
IV. 1 Das 18. Jahrhundert	113
Der Hof	114
Der König	115
IV. 2 Die Kunst am Hofe Ludwigs XV.	116
Das Porträt	117
Porträt und Bürgertum	118
Das offizielle Herrscherbildnis	118
Das weibliche Porträt	120
Das Porträt der Königin	121
IV. 3 Madame de Pompadour	125
Biographie und Werdegang	125
Position und Rezeption	130
Bildnisse	133
Die öffentlichen Bildnisse der marquise de Pompadour	134
Die privaten Bildnisse der marquise de Pompadour	152
Darstellungswisen und Symbolik	161
Madame de Pompadour als Auftraggeberin	167
IV. 4 Madame Du Barry	170
Biographie und Werdegang	170
Position und Rezeption	172
Bildnisse	173

Bildnisse vor ihrer Zeit als Mätresse	174
Bildnisse als Mätresse	176
Bildnisse der comtesse Du Barry nach dem Tod Ludwigs XV.....	183
Darstellungsweisen und Symbolik	186
Madame Du Barry als Auftraggeberin.....	188
V. Vergleichende Betrachtungen	193
V. 1 Inszenierung und Darstellungsweisen.....	193
Häufige Ikonographien.....	193
Inszenierungsstrategien	197
V. 2 Einreihung in die Darstellungstradition der königlichen Mätressen	202
V. 3 Einreihung in das Konkubinenbildnis.....	203
VI. Die Bedeutung der Mätresse und ihrer Bildnisse.....	207
Literaturverzeichnis	209
Abbildungsverzeichnis	245
Abbildungen.....	259

Einleitung

Bei einem Besuch der Alten Pinakothek in München kommt man kaum umhin, das Bildnis Madame de Pompadours (Abb. 88) zu bewundern. Bereits die für ein Porträt imposanten Ausmaße, die die königliche Mätresse in ihrer wirklichen Größe wiedergeben, führen zu einer bemerkenswerten Präsenz ihres Bildnisses. So mag es auch nicht verwundern, dass sie die Abteilung ihrer Epoche wie kaum ein anderes Gemälde dominiert. Doch nicht nur die Hängung vermittelt ihre Gegenwart. Der Museumsshop führt ihr Abbild in diversen Formen, wie kaum eines der anderen Gemälde dieser einzigartigen Sammlung. So haben sich Ausschnitte ihres Kopfes, ihrer Augen, sogar ihrer Schuhe als Mousepads, Kaffeetassen und ähnlichen Gegenständen zu Devotionalien verselbstständigt. Es stellt sich die Frage, was an ihrem Bildnis den heutigen Betrachter so vereinnahmt. Wahrscheinlich evoziert dieses Rokokobildnis *par excellence* sämtliche Konnotationen eines höfischen Versailles, das als Idealform des Hofes in unser aller Vorstellungen fest verankert ist. Die Tatsache, dass es sich bei der in diesem Bildnis Dargestellten nicht um die Königin, sondern um die königliche Mätresse handelt, passt dabei ganz in unser Bild, das wir vom Versailler Hof als Ort der Stilisierung der Etikette, aber zugleich auch der moralischen Fragwürdigkeit haben. Zumal der Name der marquise de Pompadour bei Weitem mehr Menschen geläufig sein dürfte als der der damaligen Königin Maria Leszczyńska. Was lässt eine Madame de Pompadour so bedeutend werden, und wie sehr ist ihr Bildnis daran beteiligt? Eine solche Frage stellt sich dem Betrachter ihres Porträts zwangsläufig. Zudem macht man sich Gedanken über die Intention ihres Bildnisses. Wollte sie sich in dieser Form verewigen, sodass der heutige Betrachter, gut 250 Jahre später, sie über die Königin stellt? Oder diente es vielleicht schon damals ihrer Inszenierung? Zusammengefasst lassen sich diese Überlegungen auf grundlegende porträttheoretische Fragen reduzieren. Inwieweit konstruiert das Bildnis einer Person ein Bild, das man von ihr hat, und wie lässt sich dieses Bild durch das Bildnis beeinflussen?

Wird das Porträt als Bildgattung ohnehin bereits von der Forschung stark vernachlässigt, so finden die Bildnisse des klassischen französischen Zeitalters wenig Aufmerksamkeit. Zu groß scheint ihre Anzahl zu sein, als dass es sich lohnen würde, sich über ihre künstlerische Qualität und ihre Ähnlichkeit zur dargestellten Person hinaus mit ihnen zu befassen. Entsprechend überschaubar ist demnach die Zahl der Publikationen zu diesem Themengebiet, besonders wenn man von den prominentesten Darstellungen, so zum Beispiel den Bildnissen Ludwigs XIV., absieht. Doch gerade das Porträt birgt Interpretationsebenen und Qualitäten, die den anderen Gattungen verwehrt bleiben. Kaum eine andere Gattung bietet die Möglichkeit, Einfluss auf das aktuelle Geschehen zu nehmen und somit durch das Bild etwas zu verändern. Die Historienmalerei beschränkt sich größtenteils auf die Darstellung vergangener Ereig-

nisse sowie religiöser oder mythologischer Szenen. Allein die Darstellung aktueller politischer Themen, so zum Beispiel erfolgreicher Feldzüge, stellt ein zeitgeschichtliches Zeugnis dar und konnte als Propagandainstrument fungieren. Das Porträt hingegen stellt immer einen aktuellen Kontext dar, es zeigt eine in der Regel² noch lebende Person. Hinter jedem Porträt steckt eine Absicht, der Aufwand und auch die hohen Kosten negieren eine willkürliche Darstellung, wie wir sie heute im Zeitalter der digitalen Photographie vorfinden.³ Geht dem Porträt immer eine Darstellungsabsicht voraus, so ist es auch nie frei von Inszenierung zu betrachten. Das Bildnis ist immer ein Sich-zur-Schau-Stellen, die Absicht der Darstellung soll erfüllt werden, und dem Betrachter soll ein bestimmtes *Bild* des Dargestellten gezeigt werden. Das Porträt ist somit nicht nach hinten in die Vergangenheit gerichtet oder eine Momentaufnahme der Gegenwart, sondern vielmehr ein Projekt, das seine Erfüllung erst in der Zukunft erfährt. Das Bildnis soll nach der Fertigstellung auf den Betrachter einwirken und der gewünschten Absicht gerecht werden. Es soll den Dargestellten auch überdauern und ihn somit verewigen. Die Tatsache, sich im Rahmen dieser Arbeit mit Porträts des 17. und 18. Jahrhunderts zu beschäftigen, verdeutlicht diesen Anspruch. Das Porträt hat überdies hinaus eine sozialgeschichtliche Komponente. Werden Menschen einer Gesellschaft gezeigt, so geben auch ihre Bildnisse einen Teil dieser Gesellschaft wieder. Jede Inszenierung, jedes noch so kleine Detail der Darstellung – von der Wahl der Kleider über den abgebildeten Hintergrund, beigelegte Attribute und die Darstellung anderer Personen bis hin zu mythologischen Erhöhungen – wurde beabsichtigt und bildet einen sozialen Kontext ab. Das Porträt ist somit ein Mittel der Kommunikation und bietet folglich sehr viel mehr Lesarten als die einfache Wiedergabe der dargestellten Person.

Betrachtet man ein Bildnis als die Inszenierung einer Person, so nimmt seine Bedeutung zu, je stärker der Protagonist von dieser Inszenierung abhängig ist. An das vorangegangene Beispiel angelehnt, kann verallgemeinernd gesagt werden, dass sich Maria Leszczyńska als Königin Frankreichs weniger über ihre Bildnisse definieren musste. Unabhängig ihrer Darstellung war und blieb sie in dieser Funktion bis zu ihrem Tode oder dem ihres königlichen Ehemannes. So übernahmen ihre Bildnisse vor allem repräsentative Funktionen, und die darin enthaltenen Inszenierungen waren stets auch eine Inszenierung der französischen Monarchie.⁴ Anders stellte sich die Situation für Personen dar, deren Rolle zeitlich befristet und von anderen abhängig

² Porträts kürzlich Verstorbener stellen da eine Ausnahme dar, erfüllen jedoch durch ihre zeitliche Nähe denselben Zweck. Kristin Marek hebt diese Wirkung bei Effigien hervor: „Die kategoriale Differenz zwischen Leben und Tod, zwischen anwesend und abwesend und zwischen Bild und Natur wird aufgehoben“, Marek (2003), S. 148.

³ Das Ende des Porträts im 19. Jahrhundert durch die Erfindung der Photographie ist ein bekannter Topos der Kunstgeschichte. Nachdem sich daraus jedoch eine eigenständige Kunstrichtung entwickeln konnte, darf sein Ende auf das Zeitalter der digitalen Photographie versetzt werden. Die Trennung des Bildes von einem materiellen Träger und ihre willkürliche Reproduzierbarkeit haben nun eine Bildnispraxis zum Vorschein gebracht, die sich endgültig vom künstlerischen Porträt loslöst.

⁴ Vor allem ihre späteren Bildnisse zeigten durchaus Tendenzen, sich auch abseits dieser Funktion darzustellen. Diese werden bei der Diskussion ihrer Bildnisse noch erwähnt.

war. Für sie war eine adäquate Inszenierung überlebenswichtig, da sie ihre soziale Stellung ständig verteidigen mussten.

Ganz besonders galt dies für die Mätressen der französischen Monarchie, deren soziale Stellung auf einem sehr ungefestigten Fundament stand. Besonders in ihren Bildnissen sollten daher, so die These dieser Arbeit, die in dieser Form als Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians Universität in München eingereicht wurde, Inszenierungen auszumachen sein, mit deren Hilfe sie ihre Stellung zu behaupten versuchten.

Nachdem ich mich im Rahmen meiner Magisterarbeit bereits mit den Bildnissen der Mätressen Ludwigs XV. befasst hatte, zeigte sich der Nutzen, den Forschungsschwerpunkt auf das gesamte sogenannte *Grand Siècle* der französischen Monarchie auszuweiten.

Der Versailler Hof des 17. und 18. Jahrhunderts stellt die prominentesten Vertreterinnen königlicher Mätressen. Kaum eine andere Mätresse war sich ihrer Position am Hofe so sicher und trug diese mit Arroganz nach außen wie Madame de Montespan. Ihre Nachfolgerin, Madame de Maintenon, erreichte letztendlich das, was keine andere Mätresse zuvor erreichte und auch nicht mehr erreichen sollte. Sie ehelichte den Monarchen und stieg somit von der Mätresse, wenn schon nicht zur Königin, so doch wenigstens zu seiner Ehefrau auf. Madame de Pompadour erreichte wie kaum eine andere Macht und stellt nicht zuletzt auch durch ihre bürgerliche Herkunft das Idealbild der Mätresse dar, die sich durch die Gunst des Königs am Hofe halten konnte. Ihre Nachfolgerin, die comtesse Du Barry, ihrerseits stellt aufgrund ihrer Herkunft aus der Unterschicht ebenfalls eine Ausnahmesituation dar. Mit ihr an seiner Seite brach Ludwig XV. die letzten höfischen Tabus.

I. Die königliche Mätresse

I. 1 Zum Forschungsgegenstand

„La façon de penser de la maîtresse du Roy est une affaire très sérieuse dans ce pays-ci.“⁵

Frankreich scheint als Land, und das unabhängig der Staatsform, für das Phänomen der Mätresse prädestiniert zu sein. Von den Königen des Mittelalters über die absolutistischen Herrscher des Grand Siècle und die bürgerlichen Könige der Restauration bis hin zu den Präsidenten der heutigen Republik lassen sich Frauen an der Seite der Herrscher ausmachen, die, ohne mit diesen in einer ehelich legitimierten Verbindung zu stehen, ihren Status als deren Geliebte ableiten.

Begriffsbestimmung und Abgrenzung

Die königliche Mätresse, die Forschungsgegenstand dieser Arbeit sein soll, unterscheidet sich von anderen Formen der königlichen Geliebten. Sie ist primär ein Phänomen der französischen Monarchie⁶ und über diese als Vorbild von anderen Königs- und Fürstenhöfen übernommen worden, wenn auch zumeist in einer anderen, landestypischen Form.⁷ Für die Untersuchungen in dieser Arbeit ist daher ein klares Verständnis des Forschungsgegenstandes *Mätresse* vonnöten, weswegen ihre Abgrenzung von anderen Formen königlicher Zweitfrauen essenziell ist. Leider gibt es viele Forschungsarbeiten, die diese Unterscheidung nicht stringent durchziehen und in einzelnen Punkten immer wieder Vergleiche zu anderen Formen des Konkubinats ziehen. Auch wenn es sich in allen Fällen um die Geliebte eines Herrschers handelt, so ist ihre Position, siehe gar ihre Institutionalisierung im jeweiligen Hofzeremoniell, doch eine sehr verschiedene. Besonders die in dieser Arbeit untersuchte visuelle Inszenierung ist daher sehr an den jeweiligen höfischen Kontext gebunden, sodass Quervergleiche zu anderen Formen zwar im Rahmen des epochalen weiblichen Darstellungskontextes, jedoch nicht in Bezug auf die höfische Repräsentation und bildliche Legitimationsansprüche von Aussage sind. Als entsprechendes Beispiel werden in dieser Arbeit die Mazarinetten angeführt. Obwohl sie vor der ersten Mätresse Lud-

5 von Kaunitz: Correspondance secrète entre A. W. von Kaunitz-Rietberg et le baron Ignatz de Koch (1750), Paris 1899, S. 167, zit. nach: London (2002), S. 158 Anmerkung 1

6 vgl. Trauth (2006), S. 139; Sven Rabeler merkt an, dass sich die Bezeichnung „Mätresse“ im deutschen Sprachraum erst seit dem 17. Jahrhundert verbreitete, vgl. Rabeler (2005), S. 61.

7 Als Beispiel einer Mätresse eines deutschen Fürstenhofes sei Christina Wilhelmina von Grävenitz erwähnt, die als Mätresse des Herzogs Eberhard Ludwig am württembergischen Hof in Erscheinung trat. Zu ihr sei auf die Untersuchungen von Sybille Oßwald-Bargende verwiesen, vgl. Oßwald-Bargende (2000).

wigs XIV. mit diesem eine Beziehung unterhielten und somit seine Geliebte waren, wurden sie nie als offizielle Mätressen ernannt. Ihre Bildnisse stammen zudem aus Italien und sind der dort geläufigeren Tradition des Kurtisanenbildnisses verhaftet.

Es zeigt sich also, dass sich Kurtisane und Mätresse zwar im Prinzip sehr ähneln, durch ihren soziokulturellen Kontext jedoch durchaus verschiedene Formen der unehelichen Frau darstellen. Eine entsprechende Differenzierung soll im Folgenden versucht werden.

Nina Trauth merkt an, dass es für die unterschiedlichen Konnotationen von *Konkubine*, *Mätresse* und *Kurtisane* noch keine fundierten etymologischen Untersuchungen gibt.⁸ Als Überbegriff verwendet sie weiterhin die Bezeichnung *Konkubine*, die eine „eheähnliche Gemeinschaft ohne Rechtsanspruch“ beschreibt, „die parallel zur rechtmäßigen christlichen Ehe existierte.“⁹ Je nach nationalem und sozialem Kontext kann sich dieses Konkubinat in Form einer Mätresse oder einer Kurtisane äußern. Kurtisanen sind dabei vor allem ein italienisches Phänomen, wobei sich die Bezeichnung gegen Ende des 15. Jahrhunderts für die Gefährtinnen der päpstlichen Hofbeamten durchsetzte.¹⁰ Diese „gesellschaftlich ambivalent angesehene[n] Frauen“ grenzten sich durch ihren Status von gewöhnlichen Prostituierten ab.¹¹ Vor allem in Venedig und Rom entstanden eigene Kurtisanenbildnisse, wobei darin eine Bildnisform gesehen werden kann, die nur zum Teil wirklich identifizierbare Kurtisanen darstellte und häufig wohl auch „auf ein Ideal von Weiblichkeit“ referierte.¹² Die Mätresse hingegen ist dem französischen Kulturrbaum zuzuschreiben. In der dortigen Hofkultur fand sie ihren „festen – jedoch nie rechtlich verankerten – Platz.“¹³ Sven Rabeler spricht hingegen für das 17. Jahrhundert von einem „Institutionalisierungsprozeß“, an dessen Ende die Mätresse im engeren Sinn in Form der *maîtresse régnante*, *maîtresse en titre* oder *maîtresse déclarée* stand und fest in das höfische Patronagesystem und in die herrscherliche Repräsentation eingebunden war.¹⁴

Innerhalb des französischen Kulturrumes ist die Mätresse noch vom Günstling zu unterscheiden. Als dessen elaborierteste Form und männliches Pendant zur Mätresse kann der Favorit gesehen werden, „der eine ungewöhnlich enge, andere Ratgeber tendenziell marginalisierende persönliche Vertrautheit mit dem Fürsten mit einer dominierende Stellung am Hof und in der Regel auch einem starken Einfluß auf die Patronagepolitik seines Herren verbindet.“¹⁵ Die unmittelbare Nähe zum Fürsten ist dabei das Entscheidende, „die Position des Favoriten findet ihr Fundament in der Regel nicht zuletzt in seiner Fähigkeit, beständig Zugang zum Herrscher zu erlangen und den Zugang anderer Personen zum Fürsten zu kontrollieren.“¹⁶

8 vgl. Trauth (2006), S. 138

9 ebd.

10 ebd., S. 141

11 vgl. ebd.

12 ebd.

13 ebd., S. 140

14 Rabeler (2005), S. 61. Die früheren Mätressen sieht Rabeler als Vorstufen der *maîtresses régnantes*, vgl. ebd., S. 63.

15 Asch (2005), S. 63

16 ebd.

Favorit¹⁷ und Mätresse stehen an der Spitze eines sozialen Systems, in welchem die königliche Gunst das ausschlaggebende Kriterium war und eine lukrative Stellung, die zumal auch monetäre Vorteile mit sich brachte, sicherte. In diesem System hatte jeder eine ihm zugewiesene Rolle, die vom Zeremoniell entsprechend festgelegt wurde. Wollte man innerhalb des Systems aufsteigen, musste man innerhalb der königlichen Gunst aufsteigen. Diese Gesellschaftsform, die sich unter Ludwig XIV. als Folge der Frondekämpfe etablierte und auch für die Regierungszeit seiner beiden Nachfolger galt, wird als absolutistisch beschrieben, da der König darin die zentrale Figur war. Sowohl der Absolutismus als Epochengriff als auch die absolutistische Prägung des Zeremoniells lassen sich jedoch anzweifeln, sodass die Macht des Königs zu relativieren ist.¹⁸ Auch wenn die Bedeutung des Zeremoniells als fester, vorgegebener Kodex eingeschränkt werden kann und sich innerhalb des Systems parallele Aufstiegschancen boten, blieb die königliche Gunst der entscheidende Karriereweg.

Der „Institutionalisierungsprozess“, wie ihn Sven Rabeler beschreibt, wirft die Frage nach der genauen Natur der Stellung als Mätresse auf. Ob der Begriff Mätresse wirklich eine Funktion im Sinne eines Amtes am königlichen Hofe beschreibt oder vielmehr eine spezielle Form des höfischen Günstlings darstellt, wird in der Literatur unterschiedlich behandelt. Andrea Weisbrod diskutiert in ihrer Arbeit zur marquise de Pompadour durchgehend die Rolle der *maitresse en titre* zwischen offizieller Funktion und inoffizieller Rolle eines Höflings. Dabei entscheidet sie sich an den meisten Stellen für die Wahrnehmung der Mätresse als eine bestimmte Form des Günstlings und sieht in ihr keine institutionell definierte Stellung¹⁹, sondern vielmehr einen Höfling, der wie die vielen anderen Höflinge am Hofe in Versailles ständig um die Gunst des Königs werben muss. Betrachtet man den Werdegang der Märtessen, so scheint diese Aussage zu stimmen, da sie wie die anderen Höflinge ähnlichen Prestigechancen²⁰ unterlegen waren und sich in einem permanenten Kampf um ihre Reputation befanden. Jedoch muss die vom König offiziell ernannte Mätresse doch auch eine eigene Institution des Hofes beschreiben, da sie sich dem allgemeinen höfischen Kampf um die eigene Reputation in besonderer Weise entzog. Leonhard Horowski unterscheidet die Mätresse vom normalen Günstling, in diesem Falle vom Minister, durch die Erlangung ihrer Position. „War im Falle des Ministers der Erwerb des Amtes als institutionalisierte Machtposition genug, um eben Minister zu sein, gleichzeitig aber auch nur die unvermeidliche und erste Voraussetzung eines weiteren Aufstieges zur unmittelbaren persönlichen Königsgunst, die allein ihn erst zum Günstling und höfischen Hauptakteur qualifizierte, so scheint es um die Mätresse auf den ersten Blick

¹⁷ Der Favorit kann im 17. Jahrhundert bereits als Anachronismus gesehen werden. „Le temps des favoris était clos. Louis XIV et Louis XV prirent des maitresses, cultivèrent l'amitié de quelques courtisans, mais n'eurent pas de favoris.“ Solnon (1990), S. 834

¹⁸ Zur Kontroverse bezüglich des Absolutismusbegriffes vgl. Schilling (2006); für eine kritische Diskussion der von Norbert Elias beschriebenen *Höfischen Gesellschaft* in Bezug auf das Zeremoniell, vgl. Horowski (2006); Auf diese Diskussion wird an späterer Stelle näher eingegangen.

¹⁹ Weisbrod (2000), S. 21

²⁰ Zu den Prestigechancen und -verlusten und der damit verbundenen Position in der höfischen Rangordnung vgl. Elias (2002), S. 171-173.

gerade umgekehrt zu stehen. Um überhaupt Mätresse des Königs zu werden, war sie notwendigerweise auf intensive persönliche Sympathie und Attraktivität angewiesen, bedurfte dann aber einer ‚Formalisierung‘ ihrer Position durch die Öffentlichmachung als maîtresse en titre oder maîtresse déclarée, um eine größere höfische Rolle spielen zu können.“²¹

Historische Betrachtung der Ehe

Die Geschichte der Mätressen ist eng mit der Geschichte der Ehe verknüpft. Bevor die Ehe institutionalisiert wurde, kann man nicht von einer Mätresse sprechen. Diese Institutionalisierung der Ehe erfolgte aus römisch-katholischer Sicht erstmals durch die Ernennung der Ehe zum Sakrament. Bis dahin war es jedoch auch kirchengeschichtlich ein langer Weg, der sich über einige Jahrhunderte ziehen sollte. Vor der Ernennung der Ehe zum Sakrament wurde sie als Familienangelegenheit betrachtet. Rechtlich wurde sie durch eine Konsenserklärung beider zukünftiger Ehepartner, wobei von kirchlicher Seite nur eine Segnung der Brautleute vor der Eheschließung vorgesehen war.²² Erstmals wurde die Ehe im Zweiten Laterankonzil 1139 dem kanonischen Recht zugeordnet. Dieses legte die Nichtigkeit der von Geistlichen eingegangenen Ehen fest und stellte die Ehe „unter die direkte, ausschließliche und ordnungsgemäße Zuständigkeit des kanonischen Rechts.“²³ Ihre endgültige Formalisierung erhielt sie jedoch erst 1547 durch das Konzil von Trient, welches die Ehe ausdrücklich als eines der sieben Sakramente nannte.²⁴ Auch wenn die katholische Kirche die monogame Ehe bereits seit dem 12. Jahrhundert formalisiert hatte, war ihre Verbindlichkeit über 400 Jahre nicht gegeben. Entsprechend hielten sich andere Modelle noch relativ lange. Erst durch das kirchliche Sakrament der Ehe, welches auch die Monogamie vorschreibt, und der daraus resultierenden okzidentalnen Betrachtungsweise der Mann-Frau-Beziehung wurde jede Form der Geliebten in eine unmoralische und verheimlichte Sphäre gerückt. Norbert Elias sieht den eigentlichen Übergang zu einer monogamen Mann-Frau-Beziehung erst mit einer stärkeren „Triebregelung“ im Zivilisationsprozess einhergehen, die jede außereheliche Beziehung gesellschaftlich verwerflich werden ließ.²⁵ Wahrscheinlich gingen theologische und soziologische Voraussetzungen einher, um die Ehe nach unserem heutigen Verständnis zu bedingen. In ihrer Institutionalisierung kann man die Geburtsstunde der Geliebten oder auch der Mätresse sehen, die sich als offizielle Mätresse in gewisser Weise wieder aus dieser Sphäre befreien konnte. Da Eheschließungen aus Gründen der Zuneigung eine moderne

²¹ Horowski (2004), S. 99

²² vgl. Walter, nach Scholl (1995), S. 136: „Wohl aufgrund der mit der Eheschließung verbundenen gottesdienstlichen Feier wuchs allmählich die Überzeugung in der Kirche, daß es sich hierbei um ein Sakrament handele.“

²³ Melloni, in: Alberigo (1993), S. 205 f.

²⁴ vgl. Venard, in: Alberigo (1993), S. 364 f; So legt das Dekret *Tametsi* die Anwesenheit eines Pfarrers sowie zweier Zeugen fest.

²⁵ vgl. Elias (1981), S. 251

Erscheinung darstellen und zumal in der Aristokratie, vor allem aber bei Thronfolgern dynastische, finanzielle, politische und diplomatische Gründe Anlass zu arrangierten Vermählungen waren, ist es nicht verwunderlich, dass die Beziehung zwischen den beiden Ehepartnern meist nicht weit über die Erfüllung ihrer ehelichen Pflichten hinausging. In vielen Fällen wurden die Thronfolger bereits im kindlichen Alter verlobt, häufig folgte auch rasch die Vermählung. Der Hang, in außerehelichen Beziehungen emotionales Glück zu suchen, scheint daher durchaus nachvollziehbar und war meist stillschweigend toleriert. Doch nicht nur im Privaten führten diese dynastischen Verpflichtungen zu einer Spaltung. Vielmehr entfremdeten sie den Monarchen von seinen Untertanen und machten ihn zu einer übernatürlichen Institution seiner eigenen Herrschaft. „Die Familie der Könige ist europäisch, während die Untertanen national sind. Die für europäische Herrscher charakteristische Spannung zwischen der Zugehörigkeit zu einer Familie und der Zugehörigkeit zu einer Nation lässt sich an den staatsrechtlichen Gegebenheiten, an der Symmetrie der Allianzen, dem Bild der französischen Königinnen, aber auch an ihren politischen und kulturellen Aktionen nachvollziehen. Die europäischen Herrscher teilen gemeinsame Vorfahren, doch sie regieren rivalisierende Reiche.“²⁶ Diese Zerrissenheit zwischen der eigenen Nation und europäischer Diplomatie kann als Teil der Zwei-Körper-Theorie der französischen Könige gesehen werden, so wie sie Ernst Kantorowicz geprägt hat.²⁷ Demnach verfüge der König über zwei Körper, einen dynastischen, der entsprechend des Ausrufes „Le Roy est mort, Vive le Roy!“ unsterblich ist und von König zu König übergeht, sowie einen leiblichen und somit sterblichen. War der dynastische Körper bei der Wahl einer Frau an den Gepflogenheiten der Diplomatie und an außenpolitische Strategien gebunden, so hatte der König stets noch seinen leiblichen Körper, der solch einem Zeremoniell nicht understand. Definiert man die Königin als Ehefrau des dynastischen Körpers, könnte man frei nach Kantorowicz die offiziell deklarierte Mätresse als die des zweiten, dem jeweiligen König eigenen Körpers bezeichnen. Durch die Ernennung der Ehe zum Sakrament hatte eine solche Unterscheidung, die staats-theoretisch durchaus plausibel erscheint, theologisch keine Bedeutung. Entsprechend mag es auch nicht verwundern, dass besonders die katholische Kirche die Mätressenwirtschaft stets verurteilte.

Historischer Überblick über die Mätressen der französischen Monarchie

Um die Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. zeitlich einzuordnen, soll im Folgenden auf ihre Vorgängerinnen eingegangen werden. Zumal soll damit auch dem bisherigen Forschungsstand Rechnung getragen werden. Mit der Enthauptung der comtesse Du Barry am 8.12. Dezember 1793 endete die beinahe 350-jährige Geschichte der königlichen Mätressen des *Ancien Régimes*, die 1444 in den Wirrungen des Hundertjährigen Krieges mit Agnès Sorel begann.

²⁶ Cosandey (2004), S. 323

²⁷ Kantorowicz (1957)

Agnes Sorel

Die erste offizielle Mätresse eines französischen Königs war Agnès Sorel.²⁸ Ihr genaues Geburtsjahr bleibt ungeklärt, und es werden sowohl das Jahr 1409 als auch 1420 in Betracht gezogen. Als Hofdame von Isabella von Lothringen lebte die aus niederem Adel stammende Agnès Sorel am Hofe des Königs von Neapel, mit welchem Isabella verheiratet war. Dort lernte der französische König Karl VII. sie bei einem Besuch seines Schwagers kennen. Während des Hundertjährigen Krieges zog Isabella 1444 mit samt ihres Gefolges an den französischen Hof. Zeitgleich begann Agnès Sorel wohl eine Beziehung mit dem König, der sie zur Ehrendame seiner Frau Marie d'Anjou ernannte und ihr mehrere Schlösser und Landsitze schenkte. Abgeleitet von dem Namen eines ihrer Schlösser, Beauté-sur-Marne, erhielt sie am Hofe den Beinamen *dame de Beauté*. Sie schenkte dem König vier Töchter, von denen drei die Kindheit überlebten. 1450 verstarb Agnès Sorel an den Folgen einer schweren Krankheit. Ihr früher Tod und ihre vielen Feinde ließen das Gerücht aufkommen, dass sie vergiftet worden sei. Besonders Ludwig XI., der Sohn Karls VII., war ein großer Gegner der Mätresse und wurde daher häufiger mit ihrem Tode in Zusammenhang gebracht. Heutige pathologische Untersuchungen ihrer sterblichen Überreste ergaben, dass Agnès Sorel an einer Quecksilbervergiftung gestorben sein muss.²⁹ Da Quecksilber damals jedoch auch als Medikament gegen ihre Krankheit üblich war, beweist diese Erkenntnis kein fremdes Einwirken.

Ihre Ernennung zur Mätresse wurde am Hofe sehr unterschiedlich aufgenommen. Einerseits glich es einem Skandal, dass sich der König eine Mätresse nahm, andererseits beeinflusste sie das höfische Leben stark. Dabei gelang es ihr, das strenge und beschwerliche Leben am Hofe, das nach hundertjährigem Kriegszustand jeglichen Glanz verloren hatte, aufzulockern und so etwas wie höfisches Leben zu etablieren. Vor allem modisch setzte sie dabei Akzente, wie den Überlieferungen zu entnehmen ist.³⁰ Sehr zum Missfallen der Kirche trug sie seltene Stoffe und aufwendigen Schmuck aus Gold und Diamanten und entblößte ihre Schultern und ihr Dekolleté.³¹ An einem Hof, der für Frauen einem Kloster glich, fiel sie damit auf und sorgte somit als erste Mätresse der französischen Monarchie bereits für Skandale. Auch wenn Agnès Sorel am Hofe wenig Akzeptanz fand, so hatte sie dennoch einen positiven Einfluss auf Karl VII., und Chateaubriand hebt sie „de toutes ces maîtresses, une seule, Agnès Sorel, a été utile au prince et à la patrie.“³² hervor. Dabei ist vor allem das Wirken des königlichen Schatzmeisters und Sekretärs Etienne Chevalier zu erwähnen, der auch bei ihren Bildnissen von Bedeutung ist.

Wie für die Zeit typisch, gibt es nicht viele Bildnisse, die die erste Mätresse Agnès Sorel wiedergeben. Ihr eindeutigstes Porträt findet sich in Form ihrer liegenden

²⁸ Zur Biographie von Agnès Sorel vgl. Schlumberger (1970).

²⁹ vgl. Roche-Bayard (2014)

³⁰ vgl. ebd. S. 93 f.

³¹ vgl. Schaefer (1975), S. 19

³² de Chateaubriand (2014), S. 291

Grabfigur wieder (Abb. 1).³³ Daneben hat sich noch eine Zeichnung erhalten (Abb. 2).³⁴ Das bekannteste und zugleich umstrittenste Porträt von Agnès Sorel findet sich im Diptychon von Melun, das Jean Fouquet um 1450 fertigte (Abb. 3 und 4).³⁵ Dieses Diptychon besteht aus zwei Tafeln, die heute getrennt voneinander ausgestellt werden. Die linke befindet sich in der Berliner Gemäldegalerie und stellt den Stifter des Altarbildes, den königlichen *trésorier* Etienne Chevalier, zusammen mit seinem Namenspatron, dem Heiligen Stephan, als klassisches Stifterbildnis dar. Die hintere der beiden dargestellten Personen zeigt den Märtyrer Stephanus, erkennbar durch seine ihm eigenen Attribute, dem Evangelium und einem Stein. Vorn wird kniend und mit zum Beten gefalteten Händen Etienne Chevalier dargestellt. Außergewöhnlicher ist die rechte Tafel, die im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen ausgestellt wird. Sie zeigt ein Madonnenbildnis. Maria sitzt mit dem Christuskind auf ihren Knien auf einem kostbar dekorierten Thron. Um den Thron gruppieren sich blaue und rote Engel, deren Farbwahl sie als Cherubim und Seraphim deuten lässt.³⁶ Sowohl die Gottesmutter als auch der Christus heben sich vom Hintergrund aufgrund ihres sehr hellen Inkarnats ab. Die linke Brust der Gottesmutter ist entblößt, was die Darstellung einer *Maria lactans*³⁷ nahelegt. Beide Tafeln sind kompositorisch miteinander verbunden. So gilt das Gebet Etienne Chevaliers der Muttergottes, die ihrerseits nach unten auf das Christuskind blickt. Dieses weist mit dem Zeigefinger seiner linken Hand wieder zurück auf den Stifter des Altarbildes. In der Darstellung der Heiligen Jungfrau wurde ein Porträt von Agnès Sorel gesehen.³⁸ Auch wenn dieser These zunehmend widersprochen wird, bleibt die frappierende Ähnlichkeit zu ihren anderen Bildnissen und der forensischen Rekonstruktion ihrer Gesichtszüge bestehen.³⁹ Die perfekte Idealisierung der Muttergottes durch Übernahme der Gesichtszüge der Frau zu erreichen, die als Schönste ihrer Zeit gesehen wurde, bietet sich an. Etienne Chevalier, der sowohl für den König als auch dessen Mätresse arbeitete, dürfte eine solche Ähnlichkeit ebenfalls aufgefallen sein. So kann man letztlich darauf schließen, dass dieses Kryptoporträt, wenn schon nicht beabsichtigt, so doch wenigstens stillschweigend toleriert wurde.

³³ vgl. Schaefer (1994), S. 17 und Schlumberger (1970), S. 90 f.

³⁴ vgl. Schaefer (1994), S. 147

³⁵ vgl. Schaefer (2000), Schaefer (1975), Châtelet (1975), Collobi (1986). Schaefer (2000), S. 295, datiert das Diptychon zwischen 1455 und 1560, basierend auf zahnärztlichen Untersuchungen.

³⁶ vgl. Schaefer (1972), Bd. 1, S. 118

³⁷ Claude Schaefer leitet diese Darstellung der ostantatio überum aus einer Vermischung der virgo mediatrix mit der virgo lactans ab, vgl. Schaefer (1975), S. 30ff.

³⁸ Claude Schaefer widerspricht dieser zuvor auch von ihr behaupteten These, da sie eine Darstellung der königlichen Mätresse über dem Grabmal der Ehefrau des Auftraggebers für unwahrscheinlich hält, vgl. Schaefer (1994), S. 146. In der Abbildung der Heiligen Jungfrau ein Porträt der Mätresse zu sehen, begann im 17. Jahrhundert, vgl. Schaefer (2000), S. 297.

³⁹ vgl. Roche-Bayard (2014)

Anne de Pisseleu

Auch Franz I. ernannte mit Anne de Pisseleu d'Heilly eine offizielle Mätresse, die diesen Titel bis zu seinem Tod am 31. März 1547 behielt.⁴⁰ Unter der Herrschaft seines Sohnes Heinrich II. fiel Anne de Pisseleu später in Ungnade, vor allem aufgrund der Rivalität zu ihrer Nachfolgerin Diane de Poitiers. Die Pisseleu d'Heilly gehörten zur verarmten, jedoch alten Aristokratie der Picardie, weswegen Anne um 1522 Hofdame der Königinmutter Louise de Savoy wurde. Ab 1526 wird eine Beziehung zu Franz I. angenommen.⁴¹ An der Seite des Königs wurde sie von diesem reich beschenkt und erhielt nach ihrer arrangierten Ehe mit Jean de Brosse die Grafschaft d'Étampes, die 1537 vom König in ein Herzogtum erhoben wurde. Auch wenn die tatsächliche politische Macht der duchesse d'Étampes schwer nachzuvollziehen bleibt, ging die öffentliche Meinung von einer starken Partizipation der Mätresse aus.⁴² Besonders der Konflikt mit dem Konnetabel Anne de Montmorency, den Anne de Pisseleu für sich entscheiden konnte, zeigt ihre herausragende Position an der Seite des Monarchen. Sigrid Ruby hat die Folgen dieses Machtkampfes und die Auswirkungen des Prestigegewinns anhand der Raumzuweisungen im Schloss von Fontainebleau herausgearbeitet. Demnach verlor der bis dahin hochgeschätzte Konnetabel 1541 seine repräsentative *chambre*, die als eine der schönsten galt. Zeitgleich fingen die Arbeiten an der Ausstattung einer *chambre* für die königliche Mätresse statt, die Frau Ruby im selben Gebäudetrakt mit der alten Wohnung des Konnetabels lokalisiert, wodurch „der Machtwechsel auf der Ebene von Raumordnung und Raumzuweisung kenntlich gemacht“⁴³ wurde. Wie anhand dieses Beispiels bewusst wird, gibt die Lokalisierung eines Appartements Aussagen über den Status eines Höflings. Besonders in der Enge des späteren Versailles waren diese bedacht, möglichst komfortable Appartements zu beziehen, weswegen deren Zuweisung zum Hauptindiz königlicher Gunst wurde. Der Aspekt der Wohnsituation innerhalb des Schlosses soll daher bei den Untersuchungen der königlichen Märtessen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. ebenfalls Erwähnung finden.

Wie bereits bei Agnès Sorel sind wenige Bildnisse von Anne de Pisseleu erhalten geblieben. „Trotz ihrer offenbar recht machtvollen, als solche von den Zeitzeugen auch vielfach beachteten und demnach sichtbaren Position als Favoritin Franz' I. sind nur wenige Anne de Pisseleu darstellende oder eindeutig auf ihre Person zu beziehende Werke überliefert.“⁴⁴ So ist neben mehreren Zeichnungen aus dem Umfeld Jean Clouets⁴⁵ vor allem ein kleinformatiges Gemälde des Porträtierten Corneille de Lyon erhalten, das mit größter Wahrscheinlichkeit die königliche Mätresse darstellt

⁴⁰ Zur Biographie von Anne de Pisseleu vgl. Ruby (2010), S. 55ff.

⁴¹ vgl. Ruby (2004 b), S. 58

⁴² vgl. Ruby (2010) S. 59 f.

⁴³ Ruby (2004 b), S. 60 f.

⁴⁴ Ruby (2010), S. 62

⁴⁵ Sigrid Ruby datiert diese Zeichnungen um 1537, vgl. ebd. S. 56, merkt zugleich jedoch auch an, dass deren Identifikation teilweise nicht eindeutig ist, vgl. Ruby (2010), S. 62; zu den Zeichnungen vgl. ebenfalls de Broglie (1971), S. 307.

(Abb. 5).⁴⁶ Dieses auf grünem Hintergrund gemalte Bildnis befindet sich heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art. Dargestellt wird eine junge Frau in einem schwarzen Gewand mit eckigem Ausschnitt, der mit Perlen und Steinen verziert ist. An ihrem Dekolleté trägt sie ein Schmuckstück, das den Buchstaben „A“ darstellt. Die Ähnlichkeit der Dargestellten mit den Zeichnungen der königlichen Mätresse sowie das Schmuckstück, welches sich bereits in einer anderen Darstellungen wiederfindet und den Anfangsbuchstaben ihres Namens zeigt, ermöglichen die Identifikation der Dargestellten als Anne de Pisseleu.⁴⁷ Wie bereits die Zeichnungen geht auch das Gemälde kaum über die einfache Wiedergabe ihrer Physiognomie hinaus. Durch das Fehlen jeglicher Attribute oder anderer Bildelemente bleibt der Fokus ganz auf der einfachen Repräsentation, die nur durch die Wiedergabe ihrer Kleidung ergänzt wird. „Die vermeintlichen Porträts der Anne de Pisseleu bezeugen somit ihre Identität als Hofdame, geben darüber hinaus aber keinerlei Auskunft über andere Identitäten oder gesellschaftlichen Rollen der Dargestellten. [...] Zumindest nach aktuellem Kenntnisstand scheint es, dass die Inszenierung ihrer Person und Rolle(n) auf den königlichen Hof als Ort und Drehscheibe des Geschehens konzentriert war und dass diese Inszenierung vornehmlich von anderen Akteuren, vor allem vom König selbst, ausging.“⁴⁸

Diane de Poitiers:

Heinrich II. übernahm 1547 den Thron seines Vaters Franz I. und ernannte Diane de Poitiers zur neuen königlichen Mätresse. Auch ihr Geburtsdatum ist nicht genauer bekannt, vermutlich wurde sie im Jahre 1500 geboren.⁴⁹ Aufgrund ihrer adeligen Abstammung wurde sie *demoiselle d'honneur* am Hof der Prinzessin Anne de Beaujeu, Tochter von Ludwig XI. und Regentin bis zur Volljährigkeit ihres Bruders Karl VIII. 1515 heiratete Diane de Poitiers den fast 40 Jahre älteren Louis de Brézé. Der Gouverneur der Normandie war über seine Mutter Charlotte de France, legitimierte Tochter von Karl VII. und seiner Mätresse Agnès Sorel, königlicher Abstammung und erlangte im Rahmen seiner militärischen Laufbahn viele Titel. Aus dieser Ehe gingen zwei Töchter hervor. Durch die Hochzeit erlangte Diane de Poitiers weitere Achtung am Hof und wurde im selben Jahr, das zugleich das Krönungsjahr Franz I. war, Hofdame seiner Mutter Louise von Savoyen und der Königin Claude. 1531 wurde sie zur *dame d'honneur* der neuen Königin Eleonore von Kastilien. Im selben Jahr verstarb Louis de Brézé. Der genaue Beginn der Beziehung zum 20 Jahre jüngeren Thronfolger ist nicht genau überliefert. Auch die Art der Beziehung ist umstritten, zumal auch keine gemeinsamen Nachkommen gezeugt wurden. Ob nun das Verhältnis zum König über das einer platonischen Beziehung hinausging oder nicht, unumstritten ist ihre gegen-

⁴⁶ Zu den Gemälden Corneilles de Lyon vgl. Dubois de Groér (1996).

⁴⁷ vgl. ebd., S. 132 f.

⁴⁸ Ruby (2010), S. 63

⁴⁹ Zur Biographie vgl. ebd., S. 136ff.

seitige Treue, da sie seit seiner Krönung 1547 bis zu seinem Tod 1559 seine einzige Mätresse blieb.

Am Hof nahm Diane de Poitiers als Erste Hofdame der Königin eine zentrale Aufgabe ein und war zudem mit der Erziehung der königlichen Kinder beauftragt. Neben diesen prestigevollen Aufgaben wurde sie mit mehreren Lehengütern beschenkt, die ihr ein umfangreiches Einkommen garantierten. Dabei wurden ihr auch mehrere Güter, die im Besitz der duchesse d'Étampes waren, überschrieben.⁵⁰ Mit der Aufwertung der eigenen Mätresse entmachte Heinrich II. somit zugleich ihre Vorgängerin. 1548 wurde Diane de Poitiers zur duchesse de Valentinois ernannt. Ihr genauer politischer Einfluss lässt sich schwer rekonstruieren, doch zeigt es sich, dass sie besonders aktiv Vertraute und auch die eigene Verwandtschaft platzierte und somit als „Interessenmittlerin“ und „broker“ auftrat.⁵¹ Diese Form der Machtausübung, die mit Diane de Poitiers bereits eine frühe Expertin findet, wird auch in den folgenden Jahrhunderten zum Hauptbetätigungsfeld der königlichen Märtessen werden.

Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen hinterlässt uns Diane de Poitiers ein umfangreiches Werk bildlicher Repräsentationen. Da ihr Wirken sich zeitlich nicht erheblich von ihrer Vorgängerin unterscheidet, scheint diese besondere Wertschätzung der künstlerischen Selbstinszenierung durchaus eine gewollte Strategie zu sein und mit ihrem ebenfalls ambitionierten Machtgewinn am Hofe zu korrelieren. So gibt es sowohl Gemälde als auch Zeichnungen, die Diane de Poitiers wiedergeben. Als Zeichnungen sind insbesondere die Porträts Jean und François Clouets zu erwähnen. Die jüngste dieser Zeichnungen lässt sich um 1525 datieren und soll der Inschrift nach Madame d'Etampes darstellen (Abb. 6).⁵² Diese spätere Beschriftung ist jedoch falsch⁵³, und man kann darin das Porträt der ungefähr 25-jährigen Diane de Poitiers sehen, entstanden während ihrer Ehe mit Louis de Brézé in einer Zeit, als Heinrich II. noch ein Kind war. Weitere Zeichnungen entstanden um 1555⁵⁴, folglich während ihrer Zeit als Mätresse des Königs. „Eine Aneinanderreihung der in den 1520er bis 1540er Jahren von den Clouets produzierten weiblichen Bildnissen [...] macht deutlich, dass über die immer gleiche Kleidung und den Schmuck der dargestellten adeligen Damen keinerlei Aussage über das Individuum getroffen werden sollte, sondern dass es hier vielmehr um die Demonstration ihrer Zugehörigkeit zur gehobenen Hofgesellschaft ging.“⁵⁵ François Clouet, Jean Clouets Sohn, zeigt die sichtlich gealterte Diane de Poitiers mit einer schwarzen Haube als Witwe (Abb. 7). Erneut trägt sie eine Perlenkette, ihr dunkles und deutlich aufwendigeres Kleid ist mit hellem Pelz besetzt, was ihren gestiegenen sozialen Status zeigt. Diese Zeichnungen dienten später als Vorlage für Gemälde, die im Musée de Grenoble (Abb. 8)⁵⁶ und im Musée Condé

⁵⁰ vgl. Ruby (2010), S. 145

⁵¹ vgl. ebd. S. 146 f.

⁵² vgl. Ruby (2010), S. 148

⁵³ ebd., S. 149; Zvereva (2002), S. 130

⁵⁴ vgl. Ruby (2010), S. 149; Zvereva (2002), S. 87–89; Jollet (1997), S. 218

⁵⁵ Ruby (2010), S. 148 f.

⁵⁶ Grenoble (2000), S. 79. Die Datierung Chomers auf 1545 widerspricht der Datierung der Zeichnungen

in Chantilly⁵⁷ aufbewahrt sind. Ein weiteres Gemälde in Versailles (Abb. 9)⁵⁸ fällt monumentaler aus und zeigt Diane de Poitiers in einem Kniestück. Sie trägt ein schwarzes Witwengewand. In ihrer linken Hand hält sie ein Paar Handschuhe, mit ihrer rechten hält sie einen Rundspiegel, der an einer Kette um ihre Taille befestigt ist. Eine Interpretation dieser Accessoires lässt sich nicht ausmachen. Sigrid Ruby erachtet diese Inszenierung als für die Zeit untypisch und schließt nicht aus, dass es sich bei dem Gemälde um ein historisierendes Porträt des 19. Jahrhunderts handelt.⁵⁹ Eine genaue restauratorische Untersuchung müsste diese Frage lösen.

Neben diesen Bildnissen gibt es weitere Gemälde, in denen Bildnisse der königlichen Mätresse erkannt werden. Prominentestes Beispiel ist das im Pariser Louvre befindliche Gemälde, das dort unter den Namen „Diane Chasseresse“ ausgestellt wird (Abb. 10).⁶⁰ Dieses um 1550 von einem anonymen Künstler der Ersten Schule von Fontainebleau gemalte Gemälde zeigt eine blonde Frau im Wald. Sie ist bis auf ein goldenes Tuch, welches sie über ihre rechte Schulter trägt, nackt und schaut den Betrachter über ihre linke Schulter an. Auf ihrem Rücken trägt sie einen mit Pfeilen gefüllten Köcher, und in ihrer linken Hand hält sie ihren Bogen. Hinter ihr läuft ein Jagdhund. Über ihrer Stirn ist eine nach oben geöffnete Mondsichel dargestellt, das Zeichen der Mondgöttin Diana.⁶¹ Die Mondsichel und die Attribute der Jagd lassen die Dargestellte eindeutig als römische Jagdgöttin Diana ausmachen, wodurch sich die Namensgebung des Gemäldes ergibt. Häufig wird in diesem Gemälde zusätzlich ein idealisiertes Bildnis Diane de Poitiers gesehen. Idealisiert wäre es tatsächlich, zeigt es doch die über 50-jährige Mätresse. Es weist gewisse Ähnlichkeiten mit den Bildnissen von oder nach François Clouet auf, sodass die Identifikation der Dargestellten als Diane de Poitiers nicht völlig abstrus scheint. Vielmehr als in ihren Gesichtszügen ist die königliche Mätresse wohl aber in der Göttin Diana wiederzufinden. „Die Identifikation der Diane de Poitiers mit der jungfräulichen römischen Göttin gehorchte einer raffinierten Strategie, die sie als treue Witwe ihres Gemahls und keusche Favoritin des Königs zugleich präsentieren ließ. Damit verband sich das höfische Liebesideal wirkungsvoll mit der Antikenbegeisterung des 16. Jahrhunderts.“⁶² In der Tat avancierte die römische Göttin der Jagd am Hof in Fontainebleau zu einem zentralen Motiv. Beeinflusst durch die dort tätigen italienischen Künstler entstand Mitte des 16. Jahrhunderts eine eigene französische Kunstrichtung, die Schule von Fontainebleau, die, wie

⁵⁷ Chantilly (1970) n°22

⁵⁸ Versailles (1995), S. 163. Claire Constans datiert das Gemälde gegen 1531. Der Witwenstatus spricht gegen ein Datum vor 1531, dem Todesjahr Louis de Brézés. Auch sonst erscheint eine Datierung gegen 1550 aufgrund der starken Ähnlichkeit zu den vorherigen Zeichnungen und Gemälden wahrscheinlicher.

⁵⁹ Ruby (2010), S. 150

⁶⁰ vgl. Beyer (2003), S. 181

⁶¹ Sigrid Ruby identifiziert die Mondsichel zugleich als zentrales Element der Emblematik Heinrichs II., vgl. Ruby (2010), S. 148. In ihr könnte man folglich einen weiteren Bezug auf den König sehen.

⁶² Beyer (2003), S. 181

der Name schon verrät, untrennbar mit dem königlichen Schloss verbunden ist.⁶³ In diesem im Wald gelegenen Jagdschloss und an einem Hofe, an dem die Jagd der wichtigste gesellschaftliche Zeitvertreib war, erlangte die Göttin der Jagd eine unbekannte Bedeutung, vor allem entstand in diesem waidmännischen Umfeld eine neue Ikonographie. „À Fontainebleau [...] en ce milieu forestier, on a retrouvé la mythologie, non pas tout à fait de Diane, mais de la Nymphe. Ce sera là un thème nouveau, surtout décoratif, et la marque distinctive de cette peinture de cour qu'on a définie, à tort, sous le nom d'École de Fontainebleau, et qu'il faudrait plutôt nommer: la peinture du château de Fontainebleau.“⁶⁴ Die Nymphe wird in der Tat zum zentralen Element in der höfischen Dekoration. Françoise Bardon stellt in ihrer wegweisenden Arbeit die Entstehung dieser neuen Formensprache und Ikonographie dar und erarbeitet auch die Entstehung der Dianaikonographie, derer sich Diane de Poitiers vor allem bei der Gestaltung ihres Schlosses in Anet bedienen wird. Dieses wird zum aussagekräftigen Medium ihrer Selbstdarstellung.

Diane de Poitiers bestimmte das Schloss von Anet, das sich bereits im Besitz ihres 1531 verstorbenen Ehemannes befand, zu ihrem Hauptwohnsitz. Im Krönungsjahr Heinrichs II. 1547 beauftragte dieser seinen Architekten Philibert de l'Orme mit dem Umbau des Schlosses.⁶⁵ Dieser durch den König finanzierte Bau ist klar als gemeinsames Anwesen des Königs und seiner Mätresse zu identifizieren. Entsprechend verweist das Bildprogramm auf beide Schlossherren. Dominiert wird die Gestaltung von Jagdmotiven und mythologischen Bezügen zur Jagdgöttin Diana, sodass Diane de Poitiers in ihrer mythologischen Überhöhung als Herrscherin über dieses Anwesen auszumachen ist. Diese Gleichsetzung wird auch aus zeitgenössischen literarischen Quellen ersichtlich. So lobt der französische Dichter Joachim Du Bellay im 159. Sonnet seiner *Regrets* das Schloss von Anet und setzt es gleich zu Beginn seiner Beschreibung mit seiner Besitzerin gleich.

„De vostre Dianet – de vostre nom j'appelle
Vostre maison d'Anet – la belle architecture,
Les marbres animes, la vivante peinture,
Qui la font estimer des maisons la plus belle.“⁶⁶

Der Besucher wird umgehend mit der allgegenwärtigen Dianaikonographie konfrontiert. Bereits beim Betreten des Schlosses durch den Torbau wird man über der Ehrenpforte von der *Nymphe de Fontainebleau* begrüßt (Abb. 11). Dieses Bronzerelief von Benvenuto Cellini war ursprünglich für das königliche Schloss von Fontainebleau gedacht. Die Anbringung in Anet zeugt somit erneut von königlicher Gunst. Das Motiv der Nymphe leitet dabei bereits die Dianaikonographie ein. Sie liegt neben zwei

⁶³ „The king summoned a number of famous artists of the Italian Late Renaissance to France, among them Francesco Primaticcio and Rosso Fiorentino, to execute the interior decoration. They were succeeded around the middle of the 16th century by the French artists of the second Fontainebleau school, most of whom have remained anonymous.“, vgl. Kat. Mus. Louvre (2011), S. 486

⁶⁴ Bardon (1963), S. 19 f.

⁶⁵ Zur Baugeschichte von Anet vgl. Leloup (2001) und Ruby (2010), S. 170–193.

⁶⁶ Joachim Du Bellay, *Regrets*, Sonnet 159, Erstauflage 1558, zit. nach: Ceccarelli Pellegrino (2011), S. 283

Vasen, aus denen Wasser sich zu einem Strom ergießt, und ist somit als Quellnymphe zu identifizieren. Jedoch umarmt sie mit ihrer Rechten einen Hirsch, dessen Geweih vollplastisch aus dem Relief hervorragt. Im Hintergrund sind Jagdhunde zu sehen, wodurch der Wandel der Nymphendarstellung zur Dianaikonographie vollzogen wird. Über der Ehrenpforte krönt eine von zwei Jagdhunden flankierte Hirschplastik den Torbau. Diese Kombination aus Diana und einem Hirsch, die bildlich auf die literarische Vorlage Diana und Acteons zurückgreift, findet sich an mehreren Stellen wieder, prominent vor allem in Form der *Diane d'Anet* (Abb. 12). Die Figurengruppe samt Prunksarkophag diente ehemals als Brunnenstock und Sockel eines Dianabrunnens in einem Seitenhof des Schlosses und wird heute auf einem Piedestal montiert als eigenständiges Kunstwerk im Louvre ausgestellt.⁶⁷ Wie bereits die *Nymph de Fontainebleau* und auch die *Diane Chasseresse* wird Diana erneut nackt dargestellt. Wie im Cellini-Relief hält sie in ihrem rechten Arm einen Hirsch, während sie in dieser Skulptur durch einen Bogen in ihrer linken deutlich als Jägerin dargestellt wird. Zu ihren Füßen sitzt ein Jagdhund. Die Figurengruppe, so wie sie heute ausgestellt wird, hat sich somit von der Nymphenikonographie gelöst, die durch die Brunnengestaltung ursprünglich jedoch evoziert wurde. Anhand genannter Beispiele soll die strenge Ausgestaltung des Schlosses mit dieser wirkungsvollen Evokation erläutert werden. Ganz im Zeichen der Diana erschuf sich Diane de Poitiers mit Anet einen Raum, in dem mithilfe mythologischer Ikonographie ihre Beziehung zum König bildlich wiedergegeben wurde. „Die ursprünglich auf Heinrich II. bezogene und ihn immer mitmeinende Diana-Thematik war von entscheidender Bedeutung für die Re-Präsentation Dianes de Poitiers.“⁶⁸ Eine solche Heterotopie⁶⁹ als Gegenort zum Hofe und seiner restriktiven Darstellungskonventionen wird auch bei späteren Mätressen auszumachen sein.

Es verwundert nicht, dass man auf den monumentalen Grabmälern die Diane de Poitiers in Auftrag gab, keine Anspielungen auf ihre Beziehung zum König wiederfinden. So wird auf ihrem eigenen Grabmal allein ihre gesellschaftliche Position und die Stellung ihrer Familie thematisiert. Es zeigt folglich ihren Rang und ihre Macht, ohne die Herkunft dieser Position durch die königliche Gunst zu erwähnen. Eine Anspielung auf ihre uneheliche Verbindung zu Heinrich II. verbot sich auf ihrem Grab. Noch mehr verbot sich eine solche Anspielung auf dem Grabmal, das Diane de Poitiers für ihren verstorbenen Ehemann Louis de Brézé in Auftrag gab. Das dortige Bildprogramm widmet sich ganz ihrer Treue zum verstorbenen Ehemann und seiner Nähe zur Krone.⁷⁰

Zusammenfassend kann man zwei verschiedene Strategien in der Darstellung Diane de Poitiers ausmachen. Zum einen dominieren in ihren eigentlichen Porträts sittliche Darstellungen, die meist auch noch ihren Status als Witwe thematisieren. In

⁶⁷ vgl. Ruby (2010), S. 267

⁶⁸ Ruby (2010), S. 267

⁶⁹ Zum Begriff der Heterotopie vgl. Denk (2012).

⁷⁰ Sigrid Ruby verallgemeinert dieses Dilemma für alle Mätressen, die anders als männliche Günstlinge keine militärischen oder diplomatischen Erfolge thematisieren können. Alles, was sie mit dem Herrscher verbindet, verbietet sich als Darstellung auf einem Grabmal. Vgl. Ruby (2011), S. 81 f.

ihnen wird ihre Tugendhaftigkeit dargestellt und ihr Status am Hofe, welchen sie ihrer Abstammung verdankte. Eine Inszenierung als Günstling des Königs wird dabei komplett vermieden und somit das lasterhafte, außereheliche Verhältnis zum Monarchen verschwiegen. Ihren bildlichen Überlieferungen nach bleibt Diane de Poitiers als trauernde Witwe in Erinnerung.

Einzig in der Gestaltung ihres Schlosses in Anet finden sich Bezüge zu ihrer Rolle als Mätresse. Während eine solche Anspielung in ihren Bildnissen, die daher dem höfischen Kontext zugeschrieben werden müssen, bewusst vermieden wurden, erschuf sie in Anet einen Raum, in dem sie ihre Beziehung zum König inszenieren konnte. Mit dem Dianamotiv übernahm sie dabei eine Ikonographie die sich seit den Zeiten Franz' I. in Fontainebleau bereits etabliert hatte. Als Diana konnte sie sich als Zentrum dieses Hofgeschehens inszenieren, zumal sowohl die Ikonographie als auch ihr natürliches Aussehen dem aktuellen Schönheitsideal entsprachen.

Diane de Poitiers war somit die erste Mätresse, die eine bewusste bildliche Inszenierungsstrategie fand, um ihren Status wiederzugeben. „Die Inszenierung ihrer Person als Favoritin, Herzogin und Witwe überließ sie nicht anderen oder gar dem Zufall. Diane de Poitiers war vielmehr eine äußerst engagierte Auftraggeberin, die sich schon in den 1530er Jahren einer Vielzahl von Medien, Zeichen und Verweisen bediente, um sich selbst in mehreren Rollen zu präsentieren.“⁷¹

Gabrielle d'Estrées

Die vielen Liebschaften und zum Teil auch deklarierten Mätressen des *Vert galant* Heinrich IV. haben bis heute noch wenig Aufmerksamkeit vonseiten der Kunstgeschichtsschreibung erhalten, was an den wenigen gesicherten Bildnissen liegen dürfte. Einzig ein Bildnis der Gabrielle d'Estrées beschäftigt aufgrund seiner pikanten Darstellung den Betrachter und somit auch die Wissenschaft. Daher soll an dieser Stelle noch kurz auf diese Mätresse des ausgehenden 16. Jahrhunderts eingegangen werden. Nachdem Heinrich IV. sie im April 1591 kennenlernte, lebte sie gleich einer Ehefrau an seiner Seite. 1592 wurde sie mit Nicolas d'Amerval verheiratet. In ihrer Beziehung mit dem König wurden insgesamt vier Kinder gezeugt, von denen drei überlebten. Da aus der Ehe mit der Königin noch kein männlicher Thronfolger geboren war, plante Heinrich IV., die Ehe annullieren zu lassen und Gabrielle d'Estrées zu ehelichen.⁷² Dafür wurde ihre Ehe im Dezember 1594 aufgehoben. Dieser Plan traf jedoch auf großen Widerstand vonseiten der Königin und vor allem des Papstes, sodass die Ehe mit Königin Marguerite erst nach dem Tode der Mätresse 1599 aufgehoben wurde. Der älteste Sohn César übernahm ihre Titel und begründete, nachdem er vom König legitimiert und zum duc de Vendôme ernannt wurde, die bourbonische Nebenlinie Vendôme, die bis 1727 fortbestand. Dieses außergewöhnliche Vorgehen des Königs hebt die Mätresse in eine neue Sphäre. François Bluche sieht in der Geburt des duc de

71 Ruby (2010), S. 152

72 vgl. Guth (2012), S. 309

Vendôme den Tag, von welchem an „la maîtresse du Roi est plus que favorite, presque reine“⁷³. In der Tat wird Ludwig XIV. ebenfalls eine solche Legitimationspolitik betreiben und mit seinem Testament von 1714 sogar seine unehelichen Kinder zu potentiellen Thronerben ernennen.

Das besagte Bildnis aus den Neunzigerjahren des 16. Jahrhunderts, das der zweiten Schule von Fontainebleau zugeschrieben wird, zeigt zwei Frauen beim Bad in einer mit Tuch ausgelegten Badewanne (Abb. 13). In der blonden Frau wird das Porträt der königlichen Mätresse Gabrielle d’Estrées gesehen. Beide Frauen tragen Perlenohrringe und werden ansonsten von ihrer Taille aufwärts komplett entblößt dargestellt. Die dunkelhaarige, in der linken Bildhälfte dargestellte Frau kneift ihrem Gegenüber in die Brustwarze, eine Geste, die auf die Schwangerschaft der Mätresse verweisen soll.⁷⁴ Das Thematisieren der Schwangerschaft würde somit auf die gemeinsamen Kinder und folglich auch auf ihre Position als Mätresse des Königs verweisen.

Mit der Datierung auf die Neunzigerjahre wird die gesamte Wirkungszeit Gabrielle d’Estrées als Mätresse abgedeckt. Bezugnehmend auf die Geburt des gemeinsamen Sohnes César wurde es zeitweilig um das Jahr 1594 datiert. Auffallend im Bildnis ist jedoch ein Ring, den Gabrielle d’Estrées zwischen Daumen und Zeigefinger ihrer linken Hand hält. Die Geste erinnert an die ihrer Schwester, und so lässt sich zwischen der Schwangerschaftsallegorie und dem Ring eine Verbindung feststellen. Gern wird in der Ringdarstellung daher das Eheversprechen Heinrichs IV. gesehen, das er 1599 mit dem Schenken eines Ringes tätigte. Somit ließe sich das Bildnis auf das Jahr 1599 datieren, genauer sogar vor dem Tod der Mätresse im April dieses Jahres.⁷⁵

Im Bildhintergrund sitzt am Kamin vermutlich eine Magd, die mit Nährarbeiten beschäftigt ist. Die Kombination aus einer nackten Frau im Bildvordergrund und einer im Hintergrund beschäftigten Magd erinnert stark an Venusdarstellungen der italienischen Renaissance, vor allem an das wohl prominenteste Beispiel, Tizians *Venus von Urbino*. Über dem Kamin hängt ein Gemälde, dessen untere Bildhälfte erkennbar ist und die Beine eines ruhenden Mannes zeigt. Folgt man der Venusinterpretation könnte dies eine Darstellung des ruhenden Gottes Mars sein. In diesem Fall würde durch den ikonographischen Verweis auf Venus und Mars der Ehebruch und somit die außereheliche Beziehung Gabrielle d’Estrées mit dem König thematisiert werden.

I. 2 Die Mätresse im Blickpunkt der Forschung

„Studien zum Mätressenwesen beginnen erstaunlicherweise noch immer mit dem Rechtfertigen des Forschungsgegenstandes und wiederholen damit die moralischen

⁷³ Bluche (1990), S. 945

⁷⁴ Der Verweis auf ihre Schwangerschaft lässt dieses Bildnis „versuchsweise als Allegorie auf die Geburt eines Kindes König Heinrich IV.“ lesen; vgl. Beyer (2003), S. 181. Doris Guth verweist jedoch darauf, dass es keine vergleichbaren Bildnisse gibt und daher auch keine Tradition dieser seit dem 19. Jahrhundert bestehenden Lesart, vgl. Guth (2012), S. 305.

⁷⁵ vgl. Bouvier (2005), S. 345

Vorbehalte gegen das Thema.⁷⁶ Mit diesen Worten beginnt Nina Trauth ihren Aufsatz zu den Interessen der Mätressenforschung, und in der Tat fühlt man sich geneigt, sein Thema entsprechend zu legitimieren. Ich werde den Versuch unternehmen, mich nicht dazu verleiten zu lassen und mich dem Themengebiet von seinem bisherigen Forschungsstand aus zu nähern. Der historische Exkurs zu den königlichen Mätressen, die denen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, vorausgingen, zeigt bereits, dass sich das Thema durchaus etablieren konnte.

Thomas Kuster⁷⁷ untersuchte in seiner Arbeit die genaue Rolle der Mätresse im 18. Jahrhundert und stellt diese in einen kulturhistorischen Gesamtkontext, ohne jedoch auf ihre bildlichen Darstellungen einzugehen. Auf das Mätressenporträt geht Nina Trauth⁷⁸ in ihrem bereits zitierten Aufsatz ein, mit dem sie vor allem methodisch wichtige Anhaltspunkte bietet und die Mätresse auch in Bezug zu anderen Formen der Konkubine, so zum Beispiel zur Kurtisane der italienischen Renaissance, diskutiert. Dieser Aufsatz erwies sich mit als die wichtigste Inspiration zur Erstellung dieser Arbeit.

Im Dezember 2012 fand in Liège ein Kolloquium mit dem Titel *Maitresses et favorites dans les coulisses du pouvoir. Moyen Âge et Époque moderne* statt. Die dortigen Vorträge behandelten das Mätressenthema in einer umfangreichen Bandbreite. Neben einem Hauptfokus auf Frankreich wurden jedoch auch Vergleiche zur italienischen Renaissance und dem osmanischen Reich gezogen, wobei die Mätresse von der Epoche der Merowinger bis hin zur Französischen Revolution betrachtet wurde. Leider ist die angedachte Publikation dieser Vorträge, die wichtige Erkenntnisse zu der historischen Einordnung und der Kontinuität des Forschungsgegenstandes erwarten lässt, zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht erfolgt.

Durch die Untersuchungen von Sigrid Ruby, insbesondere in ihrer Habilitationschrift⁷⁹, wurden die Mätressen der französischen Renaissance aus kunsthistorischer Perspektive nun umfangreich erforscht. Eine solche Betrachtung fehlt für die Mätressen des 17. Jahrhunderts gänzlich. Trotz der unüberschaubaren Vielzahl an Publikationen zu Ludwig XIV. ist es erstaunlich, dass seine Mätressen noch kaum in den Fokus der wissenschaftlichen Forschung gerieten. So wurde Louise de La Vallière noch gar nicht behandelt, für Madame de Montespan fehlt ebenfalls eine umfassende Untersuchung. Allein ihr Wirken in der *Communauté de Saint-Joseph* nach ihrem Rückzug aus Versailles wurde von Roger-Armand Weigert⁸⁰ und ihre Förderung und Rolle als Auftraggeberin für Teppichkunst von Edith Standen⁸¹ und Charissa Bremer-David⁸² aufgearbeitet. Zu ihren Bildnissen existiert bislang keine Untersuchung. Auch Madame de Maintenon blieb größtenteils unbeachtet. Bereits 1907 versuchte Henri

76 Trauth (2006), S. 127

77 Kuster (2003)

78 Trauth (2006)

79 Ruby (2010)

80 Weigert (1950)

81 Standen (1998)

82 Bremer-David (2007); vor allem Bremer-David (2010) geht auf die Patronage von Madame de Montespan ein.

Gelin⁸³, eine Ikonographie dieser Mätresse zusammenzustellen, der Aufsatz erfüllt aber der Zeit entsprechend nicht die Anforderungen einer heutigen wissenschaftlichen Arbeit. Françoise Chandernagor⁸⁴ geht in ihrer Veröffentlichung zum Schloss von Maintenon auch auf das Leben und in einem eigenen Kapitel auch kurz auf die Darstellungen Madame de Maintenons ein, sodass bereits erste Ansatzpunkte einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Mätresse bestehen. Eine wissenschaftliche Untersuchung der Bildnisse der Mätressen Ludwigs XIV. im Kontext ihrer Biografie und ihrer höfischen Inszenierung sowie ein Vergleich dieser untereinander und mit anderen Epochen bleibt bis jetzt noch aus und soll in dieser Arbeit vorgenommen werden.

Die Mätressen Ludwigs XV. erscheinen durch eine Vielzahl an Publikationen vor allem zu Madame de Pompadour auf den ersten Blick bereits ausreichend behandelt worden zu sein. Bereits in den Sechzigerjahren erarbeitete Katherine Gordon in ihrem Aufsatz das Bildprogramm für die Gärten des Schlosses in Bellevue und ging dabei auf die Inszenierung der Mätresse ein. In ihrer Dissertation über die Porträts Madame de Pompadours ging Sabine Seufert⁸⁵ vor allem auf die großen repräsentativen Bildnisse ein und interpretierte diese in Bezug zu höfischen Normvorstellungen. Zuvor hatte sich Sabine Seufert bereits in einem Aufsatz⁸⁶ mit dem Bildnis bei der Morgentoilette (Abb. 97) beschäftigt, das sie mit dem Bildnis am Stickrahmen (Abb. 92) verglich und dadurch einen Wandel in der Vorstellung der idealen Mätresse im Laufe des 18. Jahrhunderts aufzeigen konnte. Mit selbigem Bildnis am Toilettentisch befassten sich auch die Aufsätze von Melissa Hyde⁸⁷, die es mit der Kunsttheorie seiner Zeit in Bezug brachte und vor allem auf das Motiv des Schminkens einging, sowie Elise Goodman⁸⁸, die sich zur Jahrtausendwende erneut mit den repräsentativen Bildnissen der Mätresse beschäftigte und dabei vor allem auf das Motiv der *femme savante* einging.⁸⁹ Vor allem das Münchener Gemälde dieses Typus (Abb. 88) fand in zwei Aufsätzen von Johann Georg Prinz von Hohenzollern⁹⁰ und Bernhard Rupprecht⁹¹ bereits Erwähnung. Ebenfalls im Jahr 2000 veröffentlichte Andrea Weisbrod⁹² ihre Untersuchung, die sich gezielt mit der Stellung Madame de Pompadours im politischen Gefüge des Absolutismus beschäftigte, und interpretierte ihre Bildnisse über ihren darstellerischen Zweck hinaus als bewusstes Machtinstrument. Diese Arbeit kann zurzeit als umfassendste zu diesem speziellen Thema gesehen werden. Nina Trauth widmete sich in ihrem Aufsatz⁹³ dem Bildnis als Sultanin (Abb. 95), wobei sie es als orientalische Maskerade diskutiert. 2010 erschien zuletzt von Lena Katharina

⁸³ Gelin (1907)

⁸⁴ Chandernagor (2001)

⁸⁵ Seufert (1998)

⁸⁶ Seufert (1996)

⁸⁷ Hyde (2000)

⁸⁸ Goodman-Soellner (1987)

⁸⁹ Goodman (2000)

⁹⁰ von Hohenzollern (1972)

⁹¹ Rupprecht (1991)

⁹² Weisbrod (2000)

⁹³ Trauth (2004)

Stickel⁹⁴ eine weitere Dissertation zur Ikonographie einer Mätresse am Beispiel der Pompadour. Neben einigen Aussagen, die an entsprechender Stelle kritisch betrachtet werden, brachte diese Arbeit keine erwähnenswerten neuen Kenntnisse. Die Kataloge der großen Wanderausstellung, die sich mit Madame de Pompadour und den Künstern befasste⁹⁵, bieten mit ihren Aufsätzen und den Katalogen weitere wichtige Ansatzpunkte. Schließlich befasste sich Claudia Denk⁹⁶ in ihrem Aufsatz mit den Standortfragen der Bildnisse dieser Mätresse in ihrem Schloss von Bellevue und prägte in diesem Kontext den Begriff der Heterotopie.

Zur comtesse Du Barry, der zweiten Mätresse Ludwigs XV., existieren sehr viel weniger Untersuchungen. So ist vor allem die Dissertation von Sabine Moehring⁹⁷ zu nennen, die sich die umfangreiche Arbeit machte, die verschiedenen Bildnisse der letzten Mätresse zusammenzutragen. Katie Scott⁹⁸ ging bereits in den Siebzigern auf die kunsthistorische Bedeutung der Du Barry ein, während Hugo Douwes Dekker⁹⁹ auf einige ihrer Bildnisse einging, wobei von dem in niederländischer Sprache geschriebenen Aufsatz nur eine kurze englische Zusammenfassung international einen Beitrag liefern kann. Auch wenn zur marquise de Pompadour recht viele Untersuchungen vorhanden sind, fehlen auffälligerweise Untersuchungen, die ihre Bildnisse mit denen anderer Mätressen vergleichen. Dieser Vergleich soll im Rahmen dieser Arbeit unternommen werden. Wurden die Mätressen der Renaissance bereits ausführlich aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet, sollen die folgenden Untersuchungen den bisherigen Forschungsstand um die Mätressen des 17. und 18. Jahrhunderts ergänzen und vervollständigen.

⁹⁴ Stickel (2010)

⁹⁵ München (2002), Versailles (2002), London (2002)

⁹⁶ Denk (2014)

⁹⁷ Moehring (1995)

⁹⁸ Scott (1973)

⁹⁹ Douwes Dekker (1986)

II. Methodischer Ansatz und theoretische Überlegungen zur Gattung

„Die Frage, wie weit Porträt? wie weit Ideal? gehört zu den anmuthigsten Geheimnissen der italienischen Kunstgeschichte.“¹⁰⁰ Mit dieser Bemerkung schließt Jacob Burckhardt seinen Vortrag von 1885 zu den *Anfängen der neuern Porträtmalerei* und lässt die Beantwortung dieser grundlegenden Frage offen, nachdem er schon zu Beginn seines Vortrages ankündigte: „wir werden uns hüten, hier und für heute jenes große Thema zu berühren, welches Verrechnung zwischen Ähnlichkeit und höherer Auffassung heißt.“¹⁰¹ Burckhardt, dessen Porträttheorie in einer anthropologischen Tradition zu verstehen ist¹⁰², drückt sich hier recht diplomatisch aus. Grundsätzlich stellt er das dargestellte Individuum in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. „Das Unterscheidungskriterium des Porträts gegenüber Personalbildern ohne Individualität bildet nach Burckhardt die traditionelle Kategorie der „Ähnlichkeit“ als einer anschaulichen Übereinstimmung zwischen Darzustellendem und Dargestelltem.“¹⁰³

Seit Burckhardt manifestierte sich die These, dass die Ähnlichkeit des Porträts und somit seine Aussage von der Individualität des Dargestellten ausgehe.¹⁰⁴ Dieses Phänomen, so konstatierte man, entwickelte sich durch das Aufkommen eines individuellen Menschenbildes im Zuge der Renaissance¹⁰⁵ und schloss abrupt mit der Erfindung der Photographie¹⁰⁶ ab. In dieser theoretischen Tradition verhaftet bleibt Burckhardts Nachfolger auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl in Basel, Gottfried Boehm¹⁰⁷, dessen porträttheoretisches Hauptwerk bereits im Untertitel den Ursprung, analog zu Burckhardt, in der italienischen Renaissance sieht und somit direkt auf diesen Bezug nimmt.¹⁰⁸ Entsprechend steht eine „in der Renaissance sich neu konstituierende Auffassung des Menschen als ‚Individuum‘“¹⁰⁹ als Voraussetzung für das Por-

¹⁰⁰ Burckhardt (2003), S. 474

¹⁰¹ ebd., S. 460

¹⁰² Zum Porträtbegriff bei Jacob Burckhardt vgl. Spanke (2004), S. 319 ff.

¹⁰³ Spanke (2004), S. 321. Spanke verwendet den Begriff „Personalbild“ neutral als Bild einer Person im Allgemeinem, vgl. Spanke (2004), S. 32 f.

¹⁰⁴ Für eine Übersicht über diese Forschungsrichtung vgl. v. a. Boehm (1985), S. 15ff.; Köstler (1998), S. 9 f.; Spanke (2004).

¹⁰⁵ vgl. Köstler (1998), S. 9; „Erst in der Renaissance komme also [nach Auffassung Burckhardts] der abendländische Mensch geistesgeschichtlich zu sich selbst“, Spanke (2004), S. 321.

¹⁰⁶ Die Erfindung der Photographie um das Jahr 1830 stürzte die Kunst in eine Krise, da mit ihr eine naturgetreuer Nachbildung der Realität möglich wurde. Besonders die Porträtmalerei drohte überflüssig zu werden, vgl. Burckhardt (2003), S. 460; Gödüren (2013), S. 12

¹⁰⁷ Zur Porträttheorie Boehms vgl. Boehm (1985) sowie Spanke (2004), S. 403ff.

¹⁰⁸ Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance; Boehm (1985)

¹⁰⁹ ebd., S. 403

trät, welches zum „Ausdruck dieser anthropologischen Auffassung“¹¹⁰ wird. Für Boehm kennzeichnet sich diese neue Individualität nicht allein in der Identifizierbarkeit des Einzelnen, sondern vielmehr darin, dass das Selbst des Individuums „als Mitte einer persönlichen Welt des Dargestellten begreifbar wird.“¹¹¹ Insofern ist das Porträt mehr als nur die Wiedergabe der Gesichtszüge der dargestellten Person. Obwohl der gemalte Mensch des Porträts kein anderer als das Original ist, auf das er sich bezieht, wird er jedoch vom Maler „auf eine genuine Weise als Person“¹¹² gedeutet. „Im wirklichen Porträt“, so ferner Boehm, „erkennen wir den **aufgefaßten** Menschen in der Vielfalt seiner Bedeutsamkeit, wir sehen diese Vielfalt sich in einer Stummheit des Dargestellten anzeigen.“¹¹³ Diese Vorstellung des aufgefassten und gedeuteten Menschen als Protagonist eines Porträts ist für Boehm zentral. „Das Aussehen einer Bildnisfigur schließt immer eine Weise des Auffassens ein, genauer: ist eine solche. Vom Dargestellten lässt sie sich nicht abtrennen [...]. Das Bildnis präsentiert den **gedeuten** Menschen.“¹¹⁴

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts entwickelte sich jedoch eine Forschungstendenz, die sich zunehmend vom dargestellten Individuum trennte, um sich auf den Adressaten zu fokussieren. In seiner Untersuchung zur Bildniskunst der römischen Republik, die sich bezeichnenderweise bereits im Titel¹¹⁵ von Boehm abhebt und nun das Bildnis nicht mehr auf seine Beziehung zum Individuum hin untersucht, sondern vielmehr auf seine Botschaft eingeht, plädiert der Archäologe Luca Giuliani für eine andere Betrachtungsperspektive.

Giuliani stellt die römischen Bildnisse in ihren Kontext als öffentliche Denkmäler, die auf ihren Betrachter eine „offenkundig verständliche – weil nur aufgrund ihrer Verständlichkeit überhaupt wirksame – Aussage vermitteln“¹¹⁶ sollten. Diese Botschaft an den zeitgenössischen Betrachter in Sprache zu übersetzen, so Giuliani, sei „unverzichtbar, [wolle] man die Denkmäler nicht um eben die Dimension der Wirkung beschneiden, dererwegen sie ursprünglich aufgestellt worden sind.“¹¹⁷ Eine solche Betrachtungsweise öffentlicher Bildnisse erweist sich epochenunabhängig als unumgänglich. Der Kosten- und Zeitaufwand bei der Herstellung der Bildnisse sowie der Bildnisgebrauch, der die repräsentative Funktion bis hin zur Stellvertreterrolle¹¹⁸ ausdehnt, erweitern die Bildnisabsicht von der Manifestation des Individuums zur in-

¹¹⁰ ebd., S. 404

¹¹¹ ebd., S. 405

¹¹² Boehm (1985), S. 13

¹¹³ ebd., S. 28

¹¹⁴ ebd., S. 34

¹¹⁵ Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik; Giuliani (1986)

¹¹⁶ ebd., S. 14

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ In der Tat übernahm das Bildnis des Herrschers in seiner Abwesenheit mehrfach seine zeremonielle Funktion. Auf diesen Aspekt soll später bei der Behandlung des Herrscherbildnisses näher eingegangen werden, an dieser Stelle sei auf die Ausführungen bei Polleroß (1995), S. 396ff. und Sabatier (2006) verwiesen. Da die Präsenz des Porträtierten in seiner Abwesenheit zur grundlegendsten Aufgabe der Porträtkunst gehört, wird uns diese Stellvertreterrolle sowohl im Kontext des Bildnisgebrauchs als natürlich in der Diskussion der einzelnen Mätressenporträts ein ständiger Begleiter sein.

tendierten Botschaft an den Betrachter. Die Bedeutung des Porträts entstammt, so Giuliani, jedoch nicht dem Bildnis selbst. „Bildnisse tragen den Schlüssel zur eigenen Deutung nicht in sich verborgen, und wir dürfen die Worte, mit denen wir über sie reden, nicht ihnen selbst in den Mund legen.“¹¹⁹ Um ihre Wahrnehmung zu begreifen, muss man sich auf literarische Überlieferungen von Zeitzeugen berufen, wobei nicht „das eine Zitat als Grundlage zur Interpretation des einen Porträts [gesucht wird]. Gesucht wird vielmehr ein ganzes Netz von Bedeutungen, ein kohärentes semantisches System, kurz: eine Sprache.“¹²⁰ Diese Sprache findet Giuliani in der antiken Rhetorik, warnt jedoch davor, Sprache und Bildnis gleichzusetzen, „denn schließlich sind Porträts keine Allegorien, und ihre Aussage beruht nicht auf der bildlichen Umsetzung einer begrifflich vorgeprägten Bedeutung.“¹²¹

Zwischen diesen beiden Ansichten, der Konstitution des Individuums aus der Ähnlichkeit zum Dargestellten oder aus der intendierten Botschaft an den Betrachter, kann man die meisten Theorien zum Porträt ansiedeln. Und so muss man das Bildnis auch stets im Spannungsfeld zwischen Porträtiertem und Betrachter und zwischen Individuum und Gesellschaft betrachten. Andreas Köstler schlägt folgende Umschreibung des Verhältnisses von Bildnis und Individuum vor: „Spricht man vom Bildnis, sollte man von seiner Botschaft reden, die dann auch die Herausstellung des Individuums zum Thema haben kann – zu einem seiner Themen.“¹²² Er selbst führt den Begriff *Image* an, der das „Interesse an der Funktion, der Wirkung, der Adressatenschaft, der Botschaft eines Bildnisses“¹²³ beschreiben soll, wobei er diesen Begriff der angelsächsischen Soziologie und Wirtschaftspsychologie entnimmt. Ohne diesen Begriff zwingend für die Anwendung auf vergangene Jahrhunderte einführen zu wollen, spricht er ihm dennoch Aspekte zu, „aus denen sich für die Untersuchung von Bildnissen auch in historischer Sicht eine nützliche Fragestellung entwickeln lässt. Gemeint ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen von Bildnissen, den unterschiedlichen Ansprüchen und Vorstellungen, die als bildprägende Kräfte von Seiten des Bestellers wie auch von Seiten des Rezipienten in die Formulierung von Bildnissen eingehen können.“¹²⁴

Der Begriff des *Image*, der uns heute vielmehr noch aus der Wahrnehmung von in der Öffentlichkeit stehenden Persönlichkeiten bekannt ist, wird vor allem im Bereich der *public relations* gebraucht. Eine entsprechende Form der *public relations* kann somit auch für die Bildnisse der römischen Republik ausgemacht werden. Zugleich darf angenommen werden, dass die meisten Herrscher um die Wirkung auf ihre Untertanen bemüht waren und primär ihre Bildnisse, die eine erleichterte Form

¹¹⁹ Giuliani (1986), S. 22

¹²⁰ ebd.

¹²¹ Giuliani (1986), S. 239

¹²² Köstler (1998), S. 13

¹²³ ebd.

¹²⁴ ebd., S. 14

der Repräsentation¹²⁵ darstellen, dazu nutzten, Einfluss auf diese zu nehmen. Aktionsraum dieser Repräsentationen ist eine zum Teil unterschiedlich weit gefasste Öffentlichkeit¹²⁶, die sich gerade im Bilddiskurs als wichtiger Katalysator für die Generierung eines Bildes im Sinne einer öffentlichen Meinung herausstellen wird.

Um die Botschaft der Bildnisse im republikanischen Rom und deren Wahrnehmung durch Zeitgenossen zu analysieren, bedient sich Giuliani eines Netzes an Bedeutungen, eines semantischen Systems, folglich also der Sprache, in welcher die Bildnisse ihre Aussage kommunizierten – zum Betrachter sprachen. Diese Sprache, so Giuliani, ist „aus literarischen Quellen bis in Einzelheiten bekannt. Es handelt sich um ein ideologisches Vokabular mit starken moralischen Wertakzenten und einer eigenständig abstrakten Terminologie zur Bezeichnung menschlicher Tugenden, wie sie damals für das politische Handeln als maßgebend empfunden wurden.“¹²⁷ Durch das Studium der Rhetorik rekonstruiert Giuliani das Raster, wonach man Politiker in der römischen Republik beurteilte.

Um folglich die Bildnisse am absolutistischen Hofe in Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zu beurteilen und sie auf ihre Wirkung auf die anderen Höflinge zu untersuchen, müsste, analog zu Julianis Untersuchungen zur römischen Republik, das entsprechende Raster ermittelt werden, wonach damals Höflinge beurteilt wurden.

¹²⁵ Kristin Marek sieht hierbei den Begriff der Repräsentation als Kumulation des Bildmediums als Träger, des visuellen Bildes sowie des simulierenden Bildes des menschlichen Körpers, vgl. Marek (2003), S. 135.

¹²⁶ Zum Problem der Definition von Öffentlichkeit vgl. Habermas (1962), S. 13ff.

¹²⁷ Giuliani (1986), S. 22

III. Die Mätressen Ludwigs XIV.

III. 1 Das 17. Jahrhundert

Der Hof

Schauplatz der Untersuchungen in dieser Arbeit ist größtenteils der königliche Hof in Versailles. Auch wenn sich der Hofstaat erst ab 1678 gänzlich dorthin verlagerte, war Versailles bereits zuvor Kulisse zahlreicher höfischer Festlichkeiten. Im Laufe der Regierungszeit Ludwigs XIV. entwickelte sich die Schlossanlage zu den uns heute bekannten Ausmaßen. Da dieses Schloss unweigerlich mit dem Hofe Ludwigs XIV. und seines Nachfolgers verbunden ist und somit auch zum Tätigkeitsfeld der in dieser Arbeit behandelten Mätressen, mit Ausnahme Louise de La Vallières, wurde, soll auf die Baugeschichte näher eingegangen werden. Sowohl die Unterbringung der einzelnen Mätressen innerhalb der Raumdisposition dieser Schlossanlage als auch die Hängung ihrer Bildnisse spielen für die in dieser Arbeit getätigten Untersuchungen eine entscheidende Rolle, sodass ein Verständnis der Gesamtanlage hilfreich ist.

Sich ein klares Bild über die Schlossanlage von Versailles zu verschaffen, erscheint äußerst schwierig.¹²⁸ Zu gigantisch ist diese Residenz, die eher einer Stadt gleicht als einem Schloss. Über die Jahrhunderte wurde sie zudem sukzessive ausgebaut, und auch der Innenraum transformierte sich ständig bedingt durch Neugestaltungen, dem Wechsel von Appartements sowie den Anschluss neu errichteter Bauabschnitte. Das Schloss war somit eine ständige Großbaustelle, und aus heutiger Sicht betrachtet fällt es uns schwer, die einzelnen Räumlichkeiten und Appartements so zu rekonstruieren, wie sie einmal existiert hatten.¹²⁹ Noch schwerer lassen sich folglich die in dieser Arbeit untersuchten Bildprogramme ihrer ursprünglichen Hängung zuordnen. Da mehrere Generationen die Räumlichkeiten für ihre Zwecke nutzten, wurden ganze Programme ausgetauscht, vor allem dürften Porträts entsprechend aktualisiert worden sein. Die Zerstörungen und Plünderungen der Revolution und die Versteigerungen des Inventars entrissen weiterhin Bildnisse ihrer ursprünglichen Funktion, und nicht zuletzt die Musealisierung¹³⁰, die den Anspruch erhebt, alle historischen Aspekte von Versailles wiederzugeben, kombiniert die Porträts in Hinblick auf ihren musealen Charakter neu und trennt somit ein Schloss, das zu jeder Zeit als eine Einheit zu se-

¹²⁸ Zur Baugeschichte des Schlosses von Versailles und seinen verschiedenen Abschnitten vgl. Gady (2011) und Constan (1998).

¹²⁹ An dieser Stelle sei auf die umfangreiche Arbeit William Newtons verwiesen, in der die Lage der einzelnen Appartements innerhalb des Schlosses und ihre Belegung rekonstruiert wird; vgl. Newton (2000).

¹³⁰ Unter Louis-Philippe wurde Versailles von 1833 bis 1837 in ein Museum transformiert.

hen war, in unterschiedliche Epochen. So muss vielmehr zwischen dem Versailles von Ludwig XIV. und dem seiner direkten Nachfolger sowie zukünftiger „Bewohner“¹³¹ unterschieden werden.

Errichtet wurde das Schloss in Versailles ursprünglich von Ludwig XIII. Ein erstes, relativ bescheidenes Anwesen entstand um 1624. Der König, der Versailles als Ruhesitz nach seinen Jagden schätzte und sich dort vom Pariser Hof zurückzog¹³², ließ es 1631 bis 1635 vom Architekten Philibert Le Roy umbauen. Aus dieser Regierungszeit ist die zweiflügelige Anlage erhalten, die heute die *Cour de Marbre* umgibt.

Ludwig XIV., der bereits in seiner Kindheit das Versailler Schloss seines Vaters besuchte, verbrachte nach seiner Hochzeit 1660 mehr Zeit in dieser Residenz und ließ sie in der Folgezeit ausbauen. Nachdem zunächst der Innenraum umgestaltet wurde und Appartements für den König, die Königin und den Dauphin geschaffen wurden, vergrößerte man nun das Schloss um Stallungen und einen Küchentrakt, die leicht versetzt die beiden bestehenden Flügel optisch nach Osten verlängerten. Koordinator dieser Baumaßnahmen war der *Premier Architecte du Roi* Louis Le Vau. Versailles hatte nun die Größe erreicht, um regelmäßig vom Hofstaat bezogen zu werden. Entsprechend fallen die ersten Festlichkeiten in diese Zeit. Ludwig XIV. plante jedoch längere Aufenthalte in Versailles und wollte dort auch seinen *Conseil* unterbringen, weswegen ab 1668 weitere Erweiterungen nötig wurden. Obwohl sich Colbert für einen radikalen Neubau aussprach, entschloss sich der König, das alte Schloss seines Vaters zu bewahren. In einem ungewöhnlichen Verfahren wurde deshalb die alte Bau-

¹³¹ Im Gegensatz zu vielen anderen Baudenkmalern überlebte Versailles äußerlich die Zeiten der Revolution relativ unbeschädigt. Trotz hoher Instandhaltungskosten sah man davon ab, die ehemalige königliche Residenz zu zerstören, sondern plante mit der Einrichtung des *Musée spécial de l'école française*, Versailles in ein Museum zu transformieren, das der französischen Kunst gewidmet sein sollte. Durch die Kaiserkrönung 1804 und den Übergang in den kaiserlichen Besitz Napoleons wurde die Musealisierung Versailles unterbrochen, und Napoleon plante, das Schloss als repräsentative kaiserliche Residenz umzugestalten. Sämtliche Pläne sahen eine radikale Überholung der barocken Anlage in neoklassizistischem Stil und somit eine dauerhafte Zerstörung des Versailles des *Ancien Régimes* vor. Während das Trianon als Wohnsitz des Kaisers umgebaut wurde und tatsächlich als Residenz diente, waren die Umbaumaßnahmen in Versailles nicht sehr effektiv und sind heute kaum erkennbar; zum Schicksal Versailles unter der Revolution und dem *Empire* vgl. Gaehtgens (1984), S. 47–57 sowie Versailles (2005 b). Während der Restauration wurden weitere Renovierungsarbeiten in Versailles getätigten. Weder Ludwig XVIII. noch Karl X. machten jedoch aus Versailles ihre Residenz. Zum einen wären die Kosten zu hoch gewesen, zum anderen war Versailles in den Köpfen der meisten Franzosen noch zu sehr mit dem *Ancien Régime* verbunden. Eine königliche Residenz in Versailles hätte als Affront gegen das Bürgertum gegolten. Die größten Änderungen und somit auch die größte Zerstörung erlitt Versailles unter dem *Roi-Citoyen* Louis-Philippe. 1833 erklärte dieser seine Absicht, Versailles in ein „vaste Musée [...] einzurichten, das tous les souvenirs historiques nationaux“ (Rapport von Nepveu vom 8.8.1833, zit. nach: Gaehtgens (1984), S. 61) beherberge. Diese Entscheidung besiegelte das Schicksal des Schlosses, nie mehr als königliche Residenz zu dienen. Während durch diese Umfunktionierung in ein *Musée National* einerseits die Fassade für immer als nationales Kunstwerk vor Umbauten bewahrt wurde, bedeutete die Einrichtung eines Museums für große Teile des Innenraumes einen radikalen Umbau. Besonders der Bau der *Galerie des Batailles* im Südflügel forderte die Zerstörung vieler ehemaliger Appartements.

¹³² Es ist überliefert, dass Ludwig XIII. seiner Frau Anna von Österreich nicht gestattete, in Versailles zu nächtigen, da er „ce grand nombre de femmes qui me gâteraient tout si la reine y allait“ (zit. nach: Constans (1998), S. 23) fürchtete. Dieser Charakter eines rein männlichen Jagdschlusses sollte sich unter seinen Nachfolgern stark ändern.

substanz an beiden Flügeln von einem Neubau ummantelt und somit mit den Erweiterungsbauten verbunden. Hätte ein einheitlicher Neubau sicher zu einem harmonischeren Gesamteindruck geführt, wurde durch diese *Enveloppe* der Grundstein für weitere Erweiterungen gelegt. „*Janus architectural, le château de Versailles devient un monstre dont en ne cessera plus de déplorer l'incohérence.*“¹³³ Zur Gartenseite hin ragten die beiden neuen Flügel über das alte Schloss hinaus. Bevor die spätere Spiegelgalerie diesen Vorsprung ausglich, wurden beide Flügel durch eine Terrasse miteinander verbunden. Im nördlichen Flügel wurde das Appartement des Königs eingerichtet, die Königin bezog den südlichen. Bis zum definitiven Einzug in Versailles bewohnte der König diese Räumlichkeiten, bevor er zum Hof hin im alten Schloss ein privates Appartement hinzufügte.¹³⁴ In diese Zeit fällt auch die Ausgestaltung eines Bildprogrammes.¹³⁵ Von da an wurden unter der Leitung Charles Le Bruns Künstler zur Ausgestaltung herangezogen, wobei der Fokus vor allem auf dem Bemalen der Decken lag und als ikonographisches Programm Planetenmotive gewählt wurden. Diese Ikonographie spiegelt das Selbstverständnis des Sonnenkönigs wieder, „car elle traduisait plastiquement la prééminence du monarque autour duquel s'ordonnait le cosmos copernicien.“¹³⁶ So entstanden die Salons, die Mars, Merkur, Apollo, Jupiter und Saturn gewidmet waren.

Zeitgleich mit der Ummantelung ließ der König abseits im Park gelegen das Trianon errichten, wegen der verwendeten Wandfliesen auch als *Trianon de porcelaine* bezeichnet.¹³⁷

Der nächste große Bauabschnitt erstreckte sich von 1678 bis 1710 und war das Werk des jungen Architekten Jules Hardouin-Mansart. Durch das Schloss von Clagny, das er von 1675 bis 1680 für die Mätresse Madame de Montespan unweit des königlichen Schlosses errichtet hatte, empfahl er, Versailles zu vollenden und der Residenz die gigantischen Dimensionen zu geben, die bis heute erhalten sind. In diesem Bauabschnitt wurde das bisherige Schloss durch zwei weitere Flügel nach Süden und Norden erweitert¹³⁸, durch die beiden *Ailes des Ministres* und dem *Grand Commun* entstand vor der *cour royale* die *cour d'honneur*, ihr gegenüber wurden schließlich die beiden Écuries¹³⁹ gebaut. Für den Bau der *Aile du Midi* musste die 1663 von Le Vau gebaute Orangerie weichen. An ihrer Stelle wurde eine gut doppelt so große neue Orangerie¹⁴⁰ errichtet. Bekanntestes Element dieser Bauperiode dürfte die *Grande*

¹³³ Gady (2011), S. 43

¹³⁴ Zu den Grands Appartements und ihre künstlerische Ausgestaltung vgl. Versailles (2005 a).

¹³⁵ Weder im „château de cartes“ Ludwigs XIII. noch in der ersten baulichen Erweiterung unter Ludwig XIV. spielten Bildprogramme eine wichtige Rolle, vgl. Bajou (1998), S. 8.

¹³⁶ Bajou (1998), S. 8

¹³⁷ vgl. Krause (1996), S. 62–65. Eine nähere Beschreibung dieses Triangons erfolgt bei den Bildnissen Madame de Montespans.

¹³⁸ Zunächst wurde nach Süden die Aile du Midi mit Appartements für den Dauphin und seine Ehefrau errichtet, dann nach Norden die Aile du Nord, vgl. Gady (2011), S. 102.

¹³⁹ Diese beiden Stallungen schlossen optisch die cour d'honneur ab und leiteten die Straßen ein, die strahlenförmig von der Cour nach Paris, Saint-Cloud und Sceaux führten. Eine Écurie war für die Reitpferde gedacht und unterstand dem Grand Écuyer, die andere beherbergte die Zugpferde und unterstand dem Premier Écuyer, vgl. Gady (2011), S. 98 f.

¹⁴⁰ vgl. Gady (2011), S. 100 f.

Galerie¹⁴¹ sein, die anstelle der Terrasse nun zum Garten hin eine geschlossene Front bot. Zusammen mit dem südlichen und nördlichen Flügel und der neu verkleideten Enveloppe entstand mit einer Gesamtlänge von 680 Metern „la plus longue façade de l'architecture française.“¹⁴² 17 Rundbogenfenster öffnen den Blick auf den Garten, während ihnen gegenüber in Arkaden eingelassen Spiegel das Licht reflektieren und der Galerie den Namen *Galerie des Glaces* verleihen. Mit den Deckengemälden von Charles Le Brun wurde sie 1684 schließlich vollendet. 1687 wurde das alte Trianon niedrigerissen und durch das *Trianon de marbre* ersetzt, dessen Gestaltung der König maßgeblich beeinflusste.¹⁴³ Das letzte große Bauvorhaben der Regierungszeit Ludwigs XIV. stellt die *Chapelle Royale*¹⁴⁴ dar. Im Jahre 1689 begonnen, kam die Baustelle durch den Pfälzer Erbfolgekrieg rasch zum Erliegen und wurde erst 1698 wieder aufgenommen. 1710 wurde sie schließlich geweiht. In diesen 50 Jahren erfährt Versailles unter Ludwig XIV. seine größte Entfaltung. Sowohl seine direkten Nachfolger als auch spätere Epochen fügten der Anlage nur einzelne Elemente hinzu und widmeten sich vor allem der Innenraumaufteilung, sodass die Gesamtanlage als Produkt der Regierungszeit Ludwigs XIV. gesehen werden muss.

Der König

An dieser Stelle soll kurz auf den Monarchen eingegangen werden, der so lange wie kein anderer europäischer Herrscher die Macht innehatte und mit Versailles den Hof kreierte, der für die nächsten Generationen prägend wurde. Um seine Biographie nicht zu umfangreich werden zu lassen, werden im Folgenden vor allem die außenpolitischen Rahmenhandlungen sowie dynastische Aspekte erwähnt. Weitere Begebenheiten seiner Regierungszeit erschließen sich aus den folgenden Kapiteln, sodass sich zum Schluss ein recht umfangreiches Bild Ludwigs XIV. formen dürfte. An dieser Stelle sei bereits auf seine noch immer umfangreichste Biographie von François Bluche¹⁴⁵ sowie auf die Chronik seiner Regierungszeit von Joël Cornette¹⁴⁶ verwiesen.

Ludwig XIV. wurde am 5. September 1638 geboren. Sein Vater Ludwig XIII. starb 1643, sodass Ludwig XIV. bereits im Alter von vier Jahren am Todestag seines Vaters inthronisiert wurde. Da er in diesem jungen Alter noch nicht regieren konnte, übernahm seine Mutter Anna von Österreich die Regentschaft. Das eigentliche Regieren übernahm jedoch der Kardinal Mazarin als Premierminister, der sich zugleich auch um die Erziehung des jungen Königs kümmerte. In dieser Zeit kämpfte Frankreich im Dreißigjährigen Krieg sowohl gegen das Deutsche Reich als auch gegen Spanien und ging 1648 in den Friedensverträgen von Münster und Osnabrück als Gewinner dieses gesamteuropäischen Konflikts hervor. Es kämpfte darauf weiterhin gegen Spanien,

¹⁴¹ vgl. ebd., S. 108–115

¹⁴² ebd., S. 102

¹⁴³ vgl. ebd., S. 122–129

¹⁴⁴ vgl. ebd., S. 134–139

¹⁴⁵ Bluche (1986)

¹⁴⁶ Cornette (1997)

und von 1648 bis 1653 verlagerte sich der Konflikt nach innen in den Frondeaufständen. 1651 wurde Ludwig XIV. für volljährig erklärt, was die Regentschaft seiner Mutter beendete. Fortan regierte weiterhin der Kardinal Mazarin für den jungen König, der am 7. Juni 1654 gekrönt wurde. Nach militärischen Erfolgen gegen Spanien sah sich das Haus Habsburg gezwungen, den Frieden mit Frankreich zu suchen.¹⁴⁷ 1660 wurde Ludwig XIV. mit seiner Cousine, der Infantin Maria Theresia von Spanien, verheiratet, mit der er sechs Kinder zeugte, darunter drei Söhne, von denen jedoch nur der älteste die Kindheit überlebte.

Nachdem der Kardinal Mazarin am 9. März 1661 verstarb, verkündete Ludwig XIV. am darauffolgenden Tag, fortan selbst zu regieren.¹⁴⁸ Im selben Jahr stieg mit Jean-Baptiste Colbert eine weitere Persönlichkeit auf, die die Regierungszeit Ludwigs XIV. stark beeinflussen sollte. Der ehemalige Vermögensverwalter des Kardinals Mazarin beerbte den in Ungnade gefallenen und wegen Korruption inhaftierten Nicolas Fouquet als *Intendant des Finances*. In den Folgejahren wurde er 1664 zum *Surintendant des Bâtiments*, 1665 zum *Contrôleur général des Finances* und 1669 schließlich zum *Secrétaire d'État de la Marine* und *Secrétaire d'État de la Maison du Roi* ernannt.

Mit dem Tod des spanischen Königs Philipp IV. am 17. September 1665 änderte sich die außenpolitische Situation in Europa. Französische Juristen folgerten aus dem brabantischen Erbrecht, wonach Kindern aus erster Ehe ein Vorzug vor denen aus zweiter Ehe eingeräumt wird, dass Maria Theresia gegenüber dem aus zweiter Ehe stammenden und noch minderjährigen spanischen Thronfolger Karl II. erb berechtigt war. Somit wurde ein französischer Anspruch auf die Spanischen Niederlande formuliert. Da Maria Theresia nur gegen eine nicht gezahlte Mitgift auf Erbansprüche verzichtet hatte, konnte Frankreich ungehindert Ansprüche auf die spanische Erbfolge, die mit Karl II. äußerst ungesichert war, stellen. 1667 begann Ludwig XIV. einen Eroberungsfeldzug in Flandern. Dabei wurden in kurzer Zeit die schlecht verteidigten Festungen eingenommen, ohne dass Spanien eine eigene Armee in die Kriegsgebiete entsenden konnte. Der Frieden von Aachen am 2. Mai 1668 beendete diesen kurzen Krieg. Frankreich gab einige eroberte Stellungen auf, gewann dafür strategisch wichtige Städte im Nordosten hinzu, die von Vauban zu Festungen ausgebaut wurden.¹⁴⁹

Von 1672 bis 1678 befand sich Frankreich im Rahmen des Holländischen Krieges im Krieg mit den Vereinigten Niederlanden. Durch die Involvierung der Königreiche England und Schweden sowie der Bistümer Münster und Lüttich auf französischer Seite und des Königreichs Spanien und des Heiligen Römischen Reiches auf niederländischer Seite weitete sich dieser Krieg zu einem gesamteuropäischen Konflikt aus.

¹⁴⁷ 1659 wurde der Pyrenäenfrieden geschlossen. Neben territorialen Erweiterungen wurde vor allem die Hochzeit mit der spanischen Infantin vereinbart. Ihr Verzicht auf den spanischen Thron wurde durch eine Mitgift in Höhe von 500.000 Goldécus besiegt. Da Spanien diese Summe nicht bezahlen konnte, wurde somit die juristische Voraussetzung für den französischen Anspruch auf die spanische Krone und den Devolutionskrieg von 1667 bis 1668 geschaffen, vgl. Cornette (1997), S. 66 f. Fanny Cosandey nennt das Gelingen dieser Operation einen Triumph eines „dynastischen Absolutismus“, vgl. Cosandey (2004), S. 327.

¹⁴⁸ Zum administrativen System von Ludwig XIV. vgl. Hatton (1977), S. 238ff.

¹⁴⁹ Zum Devolutionskrieg vgl. Cornette (1997), S. 155–164 und 168.

Die Friedenschlüsse von Nimwegen 1678 und Saint-Germain 1679 beendeten diesen Konflikt. Frankreich, das als Siegermacht hervorging, erhielt von Spanien die Freigrafschaft Burgund und die Stadt Freiburg aus österreichischem Besitz. Des Weiteren konnte es mehrere eroberte Städte der Spanischen Niederlande behalten und in denen, die es abtreten musste, die freie katholische Glaubensausübung garantieren. Diese militärischen Erfolge, die von der französischen Propaganda zusätzlich überhöht wurden, brachten Ludwig XIV. den Beinamen Louis Le Grand ein.

Innenpolitisch wurden die Siebzigerjahre des 17. Jahrhunderts von einer Affäre bestimmt, die maßgeblich die öffentliche Meinung erschüttern sollte und noch heute zu den größten und mysteriösesten Kriminalfällen des Landes zählt. Zu Beginn dieser Affäre stand die Verhaftung der marquise de Brinvilliers, welcher vorgeworfen wurde, ihre beiden Brüder und ihren Vater vergiftet zu haben, um sich das Erbe zu sichern. Unter Folter machte sie ein umfangreiches Geständnis, das einen größeren Ring von Giftmischern und Hexern vermuten ließ. Nach ihrer Hinrichtung 1676 nahm sich der königliche Polizeikommissar von Paris, Nicolas de la Reynie, der Aufgabe an, diesen Behauptungen nachzugehen. Am 19. März 1679 wurde schließlich Catherine Deshayes, genannt La Voisin, verhaftet. Diese war als Hebamme tätig, offensichtlich aber noch bekannter als Mischerin von Heilmitteln und Aphrodisiaka. Ihre Aussagen belasteten Mitglieder der Pariser Oberschicht und sogar des Hofes. Vor allem die königliche Mätresse Madame de Montespan konnte mit ihr in Verbindung gebracht werden, wodurch eine direkte Verbindung zum König bestand, der gar ihren Mixturen erlegen sein konnte. Sukzessive weiteten sich die Verdächtigtenkreise aus, und immer weitere Personen, teils aus dem höfischen Adel stammend, wurden beschuldigt, sich Gift besorgt oder an schwarzen Messen teilgenommen zu haben. Diese Untersuchungen, die einen immer größer werdenden Kreis von Hexern, Giftmischern und Alchemisten aufdeckten, brachten die gesamte staatliche Ordnung durcheinander und gefährdeten somit die Autorität des Königs und die Stabilität seiner Herrschaft. Das Zeitalter Ludwigs XIV., das für seine Klarheit und Ordnung bekannt ist, zeigt sich in dieser Affäre immer noch im Schatten des Aberglaubens vergangener Jahrhunderte.¹⁵⁰ Vor allem die religiöse Ordnung des Staates, der sich selbst als *fille aînée de l'Eglise* bezeichnete, litt unter diesen blasphemischen Vorkommnissen. Um den Skandal zu unterbinden, wurden auf Anraten Colberts die Untersuchungen schließlich eingestellt. Ganz nach mittelalterlicher Tradition wurde La Voisin 1680 als Hexe lebendig verbrannt, und nach hunderten Festnahmen, Inhaftierungen und Verbannungen sowie 36 weiteren Hinrichtungen¹⁵¹ wurde 1682 die Affäre schließlich offiziell für beendet erklärt, ohne dass sie wirklich aufgearbeitet worden wäre, wodurch Anschuldigungen und Verdachtsfälle bestehen blieben.

Im selben Jahr versetzte der König seinen Hofstaat nach Versailles, das nun zur festen Residenz wurde. Ein Jahr später verstarben mit der Königin Maria Theresia und Jean-Baptiste Colbert zwei zentrale Figuren des Hofes. Um die Jahreswende sollte

¹⁵⁰ vgl. Cornette (1997), S. 281

¹⁵¹ vgl. Petitfils (2009), S. 254

der König, diesmal in morganatischer Ehe, seine Mätresse Madame de Maintenon ehelichen.¹⁵²

1686 formierten sich die europäischen Großmächte Österreich, Spanien und England sowie die Niederlande und einige deutsche Fürstentümer zur sogenannten Augsburger Liga. Ziel dieses Defensivbündnisses war es, die territoriale Expansion Frankreichs zu verhindern. In dieser Liga hatten sich nun alle europäischen Großmächte gegen Frankreich vereinigt. Durch die Kriegserklärung des Königreichs England an Frankreich 1689 musste Frankreich nun gegen einen übermächtigen Gegner kämpfen. Dieser Pfälzische Erbfolgekrieg¹⁵³ führte zu erheblichen finanziellen Schwierigkeiten, sodass sogar das königliche Silber zur Aufbesserung der Staatskasse eingeschmolzen werden musste. Obwohl Frankreich einige entscheidende Schlachten gewinnen konnte, ging es aus diesem Krieg nicht als wirklicher Sieger hervor. Der Frieden von Rijswijk regelte 1697 schließlich die neuen territorialen Verhältnisse. Frankreich verlor Luxemburg an Spanien und die Lorraine, Freiburg und Kehl an Österreich, behielt dafür das besetzte Straßburg und Saarlouis.

Im November 1700 verstarb der spanische König Karl II. kinderlos. Während Ludwig XIV. seinen Enkel Philipp von Anjou¹⁵⁴ als rechtmäßigen Erben erkoren, beanspruchten die Habsburger mit Erzherzog Karl¹⁵⁵ den Thron. 1714 besiegelte der Frieden von Rastatt das Ende der sich erneut über das gesamte europäische Territorium erstreckenden Kampfhandlungen. Philipp von Anjou, nun Philipp V. von Spanien, wurde als rechtmäßiger König anerkannt und begründete die bis heute bestehende Bourbonendynastie auf dem spanischen Thron.

Während sich die Bourbonen in Spanien etablieren konnten, geriet derweilen die Erbfolge in Frankreich zunehmend in Gefahr. 1711 verstarb der einzige Sohn Ludwigs XIV., der Grand Dauphin, ein Jahr später sein Enkel, der Dauphin, dessen erster Sohn bereits 1705 verstarb, sein zweiter sollte ihm einen Monat später, im März 1712 folgen. Die somit eigentlich gesicherte Nachfolge, die aus fünf männlichen Thronanwärtern bestand, wurde nun im Laufe weniger Jahre komplett vernichtet. Einzig lebender Nachfahre war der dritte Sohn seines Enkels, der 1710 geborene duc d'Anjou, sein Urenkel. „The precarious character of the succession explains the step which Louis XIV in July 1714 took to safeguard it by decree, generally regarded as unconstitutional, which rendered the Duc de Maine and the Comte de Toulouse and their heirs capable of succession if the legitimate collateral branches of the houses of Orléans, Condé, and Conti should die out.“¹⁵⁶ Dieser Schritt verdeutlicht, inwieweit

¹⁵² Zu dieser Ehe und ihren Auswirkungen auf die Stellung Madame de Maintenons soll bei der Besprechung ihrer Bildnisse genauer eingegangen werden.

¹⁵³ Als Auslöser dienten Streitigkeiten zum Erbe des Kurfürsten Karl II. von der Pfalz.

¹⁵⁴ Seine Urgroßmutter Anna von Österreich war Tochter des spanischen Königs Philipp III., und seine Großmutter Maria Theresia von Spanien die älteste Tochter des spanischen Königs Philipp IV.; erneut wurde hier die nicht gezahlte Mitgift und der somit nichtige Verzicht Marias Theresias als Argument genutzt.

¹⁵⁵ Sein Vater Kaiser Leopold I. war, wie auch Ludwig XIV., ein Enkel Philipps III. und zugleich mit der jüngeren Tochter Philipps IV. verheiratet. Diese hatte bei ihrer Hochzeit nicht auf das Erbe verzichtet.

¹⁵⁶ Hatton (1977), S. 235

Ludwig XIV. seine unehelichen Kinder als seine rechtmäßigen Nachkommen betrachtete. Auch wenn dieses Dekret nie seine Anwendung fand, da der duc d'Anjou überleben sollte und als Ludwig XV. seinen Urgroßvater als König Frankreichs beerben sollte, stellt der königliche Erlass eine Kehrtwende im Verständnis bezüglich königlicher Mätressen und deren unehelichen Kinder dar.

Die höfische Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XIV.

Auch wenn das Wirken Ludwigs XIV. in unserer heutigen Wahrnehmung fest mit dem Schloss in Versailles verbunden ist, so muss man sich stets vor Augen halten, dass der Hof erst zwischen 1678 und 1682 sukzessive nach Versailles zog und sich dort ab 1682 schließlich auch fest niederließ.¹⁵⁷ Ludwig XIV. war zu diesem Zeitpunkt bereits über 40. Zuvor war der Hof in Paris im Palais Royal, im Louvre und in den Tuilerien ansässig. Nach üblicher Praxis zog der komplette Hofstaat regelmäßig um, im Sommer bevorzugt nach Saint-Germain und Fontainebleau, während der Jagdperioden häufig nach Vincennes und Chambord. Versailles, das bis dahin vor allem eine gigantische Baustelle war, wurde überwiegend für Festlichkeiten und diplomatische Empfänge genutzt. Das Schloss Saint-Germain-en-Laye kann bereits vor Versailles als feste Residenz gesehen werden, in welcher der König zwischen 1660 und 1682 im Schnitt jährlich über zehn Monate verbrachte.¹⁵⁸ Warum Ludwig XIV. diese Praxis der „cour nomade“¹⁵⁹ abschaffte, hat mehrere Gründe. Im Allgemeinen wird die Auffassung vertreten, dass Ludwig XIV. durch das Errichten einer festen Residenz die Adeligen somit an den Hof binden konnte. Das Leben am Hofe wurde zur absoluten Pflicht, nur wer dort in unmittelbarer Nähe zum Monarchen verweilte, konnte auf soziale Anerkennung hoffen. Am Hofe unterwarfen sich alle dem strikten Protokoll, das die wichtigsten Adeligen mit zum Teil dienerhaften Aufgaben belegte. In dieser Unterwerfung des Adels wird der Absolutismus der Herrschaft Ludwigs XIV. gesehen, jedoch muss man anmerken, dass auch Ludwig XIV. selbst dem Protokoll unterlag. Das Bedürfnis, den Adel fest an den Hof und den Monarchen zu binden, wird aus den Unruhen der Frondekämpfe hergeleitet, die der König als junger Mann miterlebte. Die Revolte des Pariser Bürgertums und des Adels und die nötige Flucht aus der Residenzstadt dürften den König dazu bewegt haben, eine feste Residenz abseits von Paris zu errichten, die leichter zu verteidigen war. Zusätzlich musste der Adel an den Hof gebunden und zugleich in Abhängigkeit gebracht werden, damit eine erneute Revolte auszuschließen war. Daneben bot die Errichtung einer neuen und endgültigen Residenz in Versailles dem König die Möglichkeit, sich dort zu inszenieren und einen Hof zu gestalten, der ganz nach seinen Vorstellungen war.

¹⁵⁷ Der vollständige und etwas übereilte Umzug in das noch nicht fertiggestellte Schloss von Versailles geschah am 20.4.1682, vgl. Boulet (2006), S. 96.

¹⁵⁸ Saint-Germain-en-Laye (2007), S. 65. Die Bedeutung Saint-Germains spiegelt sich auch im Bevölkerungswachstum wider. So verdoppelte sich die Einwohnerzahl der Ortschaft von 6.000 im Jahr 1640 zu 12.000 im Jahr 1680, vgl. Boulet (2006), S. 95.

¹⁵⁹ Solnon (1987), S. 51

An dieser Stelle soll auf den Begriff des Absolutismus eingegangen werden, der zu Recht kritisch infrage gestellt wird. So ist sich die neuere Geschichtsforschung im Grunde darüber einig, dass dieser Begriff, vor allem als Epochenbegriff verwendet, falsch ist und auch irreführend.¹⁶⁰ Ironisch bemerkt Gerrit Walther zu Beginn seines Beitrages, dass „die Frage, ob es den Absolutismus wirklich gegeben habe, [...] eine sehr deutsche und deshalb eine sehr ernste [sei].“¹⁶¹ So ist der Begriff rückwirkend erfunden worden, zeitgenössische Quellen kennen nur den Begriff der *monarchie absolue*. Vor allem kann nicht von einem Absolutismus als Sammelbegriff gesprochen werden, vielmehr müsste zwischen verschiedenen Absolutismen unterschieden werden.¹⁶² Auch wenn der König, vor allem in Person Ludwigs XIV., als Zentrum aller Macht dargestellt wird, so lässt sich seine Herrschaft vielmehr als „Interessensaustausch zwischen Adel und monarchischer Herrschaft“¹⁶³ darstellen. So beschreibt Gerrit Walther den frühen Hof Ludwigs XIV. als ein „kulturelles Bündnisangebot an die ehemaligen Frondeure“¹⁶⁴, und tatsächlich lässt sich der viel zitierte Absolutismus vor allem in der kulturellen Repräsentation und in der „wohlbekannten Maschinerie künstlerischer und medialer Glorifikation“¹⁶⁵ des Königs wiederfinden.

Auch wenn der Absolutismusbegriff heutzutage überholt ist, findet er sich noch in den meisten Geschichtswerken wieder. Bei aller Kritik am Absolutismus als Epochenbegriff stellt sich die Schwierigkeit, dass sich keine passendere Bezeichnung durchsetzen konnte. Da aus unserer heutigen Perspektive die Ära Ludwigs XIV. untrennbar mit diesem Begriff konnotiert ist, kommt man auch kaum umhin, ihn in irgendeiner Form zu verwenden. Im Rahmen dieser Arbeit darf dieser Begriff als Name für eine Gesellschaftsstruktur gesehen werden, die jedoch sehr viel differenzierter betrachtet werden muss. Vor allem in Bezug auf das Zeremoniell erscheinen einige Thesen, wie sie noch von Norbert Elias formuliert wurden, heute überholt.¹⁶⁶

III. 2 Die Kunst am Hofe Ludwigs XIV.

Mit der Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*¹⁶⁷ wurde eine Institution erschaffen, die fortan das Kunstgeschehen in Frankreich für das restliche

¹⁶⁰ Vgl. Walther (2006), S. 173ff. Einen guten Überblick über die kritische Auseinandersetzung mit diesem Epochenbegriff bietet der Sammelband „Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept“, vgl. Schilling (2006).

¹⁶¹ ebd. S. 173

¹⁶² vgl. Reinhard (2006)

¹⁶³ Asch (2001), S. 16; Horowski spricht hier analog von einem Elitenkompromiss, vgl. Horowski (2006), S. 161.

¹⁶⁴ Reinhard (2006), S. 231

¹⁶⁵ Horowski (2006), S. 161

¹⁶⁶ Zur kritischen Auseinandersetzung mit der „Höfischen Gesellschaft“ von Norbert Elias vgl. Horowski (2006).

¹⁶⁷ Zur Geschichte der Akademie vgl. Michel (2012); Schnapper (2004), S. 114–153; Held (2001), S. 20–37.

Ancien Régime maßgeblich prägen sollte.¹⁶⁸ Eine Verfügung des *Conseils* im Januar 1648, das einem Gesuch der Künstler der Akademie Recht gab, sich gegen andere, in Zünften korporierte Vertreter des Kunstgewerbes zu schützen, führte zur offiziellen Anerkennung der Akademie als rechtmäßige Ausbildungsstätte für Künstler. Nach anfänglich schwierigen Zeiten, wobei vor allem die Zeit der Fronde zu erheblichen finanziellen Problemen führte, kam es 1651 zu einem Zusammenschluss mit der größeren und vor allem finanziell besser aufgestellten *Maitrise*. Letztere wurde jedoch in diesem „joint-venture“ stets benachteiligt, sodass sie sich schließlich ganz zurückzog. Als Ausgleich verpflichtete sich der König, fortan keine Meisterbriefe für Malerei und Bildhauerei zu vergeben. Die Akademie wählte sich entsprechend ihrer italienischen Vorbilder einen prominenten Paten in Person des Kardinals Mazarin mit dem Justizminister und späteren Kanzler Pierre Séguier als vice-protecteur, „ce qui crée [...] une dépendance à l'égard du pouvoir et fait de l'Académie une émanation de la monarchie.“¹⁶⁹ Nach dem Tode Mazarins 1661 schloss Séguier als protecteur auf, und der aufsteigende Colbert wurde schließlich vice-protecteur, was den engen Bezug zur königlichen Macht wahrte. Wie Jutta Held feststellt, war erst mit der Machtaufnahme Colberts „ihr Fortbestand dauerhaft gesichert“¹⁷⁰, jedoch zum Preis ihrer „Umstrukturierung und ihrer Indienstnahme durch die absolutistische Monarchie.“¹⁷¹ War die Akademie zuvor überwiegend egalitär strukturiert, so wurde sie nun stark hierarchisiert.¹⁷² Gleichzeitig wurden auf Colberts Initiative die *Conférences*¹⁷³ eingerichtet. Bereits in den Fünfzigerjahren vorgesehen, wurden sie jedoch erst 1667 tatsächlich umgesetzt. Ursprünglich als Distanzierung von der Zunft gedacht und zur Hervorhebung der theoretischen und somit auch künstlerischen Überlegenheit der Akademie fiel die Bedeutung der *Conférences* nach der Trennung von der *Maitrise* weg. Mit ihrer Etablierung wandelte sich der Charakter zu einer kunsthistorischen Lehranstalt, die einen ihr eigenen Stil bevorzugte und kunsttheoretisch Stellung bezog. Diese Ausbildung, vor allem mit der Eröffnung einer Niederlassung in Rom, führte zur Entwicklung einer eigenen französischen Schule, sodass die Akademie vor allem theoretisch von Bedeutung werden sollte.¹⁷⁴ Entsprechend macht Christian Michel in seiner umfangreichen Studie zur Akademie, die bereits als Untertitel „Naissance de l'Ecole

168 Christian Michel folgert aus den Vorwürfen, die 1789 die Akademie als Ort monarchischer Privilegien beschreiben, dass diese Privilegien das Kunstgeschehen des ausgehenden Ancien Régime ausmachten. „C'est donc la mise en place de ces priviléges, pendant un siècle et demi, qui fonde le système des beaux arts d'Ancien Régime.“, Michel (2012), S. 22

169 ebd., S. 35

170 Held (2001), S. 35

171 ebd.

172 Zum strukturellen Aufbau der Akademie vgl. Williams (2015), S. 82.

173 Die Conférences fanden erstmals 1667 statt. Am ersten Samstag im Monat versammelten sich die Akademiker mit ihren Schülern im großen Saal der Akademie beziehungsweise im *Cabinet des Tableaux du Roy*, um vor Originalen jeweils ein Gemälde zu besprechen. André Félibien wurde beauftragt, diese Conférences schriftlich festzuhalten, damit sie durch Publikation einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Vgl. Félibien (1972), Préface; zur Etablierung der Conférences vgl. Held (2001), S. 38–41.

174 Zu den wechselseitigen Einflüssen französischer und italienischer Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. Ebert-Schifferer, in: Düsseldorf (1995), S. 79ff.

Française“ trägt, ihre wahre Bedeutung als solche aus. So darf in der Akademie ein „Apparat zur Erzeugung der französischen Schule“¹⁷⁵ gesehen werden, ganz im Sinne der Kunstpolitik Colberts, die heimische Produktion zu fördern. War zuvor Italien das Maß aller Dinge, spricht de Piles in seinen „Abrégé de la vie des peintres“ 1699 erstmals von einer französischen Schule.¹⁷⁶

Vor allem standen nun zwei Personen der Akademie vor und dominierten zugleich das Kunstgeschehen der nächsten Jahre. Neben dem Minister Jean-Baptiste Colbert wurde 1664 der Maler Charles Le Brun ihr Kanzler und von 1669 bis 1683 zusätzlich ihr Rektor. Colbert übernahm 1664 die Surintendance der *Bâtiments du Roi*, während Le Brun als *Premier peintre du Roi* zum wichtigsten Hofmaler avancierte, nachdem er seit 1641 als *peintre et valet de chambre du roi* bereits ein Hofamt innehatte.¹⁷⁷ An der Spitze der Akademie standen somit die beiden wichtigsten Personen des Kunstgeschehens. Die zunächst nicht sehr einflussreiche und eher formal wichtige Rolle des Kanzlers wurde 1666 maßgeblich erweitert, sodass dieser fortan zum offiziellen Sprecher der Akademie wurde.¹⁷⁸ Diese französische Schule, die maßgeblich von Künstlern wie Poussin, Le Brun und Le Sueur geprägt wurde, schuf eine offizielle Hofkunst, die von diesem europaweit ausstrahlte.¹⁷⁹ Als Hauptkennzeichen dieser neuen Schule identifiziert Michel den Einfluss Le Bruns auf die Gefühlsdarstellung. „Ce qui fut considéré comme la plus importante contribution de l’Ecole française fut la codification de l’expression des passions. Le discours de Charles Le Brun, largement diffusé par la gravure, fut présenté comme un approfondissement spécifiquement français de la réflexion sur l’art et resta utilisé, quand bien même son fondement physiologique, emprunté à Descartes, ne fut plus accepté.“¹⁸⁰ Mit Colbert wurde diese neue Kunst von der Krone vereinnahmt. Jean-Baptiste Colbert und Charles Le Brun stehen wie keine anderen für das Kunstgeschehen des 17. Jahrhunderts.¹⁸¹

Das Porträt

Das Porträt nahm im 17. Jahrhundert eine ambivalente Stellung im Kunstgeschehen ein. Obwohl die Mehrheit der Aufträge Porträts waren, wurde der Porträtmalerei von theoretischer Seite eine nach der Historienmalerei untergeordnete Position in der akademischen Gattungshierarchie eingeräumt. Diese Gattungshierarchie, die jahrhundertelang zum akademischen Postulat wird, prägte André Félibien in seinem Vorwort zu den *Conférences*, die 1669 publiziert wurden. So bezeichnet er die reine Dar-

¹⁷⁵ Walczak (2015), S. 117

¹⁷⁶ vgl. Ebert-Schifferer, in: Düsseldorf (1995), S. 79

¹⁷⁷ Martin Warnke verweist auf die Verbindung der Hofcharge *valet de chambre* mit der Funktion des Hofmalers als Hersteller der Herrschereffigien im Spätmittelalter, vgl. Warnke (1996), S. 272.

¹⁷⁸ vgl. Michel (2012), S. 58 f.

¹⁷⁹ vgl. Ebert-Schifferer, in: Düsseldorf (1995), S. 79

¹⁸⁰ Michel (2012), S. 365

¹⁸¹ Zur Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts vgl. vor allem die Dissertation von Andrea Bettag, Bettag (1998), zu Charles Le Brun vgl. Gady (2010).

stellung des Körpers durch Linien und Farben als etwas Mechanisches. Durch die Beschäftigung mit schwierigeren Sujets steigen Künstler innerhalb der Hierarchie auf. Die Darstellung einer Landschaft, so Félibien, stehe über der Darstellung von Früchten, Blumen und Muscheln. Wer lebendige Tiere male, stehe wiederum über Künstlern, die unbeseelte Dinge malen. Da der Mensch die perfekteste Schöpfung Gottes darstellt, stehe derjenige, der Menschen malt und somit Gott nachahmt, an höherer Stelle. Doch wer nur einfache Abbilder von Menschen male, habe noch immer nicht die höchste Stufe der Perfektion erreicht. Erst wer die Interaktion mehrerer Personen und damit Motive der Geschichte oder der Mythologie behandelt, erreiche den höchsten Rang an Perfektion, sodass er in allegorischen Kompositionen die Tugenden der bedeutenden Männer wiedergeben kann.¹⁸² Diese Einordnung der Porträtmalerei unter der Historia¹⁸³ spiegelte sich auch in den *Conférences* wieder. So hatte lediglich der Vortrag über das Porträt des marquese del Vasto von Titian, den Jean Nocret am 1. oder 7. September 1668 hielt¹⁸⁴, ein Porträt zum Gegenstand, während die anderen Vorträge Historiengemälde behandelten und Charles Le Brun über die *Passions* referierte. Porträtttheoretisch stellt Félibien die Seele des Dargestellten in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Er differenziert dabei zwischen der einfachen Wiedergabe von Gesichtszügen, so zum Beispiel bei Wachsbildern, und Personalbildern, die es vermögen, die Psychologie des Menschen einzufangen.¹⁸⁵ Roger de Piles¹⁸⁶ widmet sich in

¹⁸² „La representation qui se fait d'un corps en trassant simplement des lignes, ou en mettant des couleurs est considerée comme un travail mécanique; C'est pourquoys comme dans cét Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celuy qui fait parfaitement des paisages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes & sans mouvement; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoy que ce ne soit pas peu de chose de faire paroistre comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point; Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut pretendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la reresentation de plusieurs ensembe; il faut traiter l'histoire & la fable; il faut representer de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreeables comme les Poëtes; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & et les mystères les plus relevez.“, Félibien (1669), Préface

¹⁸³ Daniel Spanke merkt an, dass bereits Alberti das Historiengemälde zum Leitbild des Paradigmas „Kunst“ machte, jedoch erst mit der akademischen Kanonisierung der Gattungen diese Einordnung „gattungsvergleichend geführt und zum Gattungssystem festgelegt“ wurde. Spanke (2004), S. 137

¹⁸⁴ vgl. Mérot (1996), S. 165-168. Auch wenn besonders hervorgehoben wurde, dass diese *Conférence* als einzige ein Porträt zum Gegenstand hat, widmet sie sich inhaltlich kaum der Gattung oder geht auf gattungsspezifische Darstellungskriterien und zeitgenössischer Porträtttheorie ein. Nocret hebt vor allem die Bedeutung der Farbgebung hervor und geht mit seinem Vortrag auf die Kontroverse zwischen Zeichnung und Kolorit ein, die die folgenden *Conférences* beherrschen wird.

¹⁸⁵ Vgl. Spanke (2004), S. 135 f.; zum Begriff „Personalbild“ bei Spanke vgl. Spanke (2004), S. 32 f.

¹⁸⁶ Zur Biographie Rogers de Piles vgl. Mirot (1924); zu seiner Kunstdenktheorie vgl. Puttfarken (1985) und Kohle (1986); insbesondere zum Porträt vgl. Spanke (2004), S. 138-147; Roger de Piles wurde 1699 zum Ehrenmitglied der Akademie ernannt.

seinen 1708 veröffentlichten *Cours de Peinture par Principes*¹⁸⁷ in einem ganzen Kapitel dem Porträt, wobei er allein dadurch dieser Gattung bereits eine größere Aufmerksamkeit als Félibien entgegenbringt. Unter dem Titel *Sur la manière de faire les portraits* gibt de Piles klare Anweisungen, die der Maler beim Fertigen eines Porträts zu beachten hat. So soll vor allem das Temperament, die Seele („l'âme“), der Geist („l'esprit“) und die „philosophie“ des Dargestellten im Porträt sichtbar gemacht werden.¹⁸⁸ „Das Eigentliche des Menschen, das es im Porträt sichtbar zu machen gilt, [wird] nicht mehr metaphysisch bestimmt [...], sondern psychologisch. Demzufolge wird die Kategorie der Schönheit als Funktion der Wahrheit bei de Piles konsequent abgewertet.“¹⁸⁹ Diese erwähnte Gattungshierarchie, die in der Folgezeit häufig als für die gesamte Epoche symptomatisch betrachtet wurde, ist jedoch überwiegend theoretischer Natur und mit der Ausrichtung der Akademie verbunden. In der Tat herrschte dort eine klare Präferenz für die Historienmalerei. Während zur Anfangszeit der Akademie noch etwas mehr als ein Viertel der aufgenommenen Maler Porträtmaler waren, änderte sich dieses Verhältnis mit der Reform von 1663 zum Nachteil der Porträtmaler.¹⁹⁰

Außerhalb der Akademie nahm das Porträt jedoch einen immer bedeutenderen Stellenwert ein, „le portrait devient une nécessité sociale et individuelle.“¹⁹¹ Bildnisse wurden zugleich mehrfach kopiert und verteilt. Entsprechend setzte ein Bildertransfer ein, der dem Original zunehmend die Authentizität nahm und aus heutiger Sicht genaue Zuschreibungen und Provenienzen fast unmöglich macht. Nachdem das literarische Porträt¹⁹² in den Fünfzigerjahren vor allem in den Pariser Salons seinen Siegeszug feierte, setzte sich diese preziöse Kunstform im sogenannten *portrait de cour* bildlich um, das als Gegenpol zum realistischen Porträt ausgemacht werden kann. Diese beiden Strömungen zeichnen das Porträt des 17. Jahrhundert aus. Als Vertreter der realistischen Schule, die sich besonders auf die genaue Wiedergabe der Gesichtszüge und der Emotionen konzentrierte und somit dem akademischen Postulat folgte, lassen sich vor allem Philippe Champaigne, Charles Le Brun und Simon Vouet nennen. Das höfische Bildnis, wobei hier der Porträtilst und nicht die Gattung gemeint sei, zeichnet sich hingegen durch eine starke Idealisierung der Dargestellten und eine größere Konzentration auf das Dekorum aus. Es greift somit Elemente der Historienmalerei auf. Hauptvertreter des *portrait de cour* waren Jean Nocret, Henri und Charles Beaubrun sowie Ferdinand Elle, später auch Pierre Mignard. Porträt und Historia verschmelzen zum Teil im *portrait historié*¹⁹³, das zu einer der bevorzugten Darstellungsweisen des 17. und 18. Jahrhunderts wird.

¹⁸⁷ de Piles (1989), S. 127–147

¹⁸⁸ vgl. Spanke (2004), S. 140

¹⁸⁹ ebd.

¹⁹⁰ Zum prozentualen Anteil an Porträtmalern im Laufe des 17. Jahrhunderts vgl. Schnapper (1983), S. 98 f.; zur Reform der Akademie 1663 vgl. Michel (2012), S. 40–54.

¹⁹¹ Coquery, in: Nantes (1997), S. 15

¹⁹² Zum literarischen Porträt vgl. Zemanek (2010), insbesondere S. 23–37, sowie Niderst (1988).

¹⁹³ Das *portrait historié* wurde zum Gegenstand einiger Untersuchungen, vgl. dazu Kiss (2010) und Brême, in: Nantes (1997), S. 91–104.

Das offizielle Herrscherbildnis

Das Bildnis des Königs, vor allem Ludwigs XIV., stellt einen eigenen Forschungsbe- reich dar, der an dieser Stelle nur umrissen werden kann.¹⁹⁴ Wie kaum ein anderer Herrscher vor und nach ihm ließ sich Ludwig XIV. darstellen, sodass eine sehr un- übersichtliche Menge bildlicher Repräsentationen existiert. Alexandre Maral merkt an, dass es falsch wäre, im Zusammenhang mit seinen Bildnissen von einer Propa- ganda zu sprechen, da die Monarchie evident war und die Bildaussagen für Propa- gandazwecke nicht einfach genug gehalten waren. Stattdessen passe der ebenfalls ana- chronistische Begriff des Personenkultes besser.¹⁹⁵ Auch wenn die mediale Inszenie- rung Ludwigs XIV. tatsächlich am besten als Personenkult beschrieben wird, kann man einige seiner Bildnisse jedoch nicht ganz frei von propagandistischen Elementen betrachten. Exemplarisch soll im Folgenden anhand einiger Beispiele die mediale In- szenierung des Königs erläutert werden.

Auch wenn es sich bei der ersten hier angeführten Zeichnung (Abb. 14) um kein Porträt des Königs im eigentlichen Sinne dieser Arbeit handelt, soll sie dennoch ex- emplarisch angeführt werden, um die Inszenierung des jungen Königs zu verdeutli- chen. Die aquarellierte Zeichnung stellt den jungen Ludwig XIV. in seinem Kostüm anlässlich der Aufführung des *Ballet de la Nuit* am 23. Februar 1653 dar.¹⁹⁶ Ganz in Gold gekleidet finden sich von seinen Schuhen bis hin zu einer aus goldenen Sonnen- strahlen geformten Krone Darstellungen der Sonne wieder. In diesem vom Dichter Isaac de Benserade geschriebenen Ballettstück wurden die verschiedenen Stadien der Nacht inszeniert. Der König spielte unter anderen die Rolle der aufgehenden Sonne, die strahlend die Dunkelheit überwindet und „la plus belle et la plus grande journée du monde“¹⁹⁷ einleitet. Übertragen auf die Herrschaft Ludwigs XIV. kann darin die Überwindung der 1652 beendeten Fronde gesehen werden. Dieses Bild der aufgehen- den und alles erstrahlenden Sonne, die der König hier verkörpert, sollte sich als für seine gesamte Herrschaft programmatisch erweisen und mit dem Herrschaftssystem einhergehen, das entsprechend als absolutistisch bezeichnet wurde. Obwohl der My- thos des Sonnenkönigs bereits hier geschaffen worden war, sollte es noch etwas dau- ern, bis er für Ludwig XIV. emblematisch wurde. Dies geschah im Rahmen späterer Feierlichkeiten anlässlich der Geburt des Thronfolgers 1662, zu dessen Ehren vor den Tuilerien ein Carrousel¹⁹⁸ abgehalten wurde, das bis heute diesem Platz seinen Na- men verleiht. Einhergehend mit dieser Veranstaltung entwickelte sich das königliche Emblem Ludwigs XIV. mit einer Sonnendarstellung und der Devise NEC PLURIBUS IMPAR. Obwohl, wie Gérard Sabatier verdeutlicht, das Sonnenmotiv keine auf Lud-

¹⁹⁴ Zum Bildnis Ludwigs XIV. sei insbesondere auf Marin (1987) sowie Burke (1992) und Sabatier (2006) verwiesen; Maral (2014) gibt einen sehr guten Überblick über das Gesamtrepertoire seiner bildlichen Darstellungen in Bezug zu seinem biographischen Werdegang.

¹⁹⁵ vgl. Maral (2014), S. 6

¹⁹⁶ Für eine Beschreibung der Inszenierung vgl. Christout (1967), S. 68–71.

¹⁹⁷ vgl. Maral (2014), S. 34

¹⁹⁸ Nach dem Turnierverbot infolge des Todes Henrich II. wurden diese als militärische Festspiele durch Carrousels ersetzt. 1662 waren in der Choreographie über 1.000 Reiter involviert.

wig XIV. geschnittene Neuschöpfung war und bereits von früheren französischen Königen und auch vom spanischen König benutzt wurde¹⁹⁹, sollte es bis heute untrennbar mit der Person Ludwigs XIV. verbunden werden und ihm die Bezeichnung eines Sonnenkönigs einbringen. Entsprechend häufig finden sich auch mythologische Darstellungen als Apollo in seinen Bildnissen wieder. Neben Apollo wird, wie bei den meisten Herrschern üblich, Jupiter zur bevorzugten Gottheit für mythologische Porträts. So auch im Gemälde Jean Nocrets, das die komplette königliche Familie als olympische Gottheiten wiedergibt und somit zum Inbegriff des mythologischen Gruppenbildnis wurde (Abb. 15). In zwei Gruppen werden darin die Familie Ludwigs XIV. mit der Königin als Juno und dem Dauphin als Amor einerseits sowie in der linken Bildhälfte die Familie Monsieurs, der Auftraggeber dieses Gemäldes war und als Morgenstern²⁰⁰ wiedergegeben wird, dargestellt. Neben ihm steht seine Gattin Henrietta von England als Flora. Beide Gruppen werden von der Königinmutter, hier als Kybele, zusammengeführt. Weitere Mitglieder der königlichen Familie werden entsprechend in mythologischer Darstellung wiedergegeben.

Wie bereits in seiner Biographie ersichtlich wurde, war die Regierungszeit Ludwigs XIV. stets von kriegerischen Auseinandersetzungen vor allem auf den Territorien der Spanischen Niederlande geprägt. Aus denen ging Frankreich entweder siegreich hervor oder sicherte sich zumindest in den darauffolgenden Friedensverhandlungen seine territorialen Ansprüche. Entsprechend wurde Ludwig XIV., der nach dem Ende des Holländischen Krieges 1678 auch den Beinamen *le Grand* erhielt, als siegreicher Feldherr rezipiert. Als solcher lässt er sich 1678 von Charles Le Brun im Bildprogramm der Spiegelgalerie als Jupiter verewigen (Abb. 16). Das Deckengemälde bezieht sich auf die Einnahme der Stadt Gent, die als der letzte große militärische Erfolg Ludwigs XIV. im Holländischen Krieg gesehen wird. Er wird auf einem Adler sitzend dargestellt, in seiner rechten Hand hält er einen Blitz. Blitz und Adler kennzeichnen ihn eindeutig als Jupiter. Das Gemälde wird 1684 im *Mercure galant* beschrieben: „sa Majesté [...] est représentée sur l'aigle de Jupiter le portant dans les airs, le foudre à la main, et l'Égide de Pallas sur le bras gauche. Le nuage qui l'environne peut être imaginé semblable à une grenade d'où partent de grands éclats de feu qui s'écrasent en plusieurs lieux, des tourbillons de nuées, des tonnerres et des éclairs qui inspirent la frayeur aux villes que l'on voit dans la crainte, images des différents corps d'armée qui les investissent.“²⁰¹ Im Bildrand zu seinen Füßen wird die Stadt Gent als Personifikation dargestellt. Sie klammert sich vergebens an den Stadtschlüsseln, die ihr gerade von Minerva entrissen werden, welche in ihrer rechten Hand bereits das Banner der Stadt hält. Auf der gegenüberliegenden Gewölbeseite werden die Personifikationen der Politik, des Rates und der spanischen Voraussicht²⁰² gezeigt, die von der Gegebenheit überwältigt werden und ohnmächtig dem siegreichen König und dessen Blitz ausgeliefert sind. Der Habsburger Adler neben ihnen wird gerade von einem Blitz

¹⁹⁹ vgl. Sabatier (2004), S. 183

²⁰⁰ vgl. Maral (2014), S. 80

²⁰¹ Mercure galant (Dezember 1684), zit. nach: Maral (2014), S. 102

²⁰² vgl. ebd.

getroffen. Neben solchen allegorischen Porträts, die den König in Historienbildern wiedergeben, wird er auch in seinen eigentlichen Bildnissen meist als siegreicher Feldherr dargestellt. So auch im Bildnis von Pierre Mignard, das ihn als Sieger der Belagerung von Maastricht feiert (Abb. 17). Er wird reitend in einer römischen Feldherrenuniform wiedergegeben, in der Hand einen Marschallstab, der ihn als militärischen Anführer kennzeichnet. Im Hintergrund ist die Silhouette einer Stadt zu erkennen, die als Maastricht identifiziert werden dürfte. Eine Personifikation des Sieges schwebt über ihn und hält dem erfolgreichen König einen Lorbeerkrantz über sein Haupt. In ihrer linken Hand hält sie ein Banner mit einer Sonnendarstellung, wodurch das königliche Emblem evoziert wird. Das Gemälde datiert von 1674, einem Jahr nach der Schlacht von Maastricht. Die Hängung ist zum Teil überliefert. So hing es 1682 im Salon de l'Abondance und 1695 im Zimmer der Königin.²⁰³ Pierre Mignard übernimmt diese Komposition und stellt den König vor der Festung von Namur, die 1692 eingenommen wurde, dar. Etwas gealtert weicht die Darstellung des Königs kaum von der Vorlage ab. Lediglich die Victoria, die 1674 noch das königliche Banner trug, ist nun in Rüstung dargestellt und hält einen Palmenzweig. Auch Hyacinthe Rigaud porträtiert den König 1701 vor Namur (Abb. 18). Die Stadt verliert in dieser Darstellung noch mehr an Bedeutung und wird im Hintergrund gerade noch angedeutet. Der Fokus liegt hier ganz auf den Dargestellten. Die kriegerischen Handlungen, die der Eroberung vorhergingen, werden allein durch die Rüstung und den Marschallstab evoziert. Einzelne genrehaften Kampfszenen unterstützen im Hintergrund staffagmäßig die Bildaussage.

Die Vorliebe Ludwigs XIV., sich in militärischer Pose darstellen zu lassen, zeigt sich bereits in dem frühen Bildnis von Charles Le Brun (Abb. 19). Obwohl sich Frankreich zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Krieg befand, ließ sich der König 1661 dennoch in Rüstung darstellen. Hierbei unterstreicht sie vor allem seine militärische Entschlossenheit und seine Stärke, wie eine Bildbeschreibung Félibiens von 1663 feststellt: „Quoique l'art ait beaucoup de peine à bien exprimer cette beauté et cette grâce si admirable dans les ouvrages de la nature, [...] le peintre néanmoins a heureusement réussi en cette rencontre, car il a parfaitement peint sur votre visage cette bonté, cette valeur et cette majesté qui s'y font voir au milieu de tant de force et de coueur. Et il y représente comme en une grâce très pure toutes ces hautes qualités qui vous font craindre de vos ennemis et admirer de tout le monde.“²⁰⁴

Kein Bildnis vermag es besser, das absolutistische Selbstverständnis der französischen Monarchie wiederzugeben, als das Bildnis, in welchem Hyacinthe Rigaud Ludwig XIV. im Krönungsornat zeigt (Abb. 20). In ihm ist damit die „besondere Gattung des Staatsporträts zu ihrem unbestrittenen Höhepunkt gelangt.“²⁰⁵ Obwohl es den Monarchen im Krönungsornat zeigt, wurde es in den letzten Jahren seiner außergewöhnlich langen Herrschaft gemalt. In den ersten Jahren des beginnenden neuen Jahrhunderts wurde dieses Bildnis somit auch zur Vorlage für die offiziellen Staats-

²⁰³ vgl. Sabatier (2006), S. 212

²⁰⁴ André Félibien, zit. nach: Maral (2014), S. 54

²⁰⁵ Beaurain (2001), S. 242

porträts Ludwigs XV., wie ein Vergleich mit den Gemälden, welche ebenfalls von Rigaud gefertigt wurden und Ludwig XV. im Krönungsornat darstellen (Abb. 66 und 67), verdeutlicht. Das Bildnis des Herrschers Ludwig XIV. wurde bereits umfassend erforscht.²⁰⁶ In Rigauds Porträt bleibt nichts dem Zufall überlassen, jedes Detail dient der königlichen Repräsentation. Bereits die Kleidung des Monarchen gibt mehrfach über die Darstellungsabsicht Aufschluss. Er trägt den hermelingefütterten blauen Krönungsmantel, der mit fleur-de-lys-Darstellungen auf die französische Monarchie verweist. Durch die Raffung des Mantels auf der linken Seite wird der Blick auf das Beinkleid des Monarchen freigegeben, welches mit weißen Seidenstrümpfen und einem kurzen weißen Pourpoint die traditionelle Unterbekleidung der Chevaliers de l'Ordre du Saint-Esprit darstellt.²⁰⁷ Dieses anachronistische Relikt verweist auf die Ritterlichkeit der französischen Monarchie und setzt den König folglich in eine jahrhundertealte Genealogie, über die er sich legitimiert. Auch das Schwert, das er um die Hüfte geschnallt trägt, wird durch die Raffung des Krönungsmantels sichtbar und verweist auf die Ursprünge der französischen Monarchie. Der Legende nach handelt es sich hierbei um die „Joieuse“, dem Schwert Karls des Großen.²⁰⁸ Des Weiteren trägt Ludwig XIV. noch das Abzeichen des Ordre du Saint-Esprit, womit er sich ebenfalls in die Tradition seine Vorfahren stellt und auf seine Abstammung verweist.

Das weibliche Porträt

Dem weiblichen Porträt gesteht Roger de Piles gewisse Ausnahmen in der Ähnlichkeit ihrer Darstellung ein, „dans les portraits d'homme, il suffit de chercher beaucoup de vérité et beaucoup de force; mais aux portraits de femmes, il faut encore de l'agrément, et faire paraître dans un beau jour ce qu'elles ont de beauté et tempérer par quelque industrie ce qu'elles ont de défauts.“²⁰⁹ Diese kleinen Verschleierungen dürften jedoch nicht Überhand gewinnen, „car la modestie doit être le caractère des femmes. C'est un attrait mille fois plus puissant que la coquetterie, et dans la vérité il n'y a guère de coquettes qui voulussent le paraître dans leur portraits.“²¹⁰ Dieser sehr theoretische Anspruch konnte jedoch nicht die Eitelkeit der Auftraggeberinnen überwinden, die sich in bester Weise ihren Bekannten und der Nachwelt präsentieren wollten. „Le tour oval du visage, la blondeur des cheveux, les yeux noirs, le nez ‚médiocre‘, les joues rondes, rouges et blanches, la bouche petite, les dents blanches et bien agencées, les mains blanches et longues, les doigts ‚longs, déliés et ronds‘. Ces normes semblent plus impératives vers 1660, quand la littérature les décrit sou-

²⁰⁶ Maßgeblich zu nennen sind da die Dissertation von Kirsten Ahrens (Ahrens (1990 a)), ihr Aufsatz, der speziell auf die Bildarchitektur eingeht und das Bildnis als Beispiel der Tugendhaftigkeit interpretiert (Ahrens (1990 b)) sowie der Aufsatz von Donald Posner (Posner (1998)).

²⁰⁷ vgl. Ahrens (1990 a), S. 68

²⁰⁸ Ahrens (1990 a), S. 78ff.

²⁰⁹ de Piles (1989), S. 134

²¹⁰ ebd., S. 135 f.

vent, qu'au tournant du siècle.“²¹¹ So mag es auch nicht verwundern, dass die Kund- schaft der Porträtiisten, die ihre Dargestellten höfisch idealisierten, überwiegend weib- lich war.²¹²

Das Bildnis der Königin

Unter den weiblichen Porträts nimmt das Bildnis der Königin hierarchisch eine be- sondere Stellung ein. Diese wird ihr jedoch vielmehr zugesprochen, als dass sich ihre Bildnisse in ihrer Ausführung oder Komposition hervorheben würden. So erwähnt Madame de Scudéry in ihrer *Promenade de Versailles* auch die dort ausgestellten Da- menbildnisse, wobei vor allem das Gemälde der Königin hervorgehoben wird.²¹³ Dieses beschreibt sie der belle Etrangère, der fiktiven Besucherin des Schlosses, ganz in der Tradition eines literarischen Porträts. So mag es auch nicht verwundern, dass das beschriebene Gemälde, wie auch die meisten anderen Bildnisse der Königin, von den beiden Cousins Henri und Charles Beaubrun stammt, deren Bildnisse sehr der pre- ziosen Tradition und somit auch dem literarischen Porträt verhaftet sind.

Das wohl bekannteste Bildnis der Königin Maria Theresia stammt von diesen Malern und zeigt sie in einem blauen Kleid, das mit goldenen fleur-de-lys bestickt ist (Abb. 21). Auch ihr hermelingefütterter Mantel ist aus diesem Stoff. Die beiden ge- drehten Säulen und der rote Vorhang, der baldachinartig über ihrem Kopf gespannt ist, komplettieren die Herrschaftssymbolik. Georges Wildenstein datiert das Gemälde auf das Jahr ihrer Hochzeit mit Ludwig XIV.²¹⁴ Dieser Datierung nach dürfte es das erste offizielle Bildnis Marias Theresias als französische Königin sein. Ganz in dieser Funktion wird auch in diesem Gemälde auf jegliche Innovation verzichtet und die Königin in einer Komposition gezeigt, die bereits für ihre Vorgängerin Anna von Österreich verwendet wurde. Mit dieser zusammen wird sie auch in einem weiteren Bildnis dargestellt (Abb. 22). Auffallend in diesem Gemälde von Simon Renard de Saint-André²¹⁵ ist die Ähnlichkeit beider Königinnen. Anna von Österreich wird links im Bild als Athene dargestellt. Auf ihren Knien hält sie mit ihrer linken Hand einen Helm mit großem Federschmuck. Auf ihrem Schild links neben ihr sind die Schlangen eines Medusenkopfes erkennbar, während eine Sonnendarstellung ihre Rüstung schmückt. Ihre kriegerische Darstellung und der Verweis auf die Sonne wer- den als Verweis auf ihr Wirken im Krieg gegen Spanien interpretiert.²¹⁶ Trotz ihrer

²¹¹ Coquery, in: Nantes (1997), S. 29

²¹² vgl. ebd. S. 51

²¹³ „mais ce qui arresta le plus les Dames, furent les portrait qui sont dans ce cabinet, & sur tout celuy de la Reine, dont ils admirèrent la beauté. Et comme le belle Etrangère me demandoit beaucoup de choses de cette charmante Princesse, je luy dis que si j'entrepenois de luy en apprendre tout ce qui s'en pourroit dire nous ne verrions pas Versailles; Il suffit ajoûtaï-je qu'après avoir vu par sa peinture qu'elle est parfaitement | belle, de savoir que la beauté de son ame surpassé celle des ses yeux, qui sont pourtant les plus beaux yeux du monde ; & qu'enfin sa vertu la met autant au dessus des autres, que son rang & sa naissance.“, Scudéry, in: Krause (2002), S. 38

²¹⁴ Wildenstein (1960), S. 271

²¹⁵ Heute primär als Maler von Vanitasstillleben bekannt, galt er damals als talentierter Porträti- st und wurde als solcher auch 1663 in die Académie aufgenommen, vgl. Versailles (1998), S. 94.

²¹⁶ vgl. ebd. und Maral (2014), S. 51

spanischen Herkunft hatte sie bis zum Pyrenäenfrieden 1659 siegreich gegen ihren Bruder Krieg geführt. Dieser Friedensschluss sah auch die Vermählung Ludwigs XIV. mit der spanischen Infantin Maria Theresia vor, die rechts im Bild dargestellt wird. Anders als die Königinmutter wird sie nicht mythologisch überhöht, sondern in ihrer neuen Funktion als französische Königin wiedergegeben, was durch fleurs-de-lys-Darstellungen auf ihrem Kleid ersichtlich wird. Sie hält in ihrer linken Hand einen Olivenzweig als Friedenszeichen, während neben ihr Trauben und Granatäpfel auf den Wohlstand nach dem Krieg verweisen. Das Gemälde unterstreicht die Ähnlichkeit der beiden Habsburgerinnen und hebt somit die Verwandtschaft beider Königinnen hervor.

Die Bildnisse der Mazarinetten

Da viele Arbeiten nicht konsequent zwischen königlichen Geliebten und ihren offiziellen Mätressen unterscheiden, werden entsprechend auch Bildnisse miteinander verglichen, die einen gänzlich anderen Status widerspiegeln. Während eine offiziell als solche deklarierte und im höfischen Zeremoniell als solche auftretende Mätresse sich in ihren Bildnissen ebenfalls entsprechend in Szene setzen konnte, blieb diese Möglichkeit der einfachen königlichen Geliebten verwehrt, da sie, auch wenn sie mit dem Monarchen eine Affäre unterhielt, ein einfacher Höfling blieb.

Erst mit Louise Françoise de La Baume Le Blanc, spätere duchesse de La Vallière, stand im 17. Jahrhundert wieder eine Frau im Hofstaat offiziell als Mätresse des Königs an seiner Seite und sicherte sich somit einen Platz im höfischen Protokoll. Zuvor hatte Ludwig XIV. bereits diverse *liaisons* hinter sich. Die bedeutendsten dieser Liebschaften waren die Mancini-Schwestern, die Nichten des Kardinals Mazarin. Obwohl sie keine offiziellen Mätressen des Königs waren, sollen auch ihre Bildnisse eine kurze Erwähnung finden. Ohne die offizielle Stellung einer *maîtresse en titre* waren ihre Beziehungen zum König doch offenkundig, und sie wechselten sich in der Gunst, die alleinige Geliebte des Königs zu sein, ab.

Mit dem Ziel, sie in die Kreise des französischen Hofadels einzuhiraten, rief der regierende Minister Kardinal Mazarin seine Neffen und Nichten sukzessive nach Paris, so auch seine beiden Nichten Maria und Olympia, die 1653 nach Frankreich kamen und zusammen mit dem gleichaltrigen König erzogen und sukzessive seine Geliebte wurden. Von 1654 an sagte man dem König eine Beziehung mit Olympia Mancini nach. Da weder die Königinmutter Anna von Österreich noch der Kardinal Mazarin eine Hochzeit anstrebten, wurde Olympia 1657 mit einem Prinzen von Geblüt, nämlich Eugen-Moritz von Savoyen-Carignan, vermählt. Als comtesse de Soissons verblieb sie am Hofe, wo sie in den Folgejahren in mehrere Intrigen verwickelt war. Zusammen mit Henrietta von England soll sie die Gerüchte um eine Beziehung zu Louise de La Vallière in die Welt gesetzt haben, wodurch Letztere überhaupt erst in den Fokus der königlichen Aufmerksamkeit geriet. Als diese tatsächlich zur Mätresse aufstieg, arbeitete Olympia gegen sie. Durch ihre Verstrickung in der *Affaire des Poisons*, die auch der späteren Mätresse Madame de Montespan zum Verhängnis wurde, fiel sie schließlich in Ungnade und musste Frankreich verlassen. Auf ihre Schwester

folgte von 1658 an Maria als Geliebte des Königs. Wie bereits Olympia nahm auch sie eine wichtige Stellung bei höfischen Festlichkeiten ein. Obwohl ihr unterstellt wird, tatsächlich auf den Thron spekuliert zu haben, wurde 1659 ihre Beziehung zum König erneut auf Intervention ihres Onkels beendet.²¹⁷ Nachdem der König 1660 mit der spanischen Infantin vermählt wurde, heiratete Maria Mancini 1661 per Prokuration den Großkonnetablen von Neapel, Lorenzo Onofrio Fürst Colonna. Im selben Jahr wurde auch ihre Schwester Hortensia Mancini mit dem Neffen Richelieus Armand de La Porte verheiratet, der die Titel des Kardinals übernahm, nachdem dieser Hortensia zu seiner Erbin und somit zur reichsten Frau Frankreichs gemacht hatte. Die Ehe verlief jedoch unglücklich, und Hortensia floh 1666 aus Frankreich zu ihrer Schwester Maria, die wenig später ebenfalls ihren Ehemann verließ und mit Hortensia an den Hof von Savoyen floh. Während Hortensia weiter nach England zog und dort zur Mätresse des Königs Karl II. wurde, zog Maria nach dem Tode ihres Ehemannes zurück nach Italien. Somit sorgten die beiden Geschwister stets für reichlich Gesprächsstoff am Hofe.

Auch wenn Maria und Olympia Mancini zwischen 1654 und 1659 Beziehungen zum König unterhielten und somit vor Louise de La Vallière einzuordnen sind, entstanden ihre Bildnisse später und somit also in einer Zeit, als sie nicht mehr an der Seite des Königs standen. Ferner entstanden diese Bildnisse in Italien und waren somit auch nie Teil des höfischen Bilddiskurses in Frankreich. Dennoch geben sie Aufschluss über das weibliche Porträt der Zeit und stehen stilistisch dem Kurtisanenbildnis nahe.²¹⁸ Um diese Bildnisform, die zu schnell mit dem Mätressenbildnis gleichgesetzt wird, besser abgrenzen zu können, sollen an dieser Stelle ihre Bildnisse daher exemplarisch ihre Erwähnung finden. Zugleich ist mit ihrer Darstellung ein Bildtypus verbunden, der kurzzeitig auch in Versailles seine Verwendung fand. Die Bildnisse waren Teile von Schönheitengalerien beziehungsweise eigenständige Porträts, die stilistisch solchen Galerien nahe stehen. Im deutschen Sprachgebrauch vor allem durch die Münchener Ausführung für König Ludwig I. von Bayern im Schloss Nymphenburg bekannt, fand dieser Typus seine Hochform im römischen Barock. Die ersten Schönheitengalerien entstanden bereits im 16. Jahrhundert²¹⁹, doch sind es die Darstellungen der bestaussehenden Damen Roms im 17. Jahrhundert, die diese Porträtgattung prägten. Vor allem die Galerien des niederländischen Porträtmalers Jacob Ferdinand Voet²²⁰ dienten späteren Kopien als Vorlage und können somit als Urtyp die-

²¹⁷ Vor allem schadete diese Beziehung dem Pyrenäenfrieden, den der Kardinal Mazarin 1659 verhandelte und der eine Vermählung des Königs mit der spanischen Infantin vorsah, vgl. Cornette (1997), S. 66.

²¹⁸ Zum Kurtisanenbildnis vgl. Trauth (2006). Diese Bildnisform wird an späterer Stelle noch mit dem Mätressenbildnis abgeglichen.

²¹⁹ Einen Überblick über die verschiedenen Schönheitengalerien geben Nikolenko (1966), S. 19 und Petrucci (2002), S. 80–82.

²²⁰ Zu Jacob Ferdinand Voet vgl. Petrucci (2005). Ursprünglich wurden diese Porträts meist Pierre Mignard zugeschrieben. Erst die Arbeiten von Charles Sterling, Pierre Bauthier und Jacques Wilhelm erlaubten es, diese Bildnisse dem flämischen Künstler zuzuschreiben, vgl. Nikolenko (1970), S. 145.

ser Gattung gesehen werden.²²¹ Inspiration und Mittelpunkt dieser Galerien sind die Abbilder der beiden Nichten des Kardinals Mazarin, Maria und Hortensia Mancini. Obwohl die künstlerische Zuschreibung nun größtenteils gesichert ist, bleibt die Identifikation der Porträtierten schwierig, da sie meist mit den beiden berühmten Mancini-Geschwistern gleichgesetzt werden. Erst die Schönheitengalerie des Palazzo Chigi in Ariccia, zu der eine überlieferte Aufzählung der 37 dargestellten Schönheiten existiert, erlaubte eine gründlichere Identifikation der Porträtierten.²²² Diese Galerie, die der Kardinal Flavio Chigi im Laufe der 1670er-Jahre zusammentrug²²³, ist mit zwei anderen Galerien in Zusammenhang zu bringen, die ebenfalls von Voet gemalt wurden. Es handelt sich hierbei um die Schönheitengalerie des Fürsten Colonna, den Maria Mancini 1661 ehelichte, sowie die Galerie des Herzogs von Savoyen, an dessen Hofe Maria und Hortensia nach der Flucht vor ihren Ehemännern aus Rom und Paris Zuflucht fanden. Aufgrund dieser persönlichen Verbindung der Mancini-Schwestern mit den jeweiligen Auftraggebern erhielten ihre Bildnisse eine zentrale Bedeutung, weswegen viele Gemälde, die stilistisch diesen Galerien zugeordnet werden können, häufig voreilig mit den beiden bekannten Nichten Mazarins in Zusammenhang gebracht wurden.

Eines der wenigen gesicherten Bildnisse Maria Mancinis ist ihr Bildnis aus der Schönheitengalerie des Palazzo Chigi in Ariccia. Da es 1986 gestohlen und bis heute nicht wieder aufgefunden wurde, bleibt einzig eine photographische Reproduktion (Abb. 23). Es handelt sich um ein ovales Porträt, das die ehemalige Geliebte Ludwigs XIV. vor einem dunklen Hintergrund zeigt. Sie trägt das für die meisten anderen Darstellungen übliche Kleid, das weite Teile der Schultern unbedeckt lässt. Dabei trägt sie im Gegensatz zu den vielen anderen Damenbildnissen auffällig wenig Schmuck.

Ein weiteres ihr häufig zugeschriebenes Bildnis befindet sich in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 24). Stets in der stilistischen Tradition der Bildnisse aus den italienischen Schönheitengalerien, scheint sich dieses Bildnis von Jacob Ferdinand Voet jedoch zu emanzipieren, indem es die Darstellung um einen allegorischen Bezug erweitert. Zugleich wird durch eine Aktion der Dargestellten der statisch-plakative Eindruck einer reinen Schönheitengalerie aufgelöst. Dargestellt ist eine junge, dunkelhaarige Frau in Dreiviertelansicht. Ihr besonders helles Inkarnat setzt sich kontrastreich von dem sehr dunkel gehaltenen Hintergrund ab und verschmilzt mit dem Weiß ihrer Bluse. Der linke Ärmel ihrer Bluse ist an ihrer Schulter heruntergerutscht, wodurch die gesamte Bluse tiefer sitzt. Dadurch wird ihre linke Brust entblößt, während sie mit ihrer linken Hand Bluse und Mantel rechts hochhält. Sie trägt eine Perlenkette

²²¹ „c'est à Jacob Ferdinand Voet que revient le mérite d'en avoir fait une mode et un phénomène de société, avec une diffusion nationale et internationale d'une portée extraordinaire, à travers sa série de dames romaines, assurément la plus connue et la plus copiée.“ Petrucci (2002), S. 82

²²² Dieser Aufgabe widmet sich Lada Nikolenko in ihrem Aufsatz, nachdem sie durch die Familie Chigi Zugang zu der noch nicht beachteten Schönheitengalerie erhielt, vgl. Nikolenko (1970). Bevor der Palazzo Chigi 1988 in staatlichen Besitz überging, wurden bei einem spektakulären Kunstraub im März 1986 20 der Gemälde gestohlen, darunter auch die gesicherten Bildnisse der beiden Mancini-Schwestern, die als Vorlage für weitere Identifikationen dienten, vgl. Petrucci (2005), S. 210.

²²³ Anhand der Biographien einzelner dargestellter Damen datiert Francesco Petrucci den Großteil der Bildnisse Anfang 1672, vgl. Petrucci (2005), S. 112.

sowie einen aus vier einzelnen Perlen bestehenden Ohrrschmuck. In den Fingern ihrer rechten Hand hält sie eine weitere Perle. Häufig wird deswegen eine Darstellung als Kleopatra vermutet. Der Legende nach soll Kleopatra bei einem Gastmahl mit dem römischen Feldherren Antonius aus reiner Verschwendungsucht eine Perle in Wein aufgelöst und daraufhin getrunken haben.²²⁴ Wie so häufig in der Darstellung der Mazarinetten bleibt eine eindeutige Zuschreibung aus. Drouart und de Lastic identifizierten sie als Maria Mancini, während Petrucci und Shifrin in der Abgebildeten Hortense erkennen.²²⁵ Auch die Kataloge der Berliner Nationalgalerie widersprechen sich im Laufe der Zeit.²²⁶ Obwohl Vergleiche mit den gesicherten Bildnissen der Clelia Colonna²²⁷ aus der Schönheitengalerie in Ariccia tatsächlich für eine Darstellung der Schwägerin Colonnas sprechen, finden sich in England weitere Bildnisse Hortensias als Kleopatra. Die Darstellung als Kleopatra mag eine eigene Inszenierungsstrategie der Hortense Mancini darstellen, doch wird sie in diesem Bildnis, abgesehen von der Perle, die als Schmuck auch die meisten Bildnisse der Schönheitengalerie schmückt²²⁸, ohne viel attributives Beiwerk dargestellt. Eine Variation dieses Bildnisses fügt der Darstellung einen Turban hinzu, sodass durch diese Kopfbedeckung wenigstens eine exotische Herkunft evoziert wird.²²⁹ Gleichzeitig stellt es den eigentlichen Akt des Auflösens der Perle im Wein dar. Die Darstellung als Kleopatra ist nicht weit hergeholt. „Im 17. Jahrhundert wird sie als Urbild einer dämonischen Frau und als opferbereite Geliebte beschrieben.“²³⁰ Zusammen mit Judith-Darstellungen zählen sie zu den *Femmes-Fortes-Zyklen*, die im 17. Jahrhundert als weibliche Heldinnendarstellungen beliebt waren²³¹ – entsprechend passend für eine für die damaligen Verhältnisse extrem emanzipierte Frau, die ihren Mann verließ und durch Europa reiste. Ihr Wirken als Mätresse, sowohl am Hofe in Savoyen als auch am englischen Hofe Karls II., gaben ihr zusätzlich den Ruf einer *femme fatale*. „As representations of this narrative moment, the portraits of Mazarin emblematised an act of scandalous extravagance self-consciously generated by the whim of a powerful Woman. They could be viewed as signifying Cleopatra/Mazarin’s conquest of her own male consort(s) by a notorious act of bravura and extravagance.“²³² Der Vergleich mit Kleopatra findet sich bereits in zeitgenössischen Quellen wieder. „Letters of the French ambassadors, among others at the Restoration court, confirm that Mazarin was viewed in the politi-

²²⁴ vgl. Plinius, Historia Naturalis, Buch 9, Kap. 35, nach: Berlin (1975), S. 461

²²⁵ vgl. Drouart (1929), S. 10, 22ff.; de Lastic (1980), S. 167; Petrucci (2005), S. 190; Shifrin (2007), S. 149

²²⁶ Wurde sie zunächst als Maria Mancini ausgestellt [Berlin (1966), S. 114 f.], hinterfragt der Katalog [Berlin (1975), S. 461 f.] bereits diese Zuschreibung, im Katalog [Berlin (1996), S. 310] wird sie schließlich als Clelia Colonna identifiziert, die Ehefrau des Bruders des Lorenzos Colonna.

²²⁷ vgl. Petrucci (2005), S. 216ff.

²²⁸ Vgl. Petrucci (2002). Lediglich die Tatsache, dass sie die Perle in ihrer Hand hält und somit noch-mals eigens betont, unterscheidet dieses Bildnis von den anderen Darstellungen der Galerie.

²²⁹ Jacob Ferdinand Voet, Ortensia Mancini come Cleopatra, Castello di Masino Caravino; vgl. Rom (2005), S. 31; Petrucci (2001-2), S. 69; Petrucci (2005), S. 191; Eine andere Version befindet sich in der Sammlung Althorp, vgl. Shifrin (2007), S. 147.

²³⁰ Drexel (1996), S. 33

²³¹ vgl. Düsseldorf (1995)

²³² Shifrin (2007), S. 146

cal arena much as her portraits ,in the character of Cleopatra' would have suggested: as a procurer of patriarchal disarray, her very body the site of political upheaval.”²³³ Dieses Bildnis steht, wie an späterer Stelle argumentiert wird, dem Kurtisanenbildnis nahe. In dieser Darstellung ein Mätressenporträt zu sehen, im französischen Sinne dieser Ausprägung, ist daher sowohl regional als auch stilistisch falsch.

Während ihr Bildnis als Kleopatra die bewährte Darstellungsweise der Schönheitengalerie beibehält und lediglich um eine charakterisierende Komponente erweitert, stellt das Gemälde von Voet, das sich in der Royal Collection der Queen Elizabeth II. befindet, eine Ausnahme dar und emanzipiert sich durch seinen narrativen Charakter zu einem eigenständigen Porträt (Abb. 25). Das Doppelbildnis zeigt Hortense Mancini mit ihrer Schwester Marie. Die Zuschreibung der einzelnen Personen ist widersprüchlich. Eine französische Inschrift besagt, dass Hortense Mancini auf diesem Gemälde ihrer Schwester Marie, die sich in den jungen Ludwig XIV. verliebt hat, vorhergesagt, dass sie einen jungen und galanten König heiraten wird. Susan Shifrin widerspricht dieser Zuschreibung und sieht in der Wahrsagerin Marie Mancini, die eine größere Affinität zur Wahrsagerei gehabt haben soll als ihre Schwester.²³⁴ Ob das Gemälde nun rückwirkend auf die Beziehung Marias zu Ludwig XIV. anspielt oder es die Beziehung Hortensias zu Karl II. ab 1675 thematisiert, so scheint auch in diesem Fall die genaue Zuschreibung vernachlässigbar zu sein. So wie die Mazzarinetten sich als Mätressen des Königs abwechselten und auch von ihren Zeitgenossen häufig als großes Ganzes betrachtet wurden, was bereits in der Bezeichnung *Mazarinettes* zum Ausdruck kommt, so scheint sich diese Permutation auch in ihren Abbildungen wiederzuspiegeln.

Während Maria und Hortensia Frankreich verließen und ihre Bildnisse somit auch nicht zum französischen Bilddiskurs zählen, verblieb ihre Schwester Olympia nach ihrer Hochzeit als comtesse de Soisson am französischen Hof. Auch sie ließ sich entsprechend einer Heldin, in diesem Fall als Amazone, porträtiieren (Abb. 26). Das Bildnis, das sich in der Darstellung klar von den römischen Bildnissen ihrer Schwestern unterscheidet und die ganze Leichtigkeit der französischen Schule ausstrahlt, fügt sich wie bereits die Bildnisse Maria und Hortensias ebenfalls in eine Serie ein, die heute größtenteils in der Porträtsammlung des Schwedischen Nationalmuseum auf Schloss Gripsholm zu sehen ist.²³⁵ Es lässt sich vor allem mit dem ebenfalls dieser Serie entstammenden Bildnis der Grande Mademoiselle vergleichen, der Cousine Ludwigs XIV. Anne Marie Louise d’Orléans, die ebenfalls als Amazone dargestellt wird.²³⁶ Üblicherweise einer Mignard-Nachfolge zugeschrieben, werden diese Bildnisse nun mit den beiden Künstlern Henri und Charles Beaubrun in Zusammenhang gebracht, die um 1665 für die königliche Sammlung Bildnisse der Hofdamen fertigten.²³⁷ Der Einfluss der Cousins Beaubrun ist unverkennbar, jedoch muss eine Verbindung zu dem königlichen Auftrag von 1663 infrage gestellt werden. Dieser war, wie im An-

²³³ ebd.

²³⁴ vgl. Shifrin (2007), S. 150; ebenfalls bei Benocci (2004), S. 133

²³⁵ vgl. Stockholm (1988), S. 86–95

²³⁶ vgl. Düsseldorf (1995), S. 112 f.

²³⁷ vgl. Neysters, in: Düsseldorf (1995), S. 112 f. und Stockholm (1988), S. 86–95

schluss argumentiert wird, vielmehr mit einer anderen Bildserie in den ehemaligen Räumlichkeiten des Königs in Versailles verbunden, zu der sich die schwedischen Bildnisse nach jetzigem Kenntnisstand nicht zuordnen lassen.

Die schönsten Frauen des Hofes

Neben den italienischen Vorbildern gibt es Hinweise darauf, dass es in Versailles ebenfalls eine Schönheitengalerie gegeben hat.²³⁸ In ihrer Novelle *Promenade de Versailles* beschreibt Madeleine de Scudéry 1669 einen Rundgang durch das Schloss und die Gärten von Versailles. Darin wird eine fiktive Besucherin, die als *belle Etrangère* bezeichnet wird, auch durch die königlichen Appartements geführt. Vor der Ummantelung des alten Schlosses befanden sich diese im Nordwesttrakt der *Belle Etage* des Corps de Logis und bestanden aus einer Raumfolge von *Escalier du roi*, *Antichambre*, *Chambre* mit angeschlossenem *Cabinet de retraite*, *Grand cabinet* und *Salon*. Nach dem Tod der Königinmutter Anna von Österreich 1666 richtete sich der König ein Appartement in ihren ehemaligen Räumlichkeiten im südlichen Erdgeschoss ein. Entsprechend wurde sein ehemaliges Appartement zu dekorativen Zwecken umfunktioniert, wodurch sein früheres Zimmer in eine *Chambre des miroirs*, das *Cabinet de retraite* in ein *Cabinet des cristaux* und das *Grand Cabinet* in ein *Cabinet des filigranes* umgewandelt wurden.²³⁹ Der Novelle von 1669 kann man die Inneneinrichtung dieser Raumfolge entnehmen, die als Preziosen-, Spiegel- und Schönheitenkabinett eingerichtet war.²⁴⁰ Eine Identifizierung der dort ausgestellten Porträts lässt sich anhand der Textvorlage nicht vornehmen, letztendlich wird nur das Bildnis der Königin naamentlich erwähnt. Michael Wenzel bringt diese Schönheitengalerie mit einem Gesuch der Cousins Henri und Charles Beaubrun in Verbindung, das sie 1663 an Colbert

²³⁸ vgl. Wenzel (2001), S. 320

²³⁹ Zur Raumaufteilung vor und nach dem Tod Anna von Österreichs vgl. Saule (1992), S. 139.

²⁴⁰ „La belle Etrangère s'arresta d'abord à la face, qui est opposée aux croisées, où l'on voit des pilastres des miroirs entremêlez d'autres pilastres à feuillages dorez sur vn fonds de lapis avec les chiffres du Roi; ce qui fait vn effet merveilleux par la réflexion de tant de beaux objets dans ces pilastres transparents qui sont tous couronnez de soleils d'or. Elle regarda ensuite vn nombre infini de choses magnifiques & rares, qui sont sur divers rangs de superbes tablettes, dont la multitude & le brillant éclat oste la liberté du choix, & dont le grand amas fait vn objet fort surprenant. Pendant que la belle Etrangère regardoit tant de belles filigranes d'or & d'argent, Glicere considéroit de petits obélisques d'orfèvrerie, des corbeilles, des vases, des guéridons, des brasiers, des cassolettes, & mille autres choses, ne pouvant assez s'étonner de voir aussi des fauteuils de filigrane d'argent sur vn fonds bleu, où l'on voit le soleil à tous les dossiers, & dont le prix fait assez connoistre la beauté. Cependant les sièges & les écrans sont tous dvn même travail: mais ce qui arresta le plus les Dames, furent les portrait qui sont dans ce cabinet, & sur tout celuy de la Reine, dont ils admirerent la beauté. Et comme le belle Etrangère me demandoit beaucoup de choses de cette charmante Princesse, je luy dis que si j'entrepenois de luy en apprendre tout ce qui s'en pourroit dire nous ne verrions pas Versailles; Il suffit ajoutai-je qu'après avoir vu par sa peinture qu'elle est parfaitement belle, de savoir que la beauté de son ame surpassé celle des ses yeux, qui sont pourtant les plus beaux yeux du monde; & qu'enfin sa vertu la met autant au dessus des autres, que son rang & sa naissance. La belle Etrangère loua aussi avec exagération la beauté d'un grand nombre de Dames, dans les portraits sont placez, & dans ce cabinet, & dans les autres appartements du Palais; & elle avoua n'avoir rien vu de si charmant en son pays.“ Scudery: *Promenade de Versailles*, in: Krause (2002), S. 36ff.

richteten und in welchem sie den König batzen, bei den Damen des Hofes ein Wort für sie einzulegen und zu bewirken, dass diese sich von ihnen porträtieren ließen.²⁴¹ Offensichtlich war dieses Gesuch von Erfolg gekrönt, da zwei Rechnungen der Jahre 1664 und 1665 erhalten sind, in denen die Beaubrunns für insgesamt 26 Damenbildnisse von den Bâtiments 6.800 livres erhielten.²⁴² Es zeugt jedoch nicht, wie Michael Wenzel richtig ausführt, von einem konkreten Auftrag für eine Schönheitengalerie, sondern lässt sich vielmehr als eine Bitte nach „merkantilistischer Wirtschaftsförderung“²⁴³ verstehen. Der Rechnung von 1664 kann man entnehmen, dass diese Bildnisse für Versailles gedacht waren, während die Rechnung von 1665 als Bestimmungsort neben Versailles auch den Louvre und das Schloss von Fontainebleau angibt. Über die Schönheitengalerie gibt ferner das Inventar der *Garde Meuble* weitere Auskunft, das von 1666 an erstellt wurde. Auch wenn es nicht nach Räumen gegliedert ist und somit keine konkrete Auskunft über die Hängung gibt, finden sich genau 26 Damenbildnisse wieder, die dem Atelier Beaubrun zugeschrieben werden, des Weiteren fünf von Jean Nocret und eines von Pierre Mignard.²⁴⁴ Welche dieser sich im Besitz der *Garde Meuble* befindlichen Bildnisse Bestandteil der Schönheitengalerie des königlichen Appartements waren, lässt sich nicht sagen. Fünf dieser Bildnisse stellen durch ihre oktagonale Form und ihrer gleichen Höhe von zwei und einhalb Fuß eine Serie dar, zu der sich zwei gleich große, jedoch nicht als oktogonal beschriebene Bildnisse fügen.²⁴⁵ Diese Porträts befinden sich zum Teil noch immer in der Versailler Sammlung und stellen dort zusammen mit anderen Damenbildnissen eine eigene Serie dar, die vor allem durch die Benennung der Dargestellten in goldenen Lettern auf der oberen Bildhälfte auffällt.²⁴⁶

Trotz der ausreichenden Quellenlage lässt sich die genaue Zusammensetzung der Schönheitengalerie nicht eindeutig rekonstruieren. Letztendlich kann nur sicher ge-

²⁴¹ „Monseigneur, si le Roy n'a la bonté de dire vn mot aux dames pour les animer à se faire peindre, nous ne saurions rien aduancer à raison de leur négligence, et si vous ne nous faites la grace d'estre vn peu favorable à nos recompenses, nous ne scaurions nous faire secourir pas des habiles gens dont nous avons affaire; nous sommes bien malheureux que le Roy nous désir taxer au dessoubz des payements que nous avons du public; pour peu que Sa Majesté daignast penser à l'ancienneté des nos seruices tant en qualité de domestiques que de celle de peintres dès le commencement de son enfance, que lvn de nous souuent a eu lhonneur de faire jouer, Sa Majesté auroit pour nous quelques pensée plus aduantageuse; les petits paimenes des ouvrages de la nature de celle cy deshonnore leurs autheurs; nous sommes au désespoir, monseigneur, si vous n'avez la bonté des nous exempter de ce mal; vous pouuez de sy grandes choses qu'il vous sera fort facile de changer nostre fortune présente en une meilleure, [...]“, zit. nach: Wenzel (2001), S. 322.

²⁴² Bâtimentsrechnungen nach Wenzel (2001), S. 322 f. Aus den Rechnungen kann man zudem folgern, dass es sich um acht Ganzkörperbildnisse und 18 halbfigurige Porträts handelte.

²⁴³ Wenzel (2001), S. 322

²⁴⁴ vgl. Wenzel (2001), S. 479 f.

²⁴⁵ Die Dargestellten sind Madame la princesse de Toscane, Mademoiselle de La Vallière, Madame la comtesse de Guiche, Madame la duchesse de Brissac und Madame de Montespan sowie Madame la princesse de Monaco und Madame la comtesse de Brancas.

²⁴⁶ Interessanterweise werden diese Bildnisse teilweise in Form einer Schönheitengalerie im Grand Cabinet des rekonstruierten Appartements Madame de Maintenons ausgestellt, vgl. Constans (1976). Offensichtlich wurde der Bezug zur Mätresse bei der Konzeption berücksichtigt, obgleich sich Madame de Maintenon als die falsche Mätresse herausstellt.

sagt werden, dass es im königlichen Appartement eine Hängung verschiedener Damenbildnisse um das Porträt der Königin gab. Des Weiteren fertigten die beiden Beaubrunns zeitgleich 26 Bildnisse von den Damen des Hofes. Dem Inventar von 1666 kann man die Identitäten dieser Damen entnehmen, die allesamt zum höfischen Adel gehörten und bei einer Schönheitengalerie auch zu erwarten wären. Wichtig im Kontext dieser Arbeit sind die beiden Bildnisse von Louise de La Vallière und Madame de Montespan. Erstere wurde 1666 offiziell zur Mätresse ernannt und war seit 1664 der strahlende Mittelpunkt der höfischen Damenwelt. Ihre Präsenz in einer Schönheiten-galerie scheint somit gesichert. Madame de Montespan war zu diesem Zeitpunkt als Ehrendame der Königin lediglich ein normaler Höfling und wurde hier vor ihrer Zeit an der Seite des Königs porträtiert. Beide Bildnisse werden bei den einzelnen Mätressen an späterer Stelle separat behandelt.

III. 3. Louise de La Vallière

Biographie und Werdegang

Die erste offiziell anerkannte Mätresse Ludwigs XIV. war Louise-Françoise de La Baume Le Blanc, bekannter unter ihrem späteren Namen Louise-Françoise de La Vallière. Vor ihr hatte Ludwig XIV. bereits mehrere andere Affären, von denen auch einige öffentlich waren. So sind Beziehungen zu Olympia und Maria Mancini überliefert, beides Nichten Mazarins, sowie zu Henrietta Stuart, der Ehefrau seines Bruders. Daneben sind ebenfalls Beziehungen zum Personal bekannt, in denen durchaus auch Kinder gezeugt wurden. Die Betroffenen wurden meist finanziell entschädigt, die Kinder jedoch nie anerkannt. Louise de La Vallière war jedoch die erste Mätresse, die Ludwig XIV. 1666 als *maîtresse en titre* ernannte. Damit reiht er sich in die Tradition seines Großvaters Heinrich IV. ein, sein Vater Ludwig XIII. hatte keine offizielle Mätresse.

Louise-Françoise de La Baume Le Blanc stammte aus kleinadeligen Verhältnissen und wurde am 6. August 1644 in Tours geboren.²⁴⁷ Nach dem Tod ihres Vaters, der Offizier der leichten Kavallerie war, zog Louise mit ihrer Mutter, die in einer dritten Ehe den Haushofmeister von Gastons von Orléans, dem Bruder Ludwigs XIII., geheiratet hatte, an dessen Hof nach Blois. Dort wurde sie zusammen mit den gleichaltrigen Töchtern Monsieurs erzogen. Nach dem Tod Gaston d'Orléans 1660 kam sie in die Dienste seines Haupterbens, dem Bruder des neuen Königs Philippe I. de Bourbon, Herzog von Orléans. Mit 17 Jahren zog Louise in den Tuilerienpalast nach Paris, wo sie nach der Hochzeit Philippes mit Henrietta von England zu einer der Ehrendamen Madames ernannt wurde. Im selben Jahr zog der Hof nach Fontainebleau. Henrietta von England, die zum Mittelpunkt des kulturellen Lebens am Hofe wurde, übernahm zunehmend die Rolle der Frau an der Seite des Königs, eine Rolle, die von der Königin aufgrund ihrer Schwangerschaft und ihres Desinteresses für das gesellschaftliche Leben am französischen Hofe nicht wahrgenommen wurde. Dabei kam es

²⁴⁷ Zu ihrer Biographie vgl. Jurewitz-Freischmidt (2004), S. 63–164.

zu einer immer größeren Annäherung zwischen dem König und seiner Schwägerin, und die Gerüchte um eine Affäre zwischen beiden vermehrten sich. Um dem offensichtlichen Skandal entgegenzuwirken, intervenierte die Königinmutter. Neben der Aufforderung, diese Beziehung zu unterbinden, wurde gleichzeitig eine Beziehung des Königs zu einer der Damen aus der Gefolgschaft Henriettas konstruiert, als Erklärung für die häufigen Besuche des Königs bei seiner Schwägerin. Die Wahl fiel auf die junge Louise. Während vorgetäuscht wurde, mit ihr eine Affäre zu leben, konnte er unbemerkt Zeit mit seiner Cousine Henrietta verbringen. Letztendlich erlag er jedoch dem Charme seiner angeblichen Geliebten, sodass ab 1662 von einer Beziehung mit dem Monarchen ausgegangen werden kann. In den Jahren 1663 und 1665 entsprangen dieser Beziehung zwei männliche Kinder, die jedoch im frühen Alter verstarben. Beide Geburten wurden heimlich in Paris vollzogen, wobei sich Colbert um die gesamte Organisation kümmerte. Ludwig XIV. trat dabei nicht in Erscheinung, und von Louise wurde verlangt, dass sie kurz nach den Geburten regulär am höfischen Leben teilnahm, um keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Vom 7. bis zum 13. Mai 1664 lud der König an die 600 geladene Gäste des Hofes nach Versailles zu einer Abfolge von Festlichkeiten, die als *les Plaisirs de l'Isle Enchantée*²⁴⁸ bezeichnet wurden. Diese Festlichkeiten, die von Aufführungen von Lully und Molière begleitet waren, wurden zu Ehren der Königinmutter Anna von Österreich und der Königin abgehalten. Inoffiziell jedoch standen andere Bestrebungen des Königs im Mittelpunkt. Zunächst war es das erste öffentliche Ereignis in seiner teilweise ausgebauten neuen Residenz von Versailles, die somit erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Der erste Bauabschnitt mit der Verlängerung der Nord- und Südflügel war gerade vollendet worden, vor allem wurde der neu angelegte Garten in den Mittelpunkt der Festlichkeiten gestellt, da die meisten Veranstaltungen unter freiem Himmel stattfanden. Ludwig XIV. inszenierte im Rahmen dieser Festabfolge Versailles, das er allmählich zu seiner Hauptresidenz umbaute, und damit auch zugleich das neue Prinzip seiner höfischen Herrschaft. Er versammelte den Adel am Hof und beschäftigte ihn mit Festlichkeiten und Inszenierungen, in denen jeder eine bestimmte Rolle zugewiesen bekam. Dies sollte in den folgenden Jahrzehnten zum Hauptprinzip seines als absolutistisch beschriebenen Herrschaftsstils werden. Einen festen Platz im Rahmen dieser Selbstinszenierung wurde auch Louise de La Vallière zugeschrieben, die zum Mittelpunkt der Veranstaltung wurde, wodurch sie der König klar als die Frau an seiner Seite präsentierte. Dass diese Position jedoch stets gefährdet war, wurde ihr 1665 bewusst, als Ludwig XIV. eine Beziehung mit einer anderen Dame von Madame, der Prinzessin von Monaco Catherine Charlotte de Gramont, begann. Trotz der Hoffnung vieler Höflinge, dass der König sich von seiner bisherigen Mätresse abwenden könnte, wodurch sich manche neue Möglichkeiten der Einflussnahme erhofften, erhielt diese Liaison mit der Prinzessin von Monaco nie eine Formalisierung, und Louise de La

²⁴⁸ Zu der Festlichkeit vgl. Racinet (1859), S. 3–12; Ruoff (2000). Auf dem Programm standen Opern, Ballet- und Theateraufführungen, die sich größtenteils der Thematik des Orlando furioso von Ariost bedienten.

Vallière blieb weiterhin in der königlichen Gunst. 1666 wurde eine gemeinsame Tochter Marie Anne geboren.

Mit dem Tod seiner Mutter Anna von Österreich am 20. Januar 1666 verlor Ludwig XIV. den größten Gegner seiner außerehelichen Beziehungen. Diese neue Freiheit lebte der König nun ungestört aus und ernannte Louise de La Vallière infolgedessen zu seiner offiziellen Mätresse, eine Bezeichnung, die es seit Heinrich IV. nicht mehr gegeben hatte. Von nun an trat Louise de La Vallière offiziell an der Seite des Königs auf und war durch diese Formalisierung ihrer Stellung auch anderen Konkurrentinnen zunächst überlegen. Im April 1667 wurde sie zur Herzogin ernannt, zudem erhielt sie die Ländereien von Vaujours in der Touraine, die ihr geschätzte 100.000 livres an jährlichen Einnahmen brachten.²⁴⁹ Zudem wurde im selben Jahr die gemeinsame Tochter Marie Anne als Marie Anne de Bourbon, Mademoiselle de Blois legitimiert.²⁵⁰ Diese königlichen Geschenke werden im Allgemeinen jedoch bereits als letzte Gunstzuweisung und Absicherung Louise de La Vallières betrachtet, die in diesem Jahr zweifelsohne von ihrer Nachfolgerin Madame de Montespan in der Zuneigung des Königs abgelöst wurde.

Während des Flandernfeldzuges 1667 begann Ludwig XIV. eine Beziehung mit Madame de Montespan, die als Ehrendame der Königin den Feldzug begleitete. Louise de La Vallière blieb aufgrund ihrer vierten Schwangerschaft zurück. Da bereits Gerüchte um eine neue Beziehung des Königs kursierten, reiste sie dem König nach, wobei sie damit einen Skandal verursachte. Doch auch das Wiedersehen mit dem König konnte seine Begeisterung für Madame de Montespan nicht unterbinden. Der gemeinsame Sohn Louis wurde 1667 geboren. Er wurde vom König 1669 anerkannt und zum comte de Vermandois ernannt. Als Admiral verstarb er 1683 während der Belagerung Courtrais an den Folgen einer Krankheit bereits mit 16 Jahren. Stand 1664 bei den *Plaisirs de l'Isle Enchantée* Louise de La Vallière im Mittelpunkt, so dominierte Madame de Montespan nun die Feierlichkeiten, die der König 1668 anlässlich des Aachener Friedens in Versailles organisierte. In den folgenden Jahren entwickelte sich eine ungewöhnliche Konstellation. Neben der Königin war Louise de La Vallière formal die *maitresse en titre* des Königs, während er eine Beziehung mit Madame de Montespan führte, die seine eigentliche Geliebte war. Die klare Verliererin in dieser Dreierkonstellation war Louise de La Vallière. Von der Königin als Mätresse geschmäht und von ihrer Nachfolgerin in der königlichen Gunst verdrängt, floh sie 1671 in ein Kloster, aus dem sie Colbert wieder zurück an den Hof bringen musste. Im Schloss von Saint-Germain wohnten beide Damen nebeneinander, und auch in der Öffentlichkeit begleiteten beide den König. Während Madame de Montespan faktisch die neue königliche Mätresse war, behielt Louise de La Vallière formal den Titel. Erst die Trennung von ihrem Ehemann ermöglichte es der Montespan, königliche Mätresse zu werden, und Louise de La Vallière, sich endlich vom Hofe zurückziehen

²⁴⁹ vgl. de Decker (2000), S. 54

²⁵⁰ Die Anerkennung weiblicher Kinder war insofern unproblematisch, als dass von ihnen keine Gefahr der Thronnachfolge ausging. Gleichzeitig sicherte es ihnen eine standesgemäße Heirat und somit einen dauerhaften sozialen Aufstieg.

zu können. Im selben Jahr zog sie zu den Karmeliterinnen, bei denen sie im darauf folgenden Jahr ihre Profess ablegte. Bis zu ihrem Tod 1710 lebte sie dort unter den Namen Louise de la Miséricorde.

Position und Rezeption

Louise de La Vallières Wirken am Hofe war relativ kurz. Als erste Mätresse Ludwigs XIV. und als erste Mätresse seit den Zeiten Heinrichs IV. war die Erwartungshaltung der anderen Höflinge ihr gegenüber anders als bei ihren Nachfolgerinnen. Nachdem der König vor seiner Hochzeit mit Olympia und Maria Mancini bereits öffentlich gelebte Affären hatte und nach seiner Hochzeit galanten Umgang vor allem mit seiner Schwägerin Henrietta von England pflegte, war die Beziehung zu Louise de La Vallière zunächst nichts Außergewöhnliches. Als nebensächliche Beziehung zu Beginn sogar konstruiert, schenkte der Hof dieser Affäre anfangs wenig Aufmerksamkeit. Es erschien nicht besonders ungewöhnlich, dass der König, der auffällig viel Zeit bei seiner Schwägerin verbrachte, den Reizen ihrer gut aussehenden Ehrendame erlegen war. Die erste Schwangerschaft 1663, vor allem aber ihr exponiertes Auftreten während den *Plaisirs de l'Isle Enchantée*, dürften Auslöser gewesen sein, dieser Beziehung ihre entsprechende Bedeutung beizumessen. Entsprechend wurde sie schnell zum Feindbild der Königin und ihrer Entourage. Nach dem Tod der Königinmutter, die zur größten Gegnerin dieser außerehelichen Beziehung ihres Sohnes gehörte und offensichtlich auf den jungen König einen nicht unerheblichen moralischen Einfluss ausübte, erklärte Ludwig XIV. schließlich Louise de La Vallière offiziell zu seiner Mätresse. Trotz ihrer kleindadeligen Abstammung stieg sie somit innerhalb eines höfischen Systems, dessen Ämter strikt nach Adelstiteln unterschieden, direkt in unmittelbare Nähe zum König auf. Während sie von der Königin weiter gemieden wurde, geriet sie zunehmend in den Fokus der Höflinge, die sich erhofften, durch ihre privilegierte Stellung beim König Einfluss auf diesen auszuüben. Der Überlieferung nach war Louise de La Vallière zudem recht geschickt darin, aus dem Platzieren solcher Fürbitten finanziellen Profit zu ziehen.²⁵¹ Ansonsten war sie jedoch keine Person, die sich besonders gern im Vordergrund aufhielt, und somit auch nicht, wie vom König erhofft, der Mittelpunkt des kulturellen Lebens. Nicht nur der König bemerkte ihr fehlendes Talent, das höfische Leben zu dominieren. Dazu bedurfte es mehr als ihre Schönheit, wie Madame de Sévigné feststellte und sie „d'une beauté qui surprend tout le monde, mais de peu d'esprit“²⁵² beschreibt. Während Ludwig XIV. im Laufe der Sechzigerjahre zunehmend seine Inszenierung perfektionierte und mit Versailles einen Ort zu schaffen begann, der dieser Inszenierung den nötigen Rahmen bot, konnte seine Mätresse nicht die Stellung einnehmen, die er von der Frau an seiner Seite erwartete und die von der Königin ebenfalls nicht eingenommen wurde. In der Tat dürften solche Beweggründe ihn motiviert haben, eine zusätzlich Frau an seiner Seite als Mätresse einzustellen.

²⁵¹ vgl. Jurewitz-Freischmidt (2004), S. 110

²⁵² Madame de Sévigné, zit. nach: Boulet (2006), S. 86

tresse auszuzeichnen. Während Louise de La Vallière dieser Rolle nicht gerecht wurde, fand sich in der marquise de Montespan eine Frau, die dafür wie geschaffen war. So nahm sie diese Funktion bis 1674 bereits ein, während Louise de La Vallière formal weiterhin die offizielle Mätresse blieb.

Von 1667 bis 1674 kam es somit zur *Cohabitation* beider Mätressen, ein Begriff der in diesem speziellen Fall zutreffender ist als in seiner modernen politischen Verwendung, da beide Mätressen nicht nur zusammen den König begleiteten, sondern in Saint-Germain sogar faktisch zusammenlebten. In der Tat kann der Wohnsituation innerhalb einer Residenz wichtige Hinweise auf die gesellschaftliche Stellung eines Höflings entnommen werden. So war die Zuteilung der Appartements eine der Hauptaufgaben des Königs, vor allem später in Versailles. Über deren Größe und Platzierung, wobei die räumliche Nähe zu Monarchen ein wichtiges Kriterium war, ließen sich erneut Gunstbezeugungen ausdrücken. Dabei darf man sie nicht als private Räumlichkeiten innerhalb einer Residenz verstehen. So besaßen die einzelnen Räume eines Appartements unterschiedliche Funktionen und oft einen unterschiedlichen Status bezüglich Zugänglichkeit, Repräsentativität und Ausschmückung.²⁵³ Mit der Ausgestaltung eines Appartements wirkte der Höfling folglich auch auf sein Image, die graduellen Unterschiede der Öffentlichkeit boten zudem Spielräume für unterschiedliche Bildprogramme und Aussagen. Leider lassen sich die meisten Appartements nur sehr schwer rekonstruieren. Vor allem Saint-Germain litt unter der Revolution und den folgenden Ereignissen. So wurde das Schloss im Laufe der Zeit in ein Gefängnis, ein Krankenhaus, eine Kavallerieschule und eine Kaserne transformiert. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist es schließlich ein Museum.

Die genaue Wohnsituation von Louise de La Vallière im Schloss von Saint-Germain zu rekonstruieren, erweist sich als kompliziert. So wird sie bis 1667 in den *Comptes des Bâtiments* nicht namentlich erwähnt. Zunächst muss sie zusammen mit ihren beiden Kindern ein bescheidenes Appartement von vier Zimmern über dem der Königin bewohnt haben. Infolge seiner doppelten Beziehung ließ sie Ludwig XIV. nach 1667 in das Zwischengeschoss neben Madame de Montespan einziehen.²⁵⁴ Als zeitlicher Ansatzpunkt kann das Jahr 1669 genommen werden, in welchem der Architekt Jean Marot beauftragt wurde, für die beiden Appartements der Mätressen jeweils zwei Grotten einzurichten.

Bildnisse

Das Gesamtwerk der Bildnisse Louise de La Vallières zusammenzustellen, erscheint unmöglich. Wie bei den meisten Damenbildnissen des 17. Jahrhunderts erfolgte die Zuschreibung im Laufe der Zeit meist sehr willkürlich. Dabei lassen sich zum Teil

²⁵³ Hoppe (2005), S. 413

²⁵⁴ Wann genau dies geschah, ist nicht überliefert. Nach Houdard bewohnte sie nach dem Einzug Madame de Montespans 1674 immer noch ihr altes Appartement, vgl. Houdard (1911), S. 233. Boulet beschreibt diese Wohnsituation sogar noch für das Jahr 1670, vgl. Boulet (2006), S. 91. Anderen Quellen nach geschah dies bereits 1667, vgl. Saint-Germain-en-Laye (2007).

seltsame Regelmäßigkeiten ausmachen, die Lada Nikolenko beschreibt. „The constant use of a few famous and familiar names has also solidified itself into a formula for the representations of a lady and a child in the 17th century portraiture. The lady accompanied by a little girl is, in his case, mostly named Mlle de La Vallière with Mlle de Blois, her daughter by the King. A lady with a boy is Mme de Montespan with her son, Duc du Maine, or rarely, Mme de Maintenon with the same Duc du Maine. Nobody seems to recall that Mlle de La Vallière also had a son, the Comte de Vermandois, with whom she could have been portrayed, or that Mme de Montespan had daughters who could have been portrayed with their mother.“²⁵⁵ Dieses komplexe Feld der Kunstgeschichte befriedigend aufzuarbeiten, wird noch viel Forschungsaufwand benötigen. Vor allem die Musealisierung trägt ihre Verantwortung bei falschen Zuschreibungen, da sich ein Bildnis einer königlichen Mätresse in der eigenen Sammlung besser als das einer anderen Protagonistin mache. Des Weiteren sind die Bildnisse meist aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen worden, was nicht zuletzt am Umstand liegt, dass eine Mätresse nach ihrem Wirken ihre Bildwürdigkeit häufig verlor. Entsprechend finden sich auch zahlreiche Bildnisse, bei denen die Zuschreibung infrage gestellt werden muss. Die Existenz zahlreicher anderer Bildnisse ist uns durch Quellen belegt, entsprechende Werke wurden jedoch noch nicht identifiziert. Ein Großteil dürfte im Laufe der Jahrhunderte auch verloren gegangen sein.

Um sich ihrer bildlichen Darstellung zu nähern, wird sich diese Arbeit auf diejenigen Bildnisse beschränken, die ihr gesichert zugeschrieben werden können. Des Weiteren wird bei der folgenden Beschreibung eine Auswahl getroffen, um anhand verschiedener Darstellungsweisen eine Gesamtinszenierung ausmachen zu können. Die gleiche Vorgehensweise wird auch bei den Bildnissen späterer Märtessen angewendet werden.

Bildnisse als königliche Geliebte

Zu den frühesten Bildnissen der Mätresse gehören zwei Aquarelle, die Louise de La Vallière (Abb. 27) und Ludwig XIV. (Abb. 28) darstellen und heute dem Schweizer Miniaturisten Joseph Werner zugeschrieben werden. Beide Figuren werden in einem aufwendig dekorierten Innenraum gezeigt. Der König trägt einen Hut mit Feder schmuck, darunter ein reich besticktes blaues Kostüm, das als „à la mode d'un seigneur moldave“²⁵⁶ beschrieben wurde. Im Inventar von Bailly wird das Gewand als „justaucorps doublé d'une fourrure de marte“²⁵⁷ bezeichnet. Darauf trägt er einen offenen Mantel. Um seine Taille trägt er einen Gürtel als Gehänge für seinen Degen, während er sich mit seiner rechten Hand auf eine große Kriegsaxt²⁵⁸ stützt. Im linken Bildrand befindet sich ein Konsolentisch, auf dem eine Maske und Handschuhe liegen. Louise de La Vallière ist passend zum König gekleidet. Sie trägt über einen

²⁵⁵ Nikolenko (1983), S. 28

²⁵⁶ Jeannerat (1949), S. 88

²⁵⁷ Vgl. Bailly (1899), S. 549. Zum Aufkommen der Mode des Justaucorps um 1660 vgl. Groeneweg (2012)

²⁵⁸ Baillys Inventar nach einer „hache à la polonoise“, Bailly (1899), S. 549.

cremefarbenen Rock ein passendes Justaucorps. Auch sie trägt einen Federhut und hält in ihrer rechten Hand eine Maske. Die Kleiderwahl wie auch die Masken verweisen auf eine Theaterkostümierung oder einen Maskenball.²⁵⁹ Zunächst dem Hofzeichner Jean Bérain²⁶⁰ zugeschrieben, widerspricht Roger-Armand Weigert dieser Zuschreibung.²⁶¹ Carlo Jeannerat sieht in diesen Miniaturen schließlich ein Werk des Berner Künstlers Joseph Werner, eine Zuschreibung, die sich bis heute halten konnte.²⁶² Von 1662 bis 1667 hielt sich Werner in Frankreich auf, sodass diese Zeitspanne bereits als grobe Datierung dient. Dem *Registre du Trésor royal* kann für 1664 eine Zahlung von „1.300 livres que S. M. a ordonné pour être delivrée a Joseph Werner, peintre allemand pour son payement de six tableaux qu'il a fait pour les cabinets d'Apollon et de Diane, le tout pour le seruice du Roy“²⁶³ entnommen werden, sodass 1664 zumindest sechs Werke für den König gefertigt wurden. In den *Comptes des Bâtiments Royaux* wird dieselbe Zahlung von 1.300 livres erwähnt, die zusätzlich zu 2.000 bereits bezahlten livres an Joseph Werner ausgezahlt werden soll. Die Gesamtsumme von 3.300 livres wäre demnach die Bezahlung für die sechs gefertigten Bilder.²⁶⁴

Die beiden Bildnisse reihen sich zusammen mit einem Bildnis der Königin (Abb. 29)²⁶⁵ und des Grand Dauphins (Abb. 30)²⁶⁶ kompositorisch in eine Serie ein. Sowohl die Bildarchitektur als auch die Kostümierung und die Darstellung einer Maske als Verweis auf eine Maskerade lassen vermuten, dass diese Bildnisse einem einheitlichen Auftrag entstammen. Des Weiteren fertigte Joseph Werner vier weitere Bildnisse, die eindeutig als offizielle Bestellungen des Hofes ausgemacht werden können (Abb. 32–35).²⁶⁷ Diese vier Bildnisse sind zusammen mit den Bildnissen der Königin und des Dauphins noch immer Teil der Versailler Sammlung. Die Darstellungen Ludwigs XIV. als Apoll und der Königin als Diana sind eindeutig mit den im *Registre* erwähnten Möbelstücken in Bezug zu bringen. Man kann folglich davon ausgehen, dass es sich bei den besagten sechs Werken um die in den Rechnungsbüchern erwähnten handelt. Jeannerat folgt dieser Auffassung, sieht in dem widersprüchlichen

²⁵⁹ Diese osteuropäische Kostümierung lässt sich keinem konkreten Ereignis zuordnen, vgl. Jeannerat (1949), S. 89.

²⁶⁰ Jean Bérain, *dessinateur de la Chambre et du Cabine du roi*, fertigte eine Folge von Zeichnungen, die die Kostüme der aufgeführten Balletstücke und Opern darstellen, was zu der falschen Zuschreibung geführt haben dürfte; zu Bérain vgl. de La Gorce (1986), S. 67–137 und Chantilly (2015), S. 160–171.

²⁶¹ vgl. Bouvy (1934), S. 59

²⁶² Vgl. Jeannerat (1949), S. 91. Auch Jürgen Glaesemer folgt dieser Zuschreibung in seiner Monografie, vgl. Glaesemer (1974), S. 52–53, 155.

²⁶³ *Registre du Trésor royal*, Vol. 268, fol. 320, zit. nach: Glaesemer (1974), S. 86

²⁶⁴ *Comptes des Bâtiments royaux*, 1664, zit. nach: Jeannerat (1949), S. 90. Ein entsprechender Vermerk ist in der Ausgabe von Jules Guiffrey für 1664 nicht enthalten, vgl. Guiffrey (1881), S. 1–60; Carlo Jeannerat gibt bedauerlicherweise keinen genauen Quellenverweis.

²⁶⁵ vgl. Glaesemer (1974), S. 156

²⁶⁶ vgl. Glaesemer (1974), S. 156

²⁶⁷ Ludwig XIV. in Rüstung, ca. 1663. Ludwig XIV. als Apollo auf dem Sonnenwagen, ca. 1663/64; Ludwig XIV. als Apollo neben dem besieгten Drachen Python, ca. 1663/64; Maria Theresia als Diana, ca. 1663/64; vgl. Glaesemer (1974), S. 154–159

Preis, der in dem *Registre du Trésor Royal* und in den *Comptes des Bâtiments Royaux* als Gesamtpreis genannt wird, einen Hinweis auf eine verschleierte Zahlung an Werner für die beiden Bildnisse des Königs und seiner Mätresse.²⁶⁸ Diese wären folglich früher gefertigt, somit zu Beginn seines Wirkens in Frankreich 1662 oder 1663. Die genauen Umstände, warum Ludwig XIV. Joseph Werner aus Rom kommen ließ, sind nicht überliefert.²⁶⁹ Entsprechend bleibt die Schlussfolgerung Jeannerats, dass der französische Botschafter in Rom dem König Joseph Werner als auswärtigen Maler empfahl, damit dieser unbemerkt sein Bildnis und das seiner Mätresse malen konnte, eine Theorie, die sich nicht auf Quellen stützen lässt.²⁷⁰ Folglich muss man weiter davon ausgehen, dass Werners Ruf als Miniaturist ihn an den französischen Hof empfahl. Acht Miniaturen sind erhalten, die Mitglieder des Hofes darstellen, wovon sechs Werke als offizieller Auftrag von den *Bâtiments* beauftragt und bezahlt wurden. Dabei dürften die drei allegorischen Bildnisse, die den König als Apollo und die Königin als Diana darstellen, mit Sicherheit ein Teil der Bestellung für die in den *Comptes* erwähnten Möbelstücke gewesen sein. Welche anderen drei Bildnisse weiterhin dazugehören, bleibt spekulativ. Während Jürgen Glaesemer ausdrücklich die Bildnisse des Königs und seiner Mätresse diesem Auftrag zuordnet²⁷¹, spricht ihre Nähe zu den Bildnissen der Königin und des Dauphins dagegen, diese aus vier Bildern bestehende Serie zu trennen. Es erscheint zumal wahrscheinlicher, dass die weiteren drei Bestellungen ein offizielles Bildnis des Königs in seiner Rüstung sowie Bildnisse der Königin und des Dauphins sind.²⁷² Genau diese sechs Miniaturen befinden sich bis heute in Versailles, während die kostümierten Bildnisse des Königs und seiner Mätresse auf der Rückseite das Wappen Colberts tragen und bis heute im Besitz diverser Privatsammlungen waren.²⁷³ Somit bleibt Jeannerats Theorie eines geheimen Auftrages, der unauffällig in die Sammlung Colberts integriert und in den Büchern der *Bâtiments* nicht explizit genannt wurde, wenn auch sehr „abenteuerlich“²⁷⁴ und spekulativ, immer noch eine plausible Erklärung.

Das Bildnis der Königin, das Joseph Werner fertigte, wurde jedoch auch als Kopie des Gemäldes identifiziert, das die Cousins Henri und Charles Beaubrun um 1665 für die Schönheitengalerie fertigten.²⁷⁵ Das Original, das von 1665 bis 1669 in der Galerie der königlichen Kabinette war und in der Novelle von Madame de Sevigné besondere Erwähnung findet, ist verschollen. Im Madrider Prado wird eine Kopie aufbewahrt, die die Königin und den Dauphin gemeinsam zeigt und den Beaubrums zugeschrieben.

²⁶⁸ vgl. Jeannerat (1949), S. 90 f.

²⁶⁹ vgl. Graesemer (1974), S. 21

²⁷⁰ vgl. Jeannerat (1949), S. 89; Glaesemer dazu: Glaesemer (1974), S. 21

²⁷¹ vgl. ebd., S. 155

²⁷² Dieser Zuordnung folgt auch der Ausstellungskatalog Paris (1950), S. 49 f.

²⁷³ Vgl. Jeannerat (1949), S. 88 f. und Glaesemer (1974), S. 155. Zugleich werden beide Bildnisse als einzige Werke Werners im *Inventaire Général des Tableaux du Roy* als Teil der *Garde-Meuble* von Versailles erwähnt, den Nicolas Bailly 1709 und 1710 zusammenstellte, wodurch sie folglich zeitweilig doch in königlichem Besitz waren, vgl. Bailly (1899), S. 549.

²⁷⁴ Glaesemer (1974), S. 21

²⁷⁵ vgl. Wilhelm (1969), S. 31; Saule (1992), S. 144–145 und 148

ben wird (Abb. 31).²⁷⁶ In der Tat weisen beide in diesem Bildnis dargestellten Figuren große Ähnlichkeiten mit den jeweiligen Aquarellen Werners, sodass von einer gegenseitigen Inspiration ausgegangen werden muss.

Im Jahr ihrer offiziellen Ernennung zur *maitresse en titre* 1666 begann der *Intendant et Contrôleur général des Meubles de la Couronne*, Gédéon du Metz, das königliche Mobiliar zu inventarisieren, wobei auch einige Gemälde aufgelistet wurden.²⁷⁷ Im ersten Teil des Inventars, das bis Februar 1673 zusammengestellt wurde, werden drei Bildnisse von Jean Nocret erwähnt, die die königliche Geliebte darstellen.²⁷⁸ Aufgelistet werden ein Bildnis als Flora, ein halbfiguriges Bildnis, das sie mit einem Amor darstellt, sowie ein oktagonales Bildnis, jeweils mit Höhenangaben in Fuß. Da nur ein Bildnis von ihr heute Jean Nocret gesichert zugeschrieben wird und dieses keine Ähnlichkeit mit den inventarisierten Gemälden hat, stellt sich die Frage, ob diese Bildnisse verloren gegangen oder doch erhalten sind und noch identifiziert werden müssen. Durch die überlieferten Darstellungen und Höhenangaben kann man sie mit Porträts heutiger Sammlungen abgleichen.

Das Bildnis als Flora kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht identifiziert werden. Das einzige bekannte Porträt, in welchem Louise de La Vallière mit einer Floradarstellung in Verbindung gebracht wurde, befindet sich im Pushkin Museum in Moskau. Dort wird es Pierre Mignard zugeschrieben (Abb. 36).²⁷⁹ Es wurde damals als Bildnis der Mätresse bezeichnet, eine Zuschreibung, die sich heute aufgrund mangelnder Ähnlichkeit nicht mehr hält.²⁸⁰ Mit einer Höhe von 47 cm ist es zudem deutlich kleiner als das im Inventar aufgeführte Bildnis, das mit einer Höhe von sieben Fuß über zwei Meter hoch sein müsste.²⁸¹ Die Identifizierung dieses Bildnisses bleibt folglich noch aus.

Das Bildnis mit Amor könnte sich heute im Musée des Beaux-Arts in Rennes befinden. Der Katalog von 1979²⁸² führte ein Gemälde auf, das vermutlich Mademoiselle de La Vallière darstellt (Abb. 37). Das ovale Bildnis zeigt eine junge Frau in Dreiviertelansicht als Kniestück. Ein Amor in rotem Gewand reicht ihr eine Schale mit

²⁷⁶ vgl. Wilhelm (1969), S. 31; im Museumskatalog von 1990 Pierre Mignard zugeschrieben, Madrid (1990), S. 682; später erneut Henri und Charles Beaubrun, Madrid (2006), Band 2, S. 474

²⁷⁷ Jules Guiffrey präzisiert, dass es sich bei der Inventarisierung der Garde Meuble keinesfalls um ein vollständiges Inventar der Gemälde handelt, die in ihrer Gesamtheit nicht der Garde Meuble unterstanden, sondern einer besonderen Aufsicht, nämlich dem garde général du Cabinet des tableaux du Roi, zu der Zeit von Charles Le Brun ausgeübt. Die 444 einzelnen Auflistungen, die zum Teil jeweils mehrere Gemälde umfassen, waren somit Gemälde, die nicht als einzelne Werke wahrgenommen, sondern durch ihre Hängung als Teil einer festen Raumausstattung begriffen wurden, vgl. Guiffrey (1886), S. V-VI und 1.

²⁷⁸ vgl. Guiffrey (1886), Band 2, S. 5 f.; Wenzel (2001), S. 479 f.

²⁷⁹ Vgl. Moskau (2005), S. 177. Fälschlicherweise auf die Sechzigerjahre des 18. Jahrhunderts datiert, ein Fehler, der sich auf der Homepage des Museum erhalten hat. Lada Nikolenko widerspricht dieser Zuschreibung und sieht in dem Gemälde auch kein Porträt der königlichen Mätresse, vgl. Nikolenko (1983), S. 109.

²⁸⁰ vgl. Moskau (2005), S. 177

²⁸¹ Die Einheit Fuß wird hier als die im Ancien Régime übliche Längeneinheit *pied du roi* gedeutet, die 32,5 cm entspricht, vgl. Kurzweil (1999), S. 154.

²⁸² vgl. Rennes (1979), S. 36

Blumen, von denen sich die Frau mit ihrer rechten Hand welche nimmt, während sie in ihrer linken bereits welche hält. Mit 1,11 m Höhe hat es beinahe die im Inventar von 1666 erwähnten 3,5 Fuß. Vergleicht man die Darstellung mit den anderen Bildnissen der königlichen Mätresse, lässt sich durchaus schließen, dass dieselbe Person dargestellt wird. Dem Museumskatalog nach befindet sich das Gemälde seit 1801 in Rennes und wurde im 19. Jahrhundert zunächst Pierre Mignard selbst und anschließend einem unbekannten Künstler nach Mignard zugeschrieben.²⁸³ Der Physiognomie der Dargestellten nach lässt sich das Bildnis durchaus dem Werk Jean Nocrets zuordnen, auch wenn Emmanuel Coquery es eindeutig Ferdinand Elle II zuschreibt.²⁸⁴ Sämtliche Anfragen an das Musée des Beaux-Arts in Rennes blieben leider unbeantwortet, sodass über den aktuellen Status dieses Gemäldes nichts Näheres ausgesagt werden kann.

Das dritte im Inventar von 1666 aufgelistete und Jean Nocret zugeschriebene Bildnis reiht sich mit seiner oktogonalen Form und einer Höhe von 2,5 Fuß in die Serie ein, die als Bestandteil der Schönheitengalerie identifiziert wurde.²⁸⁵ In der Form ist es uns heute nicht erhalten und ist auch nicht Bestandteil der mit goldenen Schriftzügen ausgewiesenen Damenporträts, die sich in der Versailler Sammlung befinden. Als Teil der Schönheitengalerie müsste es um 1665 in Auftrag gegeben und während der Inventarisierung von 1666 bis 1673 bereits vollendet worden sein. Damit stellt das Gemälde, das sich zusammen mit den Bildnissen der Königin und anderer höfischer Damen im königlichen Appartement befand, Louise de La Vallière zum Zeitpunkt ihrer Ernennung zur offiziellen Mätresse dar. Spuren dieses Gemäldes finden sich im Inventar der königlichen Gemälde, das Nicolas Bailly 1709 und 1710 fertigte. Darin werden zwei Bildnisse von Jean Nocret genannt, die Louise de La Vallière darstellen.²⁸⁶ Das erste zeigt sie ganzfigurig an einer Kutsche gelehnt, die von einem weißen Pferd gezogen wird. Ein Amor schwebt über ihr und krönt sie mit einem Blumenkranz. Das zweite Bildnis zeigt sie in einem mit Edelsteinen geschmückten Kleid mit roter Stoffdraperie. In ihrer Hand hält sie eine Uhr. Es ist laut Inventar oktogonal und hat eine Höhe von 2,7 Fuß. Das oktagonale Format und die beinahe identische Größe sprechen dafür, dass es sich hierbei um das gleiche Bildnis handelt, das bereits in der Inventarisierung zwischen 1666 und 1673 erwähnt wird. Es dürfte somit auch Teil der Serie gewesen sein, die als Bestandteil der Schönheitengalerie in den königlichen Räumlichkeiten der späten Sechzigerjahre hing. Beide Bildnisse sind zum jetzigen Zeitpunkt nicht zuzuordnen.

Eindeutig Jean Nocret zugeschrieben wird ein Bildnis, das sich noch heute in Versailles befindet (Abb. 38). Eine genaue Datierung lässt sich nicht ausmachen. Einzig das Todesjahr Jean Nocrets 1672 schränkt die Datierung innerhalb der Wirkungsperiode der ersten Mätresse Ludwigs XIV. etwas ein. Inwieweit Louise de La Vallière als seine inoffizielle Geliebte oder als seine offizielle Mätresse dargestellt wird, lässt sich

²⁸³ Der Katalog von 1884 betitelt das Bildnis neutral als *Portrait de femme; un enfant lui présente des fleurs* und schreibt es einem Künstler nach Pierre Mignard zu, vgl. Rennes (1884), S. 79.

²⁸⁴ vgl. Nantes (1997), S. 206

²⁸⁵ vgl. Wenzel (2001), S. 323

²⁸⁶ vgl. Bailly (1899), S. 367

folglich nicht sagen. Der Ausstellungskatalog von Meaux datiert das Bildnis auf den Beginn ihrer Beziehung zum König und hebt ihr jugendliches Aussehen hervor, das sich von späteren Quellen, die sie als „ausgemergelt“ beschreiben, unterscheidet.²⁸⁷ Folgt man dieser Lesart, bietet sich eine Datierung um das Jahr 1666 an, in welchem sie offiziell zur Mätresse ernannt wurde. Da dieses Gemälde nicht im Inventar der *Garde Meuble* erwähnt wird, war es nicht Teil einer festen Raumausstattung, sondern wurde als ein eigenständiges Werk betrachtet.

Louise de La Vallière wird in Dreiviertelansicht sitzend dargestellt. Sie trägt ein silberfarbenes Kleid mit Goldbesätzen, darüber einen blauen Mantel. Sie sitzt auf einem vergoldeten Stuhl, ihr rechter Ellenbogen ist auf ein rotes Kissen gestützt. Ihre rechte Hand hält sie in leicht gebeugter Haltung vor ihre Brust, ihre linke ruht auf ihrem linken Bein, zwischen Daumen und Zeigefinger hält sie eine Falte ihres Mantels. Sie blickt den Betrachter direkt an. Im Hintergrund ist ein roter Vorhang mit zwei goldenen Kordeln zu sehen. Die sitzende Haltung sowie der rote Vorhang und die hinter diesem angedeutete kannelierte Säule können alle als Herrschaftssymbolik gelesen werden. Louise de La Vallière wird hier thronend dargestellt, ihre vor die Brust erhobene rechte Hand lässt fast schon an einen Segensgestus denken. Ohne Zweifel wird sie hier am Höhepunkt ihrer Macht dargestellt. Somit lässt sich die Datierung zwischen den Feierlichkeiten der *plaisirs de l'île enchantée* 1664 und dem Aufstreben Madame de Montespans als neue Mätresse ab 1667 einschränken.

Ebenfalls nicht genauer datieren lässt sich ein weiteres Gemälde, das sich in Versailles befindet und Mademoiselle de La Vallière als Diana zeigt (Abb. 39). Das Kniestück zeigt die Mätresse in einer landschaftlichen Umgebung mit Bäumen im Hintergrund. Sie trägt ein silberfarbenes Kleid, in ihren Haaren ist ein Schleier eingeflochten. Über ihre linke Schulter trägt sie einen Köcher, während sie mit ihrer linken Hand einen Bogen hält. Mit ihrer rechten hält sie einen zu ihr hinaufblickenden Hund am Halsband fest, während in der linken unteren Bildfläche ein zweiter Hund zu sehen ist. Die Darstellung als Jägerin, speziell mit Pfeil und Bogen, lassen an eine mythologische Inszenierung als Jagdgöttin Diana denken. Durch die Hunde wird dieser Eindruck mit Verweis auf die Geschichte Diana und Acteons der ovidischen Metamorphosen ergänzt. Friedrich Polleroß sieht jedoch in der Darstellung weniger einen mythologischen Bezug auf die Jagdgöttin als vielmehr ein Rollenporträt.²⁸⁸ Eine Darstellung als Diana wird auch nicht in der Katalogisierung dieses Gemäldes erwähnt.²⁸⁹ Ragnhild Hatton schrieb dieses Gemälde noch Joseph Werner zu, die Autorschaft Claude Lefebvres konnte sich jedoch schließlich durchsetzen.²⁹⁰ Neben diesem Bildnis dürfte Claude Lefebvre eine Reihe anderer Porträts für Louise de La Vallière geschaffen haben. So wird im Inventar seiner Besitztümer ein Schulschein vom 5. April 1674 über eine Summe von 200 *louis d'or* aufgeführt, den sie für alle ausgelie-

²⁸⁷ vgl. Meaux (2004), S. 132

²⁸⁸ Polleroß begründet diese Darstellung mit der Theaterpraxis des Königs und seines Hofstaates, vgl. Polleroß (1997), S. 803.

²⁸⁹ vgl. Versailles (1980), S. 87

²⁹⁰ vgl. Hatton (1977), S. 237; Versailles (1980), S. 87

ferten Bildnisse ausgestellt hat.²⁹¹ Berücksichtigt man den gängigen Preis für seine Bildnisse von 250 livres, müsste Claude Lefebvre an die 20 Porträts für Louise de La Vallière gefertigt haben.²⁹² Um welche Bildnisse es sich dabei gehandelt hat, ist nicht mehr zu rekonstruieren, und das Bildnis, das sie als Diana wiedergibt, bleibt die einzige gesicherte Zuschreibung. Claude Lefebvre verstarb ein Jahr später, weswegen ein zweites Inventar seine Besitztümer aufzählt. Unter anderem befand sich noch ein Bildnis der Mätresse in seinem Besitz, das als runde Kopie bezeichnet wird.²⁹³ Was die ausstehende Zahlung betrifft, kann man einer Quittung vom 25. April 1675 über 2.200 livres entnehmen, dass Louise de La Vallière kurz vor dem Ablegen ihrer Profess und ebenfalls nur Wochen vor dem Tode des Malers wenigstens einen Teil der offenstehenden Rechnung beglichen hatte.²⁹⁴

Bildnisse als offizielle Mätresse

Mit ihrer offiziellen Ernennung zur *maîtresse en titre* im Frühjahr 1666 erhält Louise de La Vallière eine Stellung, die sie in der höfischen Gesellschaft neu definiert. Seit den Zeiten Heinrichs IV. war keine Frau mehr entsprechend ausgezeichnet worden. Auch wenn sie zuvor bereits die Geliebte des Königs und Mutter zweier illegitimer Söhne war, trat sie am Hofe dennoch nur in ihrer Stellung als Ehrendame Henriettas von England, der Ehefrau Monsieurs, auf. Entsprechend konnten ihre offiziellen Bildnisse keine Aussagen transportieren, die eine Anspielung auf ihr Verhältnis zum König dargestellt hätten. Mit der Formalisierung ihrer Stellung änderte sich dieser Umstand. So wie sie bei höfischen Anlässen nun als Mätresse des Königs auftrat, konnten auch ihre Bildnisse diese Stellung wiedergeben.

Im Musée Lambinet in Versailles wird ein weiteres Bildnis ausgestellt, das als mögliches Porträt von Louise-Françoise de La Baume Le Blanc katalogisiert wird (Abb. 40). Es zeigt sie sitzend, ihre linke Hand liegt auf ihren Knien, mit ihrer rechten hebt sie eine Perlenkette aus einer bis zum Rand mit Perlen gefüllten Silberschale. Sie trägt ein silberfarbenes Kleid, das ebenfalls mit Perlen reich geschmückt ist. Eine weitere Perlenkette schmückt ihren Hals, und sie trägt Perlenohrringe. Der Titel des Gemäldes verweist auf ihre Beziehung zum König und zeigt die Mätresse als reich Beschenkte. Folgt man der vorgeschlagenen Darstellung, ließe sich das Gemälde auf die Jahre 1666 und 1667 datieren. Vor ihrer offiziellen Ernennung 1666 wäre sie wohl kaum als vom König mit Schmuck beschenkt dargestellt worden, 1667 begann Madame de Montespan bereits, ihr den Rang abzulaufen, weswegen eine so deutlich dargestellte königliche Gunstzuweisung kaum noch vertretbar gewesen wäre. Folglich wird Louise de La Vallière hier als ungefähr 22-Jährige dargestellt, was durchaus realistisch erscheint. Gerade zur Herzogin ernannt und mit den ertragreichen Ländereien von Vaujours belehen, befindet sie sich als offizielle Mätresse und Mutter legitimierter königlicher Kinder auf dem Höhepunkt ihrer Macht. Verweisen andere Mätressenbild-

²⁹¹ vgl. Le Blant (1984), S. 355

²⁹² vgl. Wilhelm (1994), S. 26

²⁹³ vgl. Coquery (1998), S. 86, „un rond de madame de la Vallière copie 15 lt“

²⁹⁴ vgl. ebd., S. 89

nisse lieber indirekt, zum Beispiel durch die Zurschaustellung legitimierter Kinder, auf ihren Statusanspruch, geschieht dies hier relativ plakativ, indem die Mätresse dem Betrachter wertvolle Geschenke präsentiert, die sie vom König erhalten hat. Wie uns zeitgenössische Quellen berichten, entsprachen solche Geschenke tatsächlich königlicher Gunstzuweisung. „Cette dame avait une fortune considérable en bijoux / le Roi l'ayant comblée dans les commencements / de sa faveur / mémoires de mademoiselle de Montpensier.“²⁹⁵ Der Museumskatalog ordnet dieses Bildnis Louis Elle, le Vieux, zu, der wie alle Künstler seiner Familie den Beinamen Ferdinand nach seinem Vater Ferdinand Elle trug. Zugleich wird auf eine Beschriftung auf der Rückseite verwiesen, die Pierre Mignard als Autor ausweist und dem Bildnis seinen Titel gibt. Vergleicht man das Bildnis mit anderen Gemälden, lässt sich die Zuschreibung an Louis Elle unterstützen.

In einem Gruppenbildnis wird Louise de La Vallière mit ihren beiden königlichen Kindern gezeigt (Abb. 41). Das Versailler Gemälde ist die Reproduktion eines Künstlers Schmitz nach einem Original von Pierre Mignard.²⁹⁶ Die signierte und auf 1865 datierte Reproduktion gibt in einer Inschrift weitere Details zum Original, das sich im Besitz der Sammlung des marquis d'Oillanson befände. Dargestellt wird Louise de La Vallière mit ihren beiden Kindern, der Mademoiselle de Blois und dem comte de Vermandois. Sie sitzt auf einem Stuhl an einem mit einer roten Tischdecke gedeckten Tisch. Vor ihr liegen zwei Bücher, in der Mitte des Tisches steht eine silberne Vase mit einer Blumendekoration. In ihrer rechten Hand hält sie eine Blume, von der gerade ein Blütenblatt auf den Tisch fällt. Bereits abgefallene Blütenblätter liegen auf ihrem Ärmel. Zu ihren Füßen sitzt auf der Vorderseite des Tisches auf einem Hocker ihr Sohn Louis de Bourbon, der comte de Vermandois. Mit seiner rechten Hand hält er ein Gemälde mit der Abbildung eines Schiffes sowie einen Stechzirkel. Diese nautischen Attribute verweisen auf seine Stellung als *amiral de France*. Zu seiner Rechten steht seine ältere Schwester, Marie-Anne de Bourbon, auch Mademoiselle de Blois genannt. Sie ist dem Tisch zugewandt und somit in Rückenansicht dargestellt. Mit ihrer linken Hand hält sie die Blumenvase, während sie mit ihrer rechten in die rechte Bildseite in Richtung ihrer Mutter zeigt. Ihr Kopf ist nach hinten gedreht, sodass sie den Betrachter direkt anblickt. Auch Louise de La Vallière blickt den Betrachter direkt an, nur ihr Sohn blickt rechts am Betrachter vorbei. Der Tisch befindet sich in einem Innenraum, der sich in der rechten Bildhälfte über zwei Säulen nach außen öffnet. Im Hintergrund ist eine Landschaft erkennbar. Auf dem Sockel der vorderen Säule ist deutlich die Inschrift *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*²⁹⁷ zu lesen. Vor diesem Sockel lehnt eine Gitarre gegen einen Hocker, auf dem gebundene Partituren ausliegen. Vor

²⁹⁵ zit. nach: Versailles (2005 c), S. 50

²⁹⁶ Vgl. Constans (1995), S. 823. Laut Katalog befindet sich Mignards Original in einer Privatsammlung und datiert von 1678; Lada Nikolenko sieht ebenfalls ein verlorenes Gemälde Mignards als Vorlage, vgl. Nikolenko (1983), S. 116.

²⁹⁷ Der Ausruf entstammt dem päpstlichen Krönungszeremoniell, wonach dem neu gewählten Papst beim erstmaligen Betreten der Peterskirche dreimal vom Zeremoniar „Pater Sancte, sic transit gloria mundi“ zugerufen wird, um ihn an seine eigene Vergänglichkeit zu erinnern, vgl. Patrizi (1965), S. XIII.

der Gitarre liegen am Boden ein Globus, daneben eine Maske, Spielkarten, eine geöffnete Schmuckkiste, aus der eine Perlenkette ragt, sowie ein Beutel mit Goldmünzen. Während die Gegenstände des comte de Vermandois auf seinen militärischen Rang verweisen, fügen sich die anderen Gegenstände zu einem eigenen Motiv zusammen. Die lateinische Inschrift gibt das Motiv der Vergänglichkeit bereits vor, das durch die Darstellungen des Reichtums zusätzlich unterstützt wird. Die Blume, die ihre Blütenblätter verliert, kann als weiteres Symbol der Vergänglichkeit verstanden werden, und auch die musikalischen Darstellungen können mit dem Vanitasmotiv in Verbindung gebracht werden.²⁹⁸

Claire Constans datiert das Gemälde auf ungefähr 1678. Dieser Datierung kann mit großer Wahrscheinlichkeit widersprochen werden, da sich in diesem Jahr Louise de La Vallière bereits seit vier Jahren im Kloster befand, weswegen eine Darstellung als Höfling mit ihren unehelichen Kindern sicher nicht aus dieser Zeit stammen kann. Will man sich dem zeitlichen Rahmen der Entstehung dieses Gemäldes nähern, so sollte die jeweilige Position der Dargestellten und ihre Lebensdaten in Betracht gezogen werden. Die beiden Kinder wurden 1666 und 1667 geboren. Zuvor hatte Louise de La Vallière bereits zwei Kinder vom König bekommen, die jedoch 1666 im Alter von drei und einem Jahr verstarben. Sowohl das Alter der Dargestellten als auch der Umstand, dass beide Kinder nie anerkannt wurden und als offenes Geheimnis abseits vom Hofe lebten, lässt kaum Zweifel auf, dass es sich bei den beiden Kindern um Mademoiselle de Blois und den comte de Vermandois handelt. Das Gemälde kann somit frühestens 1670 entstanden sein, da das Alter der beiden eine frühere Datierung unmöglich macht. Zudem wurden sie erst 1667 und 1669 vom König anerkannt, und Louis de Bourbon wurde 1669 zum Admiral ernannt. Als Datierung lässt sich somit eine Zeitspanne zwischen 1670 und 1674 ausmachen. Pierre Mignard porträtierte Mademoiselle de Blois und ihren Bruder ein weiteres Mal (Abb. 42).²⁹⁹ Erneut wird mithilfe eines Ruders und Segelschiffen im Hintergrund auf seine Position als Admiral verwiesen. Lada Nikolenko datiert dieses Gemälde, das sich in einer Privatsammlung befindet, auf ungefähr 1672. Dieser Datierung nach würden die Kinder im Alter von sechs und fünf Jahren dargestellt werden. Ihre Ähnlichkeit mit den Darstellungen im Familienbildnis lassen vermuten, dass beide Porträts zeitnah gefertigt wurden. Im Rahmen der Datierung soll nochmals auf die Vanitasthematik eingegangen werden. Seit 1667 war Louise de La Vallière zwar noch offiziell die Mätresse des Königs, jedoch hatte sie seine Gunst bereits an Madame de Montespan verloren. Bis zu ihrer Demission ins Kloster 1674 lebte sie im Schloss von Saint-Germain neben ihrer Nachfolgerin, mit der sie auch zusammen neben dem König auftrat, ein Umstand, den sie nur schwer verkraften konnte. Die Datierung nach 1670 rückt das Vanitasmotiv in eine andere Perspektive. Obwohl dieses Motiv in der barocken Malerei weit verbreitet ist, kommt man nicht daran vorbei, es mit dem Leben der Mätresse in Verbindung zu bringen. Demnach könnte durchaus auf die Vergänglichkeit der königlichen Gunst angespielt worden sein. Auch der Schmuck, den sie einige Jahre zuvor im Bild-

²⁹⁸ Zur Musik in Vanitasdarstellungen vgl. Mirimonde (1978).

²⁹⁹ vgl. Nikolenko (1983), S. 76–77

nis von Louis Elle stolz als königliche Geschenke präsentierte, wird nun als vergänglich dargestellt. Hatte er zuvor ihre Stellung als Mätresse definiert, zeugt er nun am Boden liegend von vergangenen Tagen. Bereits die Ernennung zur Herzogin von Vaujours 1667 und die Anerkennung der gemeinsamen Kinder wurden bereits als letzte Gunstzuweisungen gesehen. So muss in diesem Bildnis ein Verweis auf ihre Absage an den Hof gesehen werden.

Ein Gemälde Charles Thorins, das Maria Magdalena zeigt, stellt die Heilige an einem Tisch stehend dar (Abb. 43). Jane Eade beschreibt die Szene als „*vanitas* scene, the saint surrounded by the symbols of her luxurious life: jewellery, silverware, music, and playing cards.“³⁰⁰ All diese Zeugen eines luxuriösen Lebens liegen nun achtlos auf dem Tisch oder sogar zu ihren Füßen auf dem Boden. Sie blickt andächtig nach oben, und auch ihre Handhaltung „is suggestive of a choice being made between two different ways of life.“³⁰¹ Dieses Gemälde, das von 1631 datiert, setzt Vanitassymbolik und den Verzicht auf Luxusgüter als Ikonographie der Heiligen Maria Magdalena als Büßerin fest. Die Absage an allen eitlen Konsum und die Besinnung auf die eigene Frömmigkeit wird zum Kernelement dieser in Mode kommenden Ikonographie. Nach ihrer Genesung von einer schweren Krankheit schrieb Louise de La Vallière 1670 in ihren *Réflexions sur la Miséricorde de Dieu*, „... surtout regardez-moi sans cesse comme Madeleine, et faites que, comme cette sainte Pénitente, j’arrose vos pieds de mes larmes, et qu’en tâchant de vous aimer beaucoup, j’essaie d’effacer la multitude de mes crimes.“³⁰² Bereits 1670, vier Jahre vor ihrem endgültigen Eintritt ins Kloster der Karmeliterinnen, nimmt sich die ehemalige Mätresse die Heilige Maria Magdalena als Vorbild ihrer Buße. Entsprechend lässt sie sich von Pierre Mignard kurz vor ihrem Abschied vom Hof mit den Attributen dieser Heiligen porträtieren. Jane Eade identifiziert eines der auf dem Tisch liegenden Bücher als das Regelbuch der Heiligen Theresa, der Gründerin des Karmelitinnenordens³⁰³, und auch die lateinische Inschrift kann als eine Absage an das weltliche Leben gedeutet werden.

Bildnisse nach ihrer Zeit als königliche Mätresse

Jean-Charles Nocret stellt die Abkehr Louise de La Vallières vom höfischen Leben in einer allegorischen Szene dar (Abb. 44).³⁰⁴ Das Gemälde zeigt vier Personen. Die Identifizierung der Dargestellten erweist sich als schwierig. Einzig Louise de la Vallière lässt sich eindeutig als Schwester Louise de la Miséricorde identifizieren. Sie sitzt auf einem Felsenvorsprung und lehnt sich nach hinten auf einen mit Relief versehenen Sockel. In ihrer linken Hand hält sie ein Kruzifix, mit ihrer rechten weist sie die anderen in dieser Szene anwesenden Personen ab. Deren Identifizierung erweist sich

³⁰⁰ Eade (2012), S. 318

³⁰¹ ebd.

³⁰² Louise de La Vallière: Sur les vertus nécessaires pour s’approcher de Jésus-Christ, à l’exemple de la Cananée, de la Samaritaine et de Madeleine, zit. nach: Bardon (1968), S. 302

³⁰³ Eade (2012), S. 326 f.

³⁰⁴ Jean-Charles Nocret ist der kaum bekannte Sohn Jean Nocrets. Erfuhr der Vater bereits nicht die ihm zustehende Beachtung, ist das Werk des Sohnes bis heute gänzlich unerschlossen.

als schwieriger. Am linken Bildrand befindet sich eine bekrönte Person in einem grünen Gewand mit goldenem Umhang. Mit ihrer rechten Hand fasst sie sich an die Brust, ihre linke weist in einer ausschweifenden Geste auf die Szene. Der Darstellung des Beines und auch der Länge des Gewandes nach muss man davon ausgehen, dass es sich hierbei um eine männliche Person handelt. Als Nächstes in der Lesart von links nach rechts erscheint eine kniende Figur. Auch sie ist bekrönt und trägt unter ihrem roten Mantel eine silberne Rüstung, darunter ein blasses, lilafarbenes Gewand. Neben ihrem rechten Fuß liegt ein goldener Helm mit Federschmuck. Bei dieser Person dürfte es sich aufgrund der Haartracht und auch der Gesichtszüge ebenfalls um einen Mann handeln. Die nächste dargestellte Person hingegen ist eine Frau in einem weißen, togaartigen Gewand und einem blauen Mantel. Sie befindet sich gerade in Bewegung und reicht mit ihrer Linken Louise de La Vallière einen goldenen Apfel, während sie mit ihrer Rechten auf den knienden Mann weist. Dabei ist der rechte Ärmel ihres Kleides herabgerutscht, sodass ihre rechte Brust entblößt wird. Diese Person, deren Identifizierung nicht geklärt werden kann, scheint der Schlüssel in der dargestellten Szene zu sein, da sie die eigentliche Handlung ausführt, indem sie Louise de La Vallière den Apfel reicht, der jedoch abgelehnt wird. Auch durch ihren Verweis auf den knienden Mann verbindet sie beide Gruppen. Das entscheidende Element ist folglich der goldene Apfel, den sie der ehemaligen Mätresse überreichen will. Dieses bekannte Motiv der Kunstgeschichte hilft uns jedoch mit seinen gewöhnlichen Deutungen nicht weiter, die dargestellte Szene zu verstehen. Die erste Konnotation, die geweckt wird, ist ein Bezug zum Urteil des Paris. Deutet man die Szene entsprechend des Parisurteils, würde der goldene Apfel der Schönsten, in der mythologischen Vorlage der Aphrodite, gebühren. Hier wird er Louise de La Vallière überreicht, die ihn jedoch erschrocken ablehnt. Ein religiös motivierter Auftrag könnte ebendies gemeint haben. Die Wahl des Paris, die auf List, Neid und Eitelkeit beruhte und das große Unheil des trojanischen Krieges auslöste, lässt sich wie der Sündenfall auf einen Apfel zurückführen. Louise de La Vallière lehnt den Apfel ab und entsagt somit der Sünde, indem sie sich vom Höfischen abwendet und ein frommes, kontemplatives Leben wählt. Dies wird ebenfalls durch die Kleiderwahl betont. So wurden Darstellungen des Parisurteils im Laufe der Zeit immer mehr zum Vorwand der weiblichen Aktdarstellung, wobei Aphrodite als Göttin der Liebe und Gewinnerin dieser Auseinandersetzung am meisten mit ihren Reizen beeindruckt. Im Gemälde Nocrets hingegen ist die Auserwählte im Nonnenhabit komplett verschleiert und lehnt den sündigen Apfel ab, wobei der Triumph des Glaubens über das sündige Leben am Hofe verdeutlicht wird. So sehr man inhaltlich eine solche Lesart begründen könnte, erscheint sie kompositorisch jedoch unwahrscheinlich. Die mythologische Vorlage sieht einen Mann, der unter drei Frauen zu wählen hat. Die beiden dargestellten Männer, von denen das Geschenk des Apfels auszugehen scheint, stehen in Nocrets Gemälde nur einer Frau entgegen. Dem Titel des Gemäldes nach müssen die beiden männlichen Protagonisten als Stellvertreter des Hofes gedeutet werden, die von Louise de La Vallière jedoch eine Abfuhr erhalten. Da beide ebenfalls eine Krone tragen, ist dieser Umstand durchaus gegeben. Ohne das Parisurteil darzustellen, wird mit dem Apfel folglich allein die Verführung dargestellt. „Peindre une pomme n'a rien d'innocent. [...] Nul

n'ignore absolument que le plus ancien et le plus commun des fruits connus en Occident évoque immédiatement le péché originel et le choix de Pâris, tous deux détructeur du monde.³⁰⁵ Dieser Verführung entsagt Louise de La Vallière, nun als Schwester Louise de la Miséricorde. Was im Bildnis Pierre Mignards bereits mithilfe der Vanitassymbolik angedeutet wurde, wird nun gänzlich umgesetzt. War Louise de La Vallière bereits zweimal von Colbert aus dem Kloster an den Hof zurückgebracht worden, gelang ihr 1674 die endgültige Trennung, die mit dem Ablegen ihrer Profess im darauf folgendem Jahr besiegelt wurde. War sie von Mignard noch in höfischer Kleidung und in Begleitung ihrer beiden unehelichen Kinder als büßende Maria Magdalena dargestellt worden, ist sie nun im Nonnenhabit der Heiligen am nächsten. So mag die Inschrift, die bis zur Restauration 1969 auf der Rückseite des Gemäldes dieses als *Apothéose de sœur Louise de la Miséricorde, duchesse de la Vallière*³⁰⁶ betitelt, nicht verwundern, stellt es doch die Erhebung der ehemaligen Mätresse zur absagenden Ordensschwester dar.

III. 4. Madame de Montespan

Biographie und Werdegang

Am 5. Oktober 1640 wurde Françoise de Rochechouart in Lussac-lez-Château im heutigen Département Vienne geboren und getauft.³⁰⁷ Die Familie de Rochechouart war eine bedeutende Familie des Hochadels, ihr Vater, Gabriel de Rochechouart, marquis de Lussac et Vivonne, seigneur marquis de Mortemart und prince de Tonnay-Charente war *premier gentilhomme de la chambre du Roi* Ludwigs XIII., und in dieser Position ein Vertrauter des Königs und des Kardinals Richelieu. Ihre Mutter gehörte zur *Chambre* der Königin Anne d'Autriche, sodass beide Eltern fest im höfischen Leben im Louvre verankert waren. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor. 1635 wurde Louis als ältester Sohn geboren. Der spätere duc de Vivonne hielt mehrere hochrangige Hofämter inne. Er wurde, auch durch die Fürsprache seiner Schwester Françoise, 1669 zum *général des galères* befördert und 1675 zum *maréchal de France* ernannt. Für die Unterstützung Siziliens gegen die Spanier war er von 1675 bis 1678 Vizekönig von Sizilien. Es folgten vier Mädchen, Gabrielle, die spätere marquise de Thianges, Françoise, Marie-Christine, die ohne historische Bedeutung blieb, und die 1644 geborene Marie-Madeleine, die die bedeutende Abtei von Fontevraud als Äbtissin leiten würde. Wie ihre Schwestern verbrachte Françoise ihre Jugend im Kloster Sainte-Marie in Saintes. Während sich ihre beiden jüngeren Schwestern für das Leben im Kloster entschieden, verließ Françoise mit 18 Jahren Sainte-Marie und kam an den Hof. Als Mademoiselle de Tonnay-Charente wurde sie auf Fürbitten ihrer Mutter von der

³⁰⁵ Préaud (1994), S. 33

³⁰⁶ vgl. Paris (1974 b), S. 30

³⁰⁷ Zur Biographie der Madame de Montespan vgl. Jurewitz-Freischmidt (2004), S. 123–201; Petitfils (2009).

Königin zur Hofdame von Henrietta von England ernannt, die 1661 mit *Monsieur*, dem Bruder Ludwigs XIV., vermählt wurde.

Im Jahre 1662 machte ihr der duc de Noirmoutier einen Antrag. Diesen hätte Françoise vermutlich auch geheiratet, wäre es kurze Zeit später im Rahmen eines Balls im Palais-Royal nicht zu einer Auseinandersetzung zwischen seinem Schwager und einem Herren de La Frette gekommen. Der Auseinandersetzung folgte eine Forderung, sodass es am nächsten Morgen zum Duell kam. Insgesamt trafen auf jeder Seite vier Kontrahenten aufeinander, wobei der marquis d'Antin, der auf der Seite Noirmutiers focht, das Duell nicht überlebte. Die sechs Überlebenden mussten das Land verlassen, da ihnen aufgrund des Duellverbots von 1626 die Todesstrafe drohte, ein Urteil, das im April desselben Jahres auch vom Parlament ausgesprochen wurde. Durch diese Schicksalswendung lernte Athénaïs³⁰⁸ jedoch Louis Henry de Pardaillan de Gondrin, marquis de Montespan kennen, der ältere Bruder des bei dem Duell getöteten marquis d'Antin und ihr späterer Ehemann. Im Januar 1663 kam es schließlich zur Hochzeit. Nach einem Streit mit *Madame* verlor Athénaïs 1664 ihre Stellung als Hofdame. Ludwig XIV. bestimmte sie darauf zu einer der neuen Ehrendamen der Königin Maria Theresia. In ihrer neuen Funktion begleitete sie stets die Königin und war somit häufig in der Nähe des Königs. Obwohl dieser sich zu diesem Zeitpunkt ausschließlich seiner damaligen Mätresse Louise de La Vallière zuwandte, bewunderte er Madame de Montespan für ihre Intelligenz und ihre Kultiviertheit. Dies sollte sich gegen Ende der 1660er-Jahre zunehmend ändern. Bereits im November 1666 schrieb der duc d'Enghien: „On veut dire à la cour [...] qu'il [Ludwig XIV.] songe un peu à Mme de Montespan et, pour dire la vérité, elle le mériterait bien car on ne peut avoir plus d'esprit ni plus de beauté qu'elle en a, mais je n'ai pourtant rien remarqué là-dessus.“³⁰⁹ Eine wirkliche Beziehung herrschte zwischen Madame de Montespan und Ludwig XIV. jedoch noch nicht. „En ce temps-là, écrit Mme de Maintenon, Mme de Montespan était encore fort sage et disait même en parlant de Mlle de La Vallière: ‚Si j'étais assez malheureuse pour que pareille chose m'arrivât je me cacherais pour le reste de ma vie' ...“³¹⁰

Ludwig XIV. begann seine Affäre mit Madame de Montespan mit aller Wahrscheinlichkeit während des Flandernfeldzuges 1667. Da die Provinzen der spanischen Niederlande im Namen der Königin als rechtmäßige Erbin erobert werden sollten, folgte diese mitsamt ihrer Gefolgschaft der Armee. Louise de La Vallière blieb aufgrund ihrer Schwangerschaft vorerst zurück. Nachdem die Gerüchte, dass der König in Madame de Montespan eine neue Mätresse gefunden hatte, bis zu ihr drangen, widersetzte sie sich den königlichen Anweisungen und brach zur Front auf, was für den bekannten Skandal sorgte. An der neuen Beziehung des Königs änderte diese Aktion wenig, und so blieb Madame de Montespan seine Geliebte, obwohl Louise de La Vallière weiterhin die Stellung der *maitresse en titre* innehatte. Die Feierlichkeiten anläss-

³⁰⁸ In den preziösen Zirkel der Pariser Salons gab sich Françoise selbst den Namen Athénaïste, der sich transformiert in Athénaïs hielt, vgl. Petitfils (2009), S. 27.

³⁰⁹ zit. nach: Petitfils (2009), S. 40

³¹⁰ zit. nach: ebd., S. 37

lich des Friedens von Aachen³¹¹ nutzte Ludwig XIV., um in Versailles erneut ein großes Fest zu feiern. Stand Louise de La Vallière bei den Festlichkeiten von 1664 im Mittelpunkt, so erstrahlte 1668 vor allem Madame de Montespan. Die folgenden Jahre waren von der einer bemerkenswerten Konstellation geprägt, in welcher Ludwig XIV. neben seiner Ehefrau weiterhin Louise de La Vallière formal als offizielle Mätresse behielt, während Madame de Montespan die eigentliche Inhaberin dieser Position war. So folgten diese drei Damen nicht nur dem König, Louise de La Vallière und Madame de Montespan mussten zudem gleich zweier Haremsdamen nebeneinander wohnen.

Madame de Montespan gebar dem König insgesamt sieben Kinder, von denen vier das Erwachsenenalter erreichten. Die ersten Geburten unterlagen einer strengen Geheimhaltung, weswegen die Identität ihres ersten Kindes, das 1669 geboren wurde und 1672 verstarb, bis heute nicht geklärt ist. Danach folgte 1670 ein Junge, der 1673 als Louis-Auguste de Bourbon vom König legitimiert und zum duc du Maine ernannt wurde. 1692 heiratete er mit Anne-Louise de Bourbon Condé die Tochter des mächtigen Fürsten von Condé und ersten Prinzen von Geblüt. Ihr zweiter Sohn kam 1672 zur Welt und wurde ebenfalls 1673 als Louis-César de Bourbon legitimiert und zum comte de Vexin ernannt. Er wurde zum Abt von Saint-Denis ernannt, verstarb jedoch 1683. 1673 wurde eine Tochter geboren und als Louise-Françoise de Bourbon vom König anerkannt. Zur Mademoiselle de Nantes ernannt, heiratete sie 1685 Ludwig III., den Herzog von Bourbon-Condé. Ein Jahr später folgte mit Louise Marie Anne de Bourbon, Mademoiselle de Tours, die zweite Tochter, die 1681 jedoch wieder verstarb. Françoise Marie de Bourbon, genannt Mademoiselle de Blois, wurde 1677 geboren. Sie heiratete den Sohn von Monsieur und Liselotte von der Pfalz, Philippe d'Orléans, der während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. die Regentschaft übernehmen sollte. Das jüngste gemeinsame Kind war der 1678 geborene Louis-Alexandre de Bourbon. Als comte de Toulouse wurde er 1683 zum Admiral ernannt.

Um offizielle Mätresse des Königs zu werden, musste sich Madame de Montespan zunächst von ihrem Ehemann trennen. „Adultery in a king could be condoned, if with heart-searching on the part of the theologians and lawyers; double adultery was a different matter.“³¹² Dieser war jedoch nicht leicht zu überzeugen. Seit die Affäre seiner Frau mit dem König publik wurde, prangerte der marquis de Montespan ihren Ehebruch öffentlich an.³¹³ Am 7. Juli 1674 kam es nach einer gerichtlichen Auseinandersetzung schließlich zur formalen Trennung. Damit war zugleich der legale Rahmen für eine gemeinsame öffentliche Beziehung und die Legitimation der gemeinsamen Kinder geschaffen. Da im selben Jahr auch Louise de La Vallière den Hof verließ,

³¹¹ Der Erste Frieden von Aachen wurde am 2.5.1668 zwischen Frankreich und Spanien geschlossen und beendete den Devolutionskrieg.

³¹² Hatton (1977), S. 233

³¹³ Der Überlieferung nach war er bei einem Parisaufenthalt nur schwer davon abzubringen, am Hofe einen Skandal zu verursachen. Um diesen zu vermeiden und Madame de Montespan vor seiner teils gewalttätigen Eifersucht zu beschützen, wurde er auf seine Ländereien in die Gascogne verbannt. Dort brachte er an seiner Kutsche Hörner an, um auf seinen Status als betrogener Ehemann aufmerksam zu machen, vgl. Jurewitz-Freischmidt (2008), S. 128 f. Jean Teulé widmet dem marquis de Montespan einen eigenen historischen Roman, Teulé (2008).

konnte Madame de Montespan sie als *maîtresse en titre* beerben. Zuvor war sie lediglich die Geliebte des Königs, und auch die gemeinsamen Kinder waren bis 1673 geheimgehalten worden. Dies geschah nicht nur aus Respekt vor der Königin, der Mätresse oder der Kirche, sondern hatte einen ganz pragmatischen Grund. Solange der marquis de Montespan noch ihr rechtmäßiger Ehemann war, hätte er jederzeit die königlichen Kinder als seine eigenen zu sich nehmen können, womit er legal den König um seine eigenen Kinder beraubt hätte. Zuzutrauen war es diesem temperamentvollen Gascogner allemal. Da Madame de Montespan den Hof nicht verlassen konnte, musste sie ihre Kinder in die Obhut einer Gouvernante geben. Sie empfahl dem König Madame Scarron, die sittsame und aufopferungsvolle Witwe des verstorbenen Dichters Paul Scarron.³¹⁴ Diese hatte Athénaïs in den Pariser Salons kennengelernt. Während die ersten beiden Kinder in unterschiedlichen, eigens zu diesem Zweck angemieteten Häusern aufwuchsen und Madame Scarron zwischen diesen pendeln musste, wurde mit der Geburt des dritten Kindes 1672 in der rue de Vaugirard ein Haus erworben, in dem die Kinder zusammen mit ihrer Gouvernante lebten und aufwuchsen. Der König kannte die Kinder zu diesem Zeitpunkt nicht. Erst wenige Tage vor Weihnachten des Jahres 1672 wurden sie ihm erstmals vorgestellt. Da er Gefallen an ihnen fand, besuchte er sie in den darauffolgenden Jahren gelegentlich. Somit lernte er auch immer besser ihre Gouvernante Françoise d'Aubigné, die Witwe Scarron, kennen. Zu Beginn der Siebzigerjahre war er jedoch weit davon entfernt, in ihr mehr als die Erzieherin seiner Kinder zu sehen. Gut dokumentiert sind vor allem die immer heftigeren Auseinandersetzungen zwischen Madame de Montespan und Madame Scarron.³¹⁵ Meist prallten unterschiedliche Erziehungsmethoden aufeinander, vor allem akzeptierte Madame de Montespan den Umstand nicht, dass ihre Gouvernante ihren Kindern näher war als sie selbst. Auch fand der König immer häufiger Gefallen daran, sich mit ihr zu unterhalten. Neben der Aufbesserung ihres Einkommens als Gouvernante sollte Madame d'Aubigné, die aus kleinadeligen Verhältnissen stammte, im Rang erhoben werden. Nachdem der König ihr erneut eine finanzielle Belohnung ihrer Verdienste in Höhe von 100.000 livres zukommen ließ, erwarb sie die seigneurie von Maintenon, die ihr den Titel einer Marquise einbrachte.

Während der Fastenzeit des Jahres 1675 sah sich Madame de Montespan zum ersten Mal in der Gefahr, ihre Position zu verlieren. Diese Gefahr ging jedoch nicht von einer Konkurrentin aus, sondern von einem viel mächtigeren Gegner. Zunächst musste sich der König während der Predigt Kritiken an seiner Person und seinen moralischen Ausschweifungen gefallen lassen. Dann wurde der Mätresse die Absolution verweigert. Während diese vor Wut außer sich war, übten der Bischof Bossuet und andere fromme Höflinge, unter anderen auch Madame de Maintenon, ihren Einfluss auf den König aus, bis dieser schließlich versprach, seine Mätresse nicht mehr zu sehen. Madame de Montespan verbrachte daraufhin die meiste Zeit in ihrem neuen Schloss von Clagny, wo sie die Bauarbeiten beaufsichtigte, während der König sich

³¹⁴ Selbige Madame Scarron wird als Madame de Maintenon zur nächsten Mätresse Ludwigs XIV. werden.

³¹⁵ vgl. Petitfils (2009), S. 159ff.

militärischen Angelegenheiten widmete. Tatsächlich sahen sie sich in dieser Zeit nur noch im öffentlichen Kontext. Durch die vorläufige Beendigung ihrer Beziehung kam es auch wieder zu einer Annäherung zwischen Madame de Montespan und der Königin. Diese Auszeit hielt jedoch nur ein knappes Jahr, und die Geburten der gemeinsamen Kinder 1677 und 1678 zeugen davon, dass ihre Beziehung wieder alte Gewohnheiten annahm. Während dieser devoten Phase wurde letztendlich vor allem der Einfluss Madame de Maintenons auf den König größer, die ihren guten Ruf als Erzieherin nun offensichtlich von seinen unehelichen Kindern auf den König selbst ausweitete.

Kaum pflegte der König wieder seine alten Gewohnheiten, hatte Athénaïs auch mit Konkurrentinnen zu kämpfen, die mit aller Macht versuchten, sie von der mächtigen Position der *maitresse en titre* zu verdrängen. Dabei erwies sich die Gefolgschaft Madames³¹⁶ als besonders prädestiniert. Marie-Elisabeth de Ludres, eine junge Adelige aus der Lorraine, kam ihr dabei als Erste ernsthaft in Gefahr. Nach einer Affäre mit dem König nutzte sie 1677 den Umstand, dass dieser auf einem Feldzug war und sich Madame de Montespan wegen ihrer erneuten Schwangerschaft auf das Schloss Maintenon zurückgezogen hatte, um sich am Hofe selbst als die neue Mätresse zu deklarieren. Sie genoss dabei die Aufmerksamkeit, die ihr plötzlich die anderen Höflinge entgegenbrachten, ohne jedoch an die Konsequenzen zu denken. Zum einen setzte natürlich Madame de Montespan alles daran, ihre Konkurrentin loszuwerden, und intrigte offen gegen sie. Zumal war auch die Königin schockiert, die auf diese Weise von der neuen Untreue ihres Ehemannes erfuhr und die Rolle der Mätresse offensichtlich allein der Montespan zugestand. Somit hatte sich die junge de Ludres, die auch eine angebliche Schwangerschaft erfand, mächtige Gegner gemacht, und auch der König war nach seiner Rückkehr nicht besonders erfreut, diese Beziehung, die er offensichtlich gar nicht formalisiert haben wollte, nun öffentlich diskutiert zu sehen. Genauso schnell, wie der Hof sie als potenzielle neue Mätresse umworben hatte, verschmähte er sie jetzt. Um einer Versetzung in ein abgelegenes Kloster zuvorzukommen, zog sich Madame de Ludres Anfang 1678 in ein Pariser Kloster zurück. Doch noch im selben Jahr kam eine andere Dame aus dem Gefolge *Madames* dem Ziel sehr nahe, die neue Mätresse des Königs zu werden. Die siebzehnjährige Marie-Angélique de Scoraille, demoiselle de Fontanges, stach am Hofe durch ihre Schönheit hervor, was ihr rasch die Aufmerksamkeit des Königs erbrachte. Das Jahr 1679 verbrachte der König fast ausschließlich mit ihr und es schien, als ob Madame de Montespan endgültig von ihr verdrängt würde. Erneut schenkten ihr die Höflinge, in der Hoffnung, sich mit der neuen Mätresse gutzustellen, ihre volle Aufmerksamkeit, und Madame de Montespan stand zunehmend im Abseits. Da Mademoiselle de Scoraille auch noch tatsächlich vom König schwanger wurde, erschien es für Madame de Montespan nun immer unwahrscheinlicher, die Gunst des Königs aufrechterhalten zu können. Ende 1679 erlitt Mademoiselle de Scoraille jedoch eine Fehlgeburt, die sie emotional wie auch gesundheitlich schwer mitnahm. In den folgenden Monaten war sie stark ge-

³¹⁶ Nach dem Tod Henrietas von England 1670 heiratete Philippe in zweiter Ehe die Prinzessin Elisabeth Charlotte (genannt Liselotte) von der Pfalz.

schwächt, ein Zustand, den Ludwig XIV. nicht tolerierte. Zudem wurde ihm bewusst, dass sie neben ihrer Schönheit bei Weitem geistig nicht so glänzen konnte. Entsprechend rasch schwand das Interesse des Königs, und ihre Erhebung zur duchesse brachte zwar Madame de Montespan, selbst nur eine Marquise, zur Rage, kann jedoch erneut als Abschiedsgeschenk interpretiert werden. Immer stärker unter ihrer schwachen Gesundheit leidend, zog sich die duchesse de Fontanges in das Kloster von Port-Royal zurück und verstarb dort im Juni 1681. Auch wenn sich Madame de Montespan vorerst weiter behaupten konnte, blieb sie gegen ihre größte Konkurrentin machtlos, die mit jedem Jahr größeren Einfluss auf den König gewann. Hatte die Mätresse sie anfangs nicht als Konkurrenz wahrgenommen und war sie sogar glücklich über den Umstand, dass sie mit dem König befreundet war, so musste sie sich nun eingestehen, dass die ehemalige Gouvernante ihrer Kinder, Madame de Maintenon, nun der bedeutendste Günstling des Königs war.

Ihre Stellung am Hofe und auch die Gunst des Königs sollte Madame de Montespan im Rahmen der sogenannten Affaire des Poisons verlieren, jenes Skandals der späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahre. Häufiger wurde dabei ihr Name in den meist unter Folter sattfindenden Verhören genannt. Behauptungen, sie solle an schwarzen Messen teilgenommen und sich aphrodisierende Mixturen besorgt haben, um den König zu verführen, gefährdeten die Autorität des Monarchen und somit die Stabilität seiner Herrschaft. Auf Anraten seines Ministers Colberts verfügte Ludwig XIV., dass die Ermittlungen eingestellt wurden. Besonders der in diese Zeit fallende Tod der Mademoiselle de Fontanges führte zu Spekulationen, Madame de Montespan damit in Verbindung zu bringen, um sich ihrer gefährlichsten Widersacherin zu entledigen. Durch die Affäre diskreditiert, verlor sie zunehmend die Gunst des Königs, der mehr denn je die Nähe zu Madame de Maintenon suchte. Mit ihrer religiösen Aufrichtigkeit wurde diese zur moralischen Instanz in einer Gesellschaft, die offensichtlich durchgehend dem Glauben an schwarze Messen und blasphemische Beschwörungen verfallen war. Seine Mätresse in diesen Kreisen zu vermuten, dürfte den König schwer mitgenommen haben. Ihre Stellung als *maitresse en titre* endete im Frühjahr 1679. Erneut wurde auch sie mit einer Beförderung entschädigt und erhielt als *surintendante de la chambre de la reine* die höchste Position, die eine Frau im Protokoll einnehmen konnte.³¹⁷ Diese Stelle war jedoch von kurzer Dauer, da die Königin 1683 verstarb. Ohne offizielle Stellung zog sich Madame de Montespan 1691 gänzlich vom Hof zurück und bezog ein Appartement im Kloster Saint-Joseph in der rue Saint-Dominique. Im Bewusstsein, dass ihre höfische Karriere nun beendet war, „she took up charitable cause and cultivated alliances that would advance her children.“³¹⁸ 1700 kaufte sie für ihren ehelichen Sohn, den duc d’Antin, das Schloss von Oiron. Dieser kam nach dem Tod seines Vaters 1683 an den Hof und begann dort eine militärische Karriere. In Oiron errichtete Madame de Montespan ein Hospiz für Arme, um die sie sich ihr restliches Leben lang aufopferungsvoll kümmerte.

³¹⁷ vgl. Bremer-David (2010), S. 323

³¹⁸ Bremer-David (2010), S. 323

Position und Rezeption

Wie bereits im Kapitel zu ihrer Vorgängerin erwähnt, hatte Madame de Montespan alles, was es brauchte, um Mätresse des Königs zu sein. Obwohl ihre Vorgängerin zwar recht schön war, ließ sie die benötigte Eloquenz vermissen, die nötig war, um Mittelpunkt jeder höfischen Veranstaltung und somit das weibliche Pendant zum König zu werden. Madame de Montespan hingegen war bereits durch ihre Herkunft prädestiniert, eine wichtige Stellung einzunehmen. Wenn sie schon nicht Königin werden konnte, so fühlte sie sich wenigstens für diese Rolle geboren. Entsprechend riss sie die Unterhaltung an sich und amüsierte den Hof und vor allem den König mit ihren häufig pikanten Bemerkungen. „Elle joignait cette grâce volupteuse, cet esprit fin et piquant avec une imagination vive et folâtre.“³¹⁹ Ihre offen zur Schau getragene Arroganz und der häufig beschriebene „esprit des Mortemarts“³²⁰ waren genau die Eigenschaften, die einen Höfling hervorhoben und sie somit als Mätresse des Königs im Sinne einer Ersatzfrau für sein gesellschaftliches Auftreten qualifizierten. Liselotte von der Pfalz, die zweite Ehefrau Monsieurs, die sich mit Madame de Montespan recht gut verstand, nennt in ihrer Beschreibung „elle était extrêmement amusante et on s'ennuyait jamais avec elle“³²¹ genau das, worauf es im Prinzip ankam, nämlich den König und die höfische Gesellschaft zu unterhalten. Sogar die Königin, nachdem sie sich mit der Tatsache abgefunden hatte, dass sich der König eine Mätresse nahm, akzeptierte Madame de Montespan als solche.

Während sich Louise de La Vallière lieber im Hintergrund aufhielt, genoss Madame de Montespan die ihr erbrachte Aufmerksamkeit und begann sogleich, ihre Macht sukzessive auszubauen. Bevorzugtes Mittel dafür wurden ihre Kinder, über die sie sich zusätzlich als Mutter königlicher Bastarde legitimierte. Ganz in dieser Tendenz ist der Bau ihres Schlosses von Clagny zu betrachten, auf den an separater Stelle noch genauer eingegangen werden soll. Neben ihren Kindern, die durch die offizielle Anerkennung quasi per Geburt bereits eine Stellung hatten, plazierte sie auch ihr eigenes Umfeld. Entsprechend lässt sich auch ihr Einfluss auf das politische Geschehen beschreiben. Auch wenn Madame de Montespan sich selbst nicht in die Staatsgeschäfte einmischt, wirkte sie indirekt durch die Vergabe wichtiger Posten an ihre Parteigänger. So wurde ihr Vater Gouverneur von Paris und ihre Schwester Äbtissin der bedeutenden Abtei Fontevrault. Ihr Bruder Vivonne stieg zum *général des galères, vice-admiral du Levant, vice-roi de Sicile* und Gouverneur der Provinzen Champagne und Brie auf, der marechal d'Albret zum Gouverneur der Guyenne und der marquis de Thianges zum Leutnant der Leichten Kavallerie unter dem duc d'Anjou.³²² Nach ihrem Tod wurde der duc d'Antin, ihr Sohn aus der Ehe mit dem marquis de Montespan, zum *Surintendant des bâtiments du Roi* ernannt. Des Weiteren trat Madame de Montespan auch als bedeutende Auftraggeberin für Künstler in Erscheinung und be-

³¹⁹ duc de Noailles, zit. nach: de Decker (2000), S. 47 f.

³²⁰ Voltaire beschreibt diesen Esprit als „tour singulier de conversation mêlée de plaisanterie, de naïveté et de finesse“, vgl. Petitfils (2009), S. 10.

³²¹ Liselotte von der Pfalz, zit. nach: de Decker (2000), S. 48

³²² vgl. Petitfils (2009), S. 214 f.

einflusste maßgeblich den aktuellen Kunstgeschmack ihrer Zeit. Zu den von ihr geförderten Künstlern gehörten neben dem Komponisten Lulli und seinem Librettisten Quinault auch Racine und La Fontaine.³²³

Hatte Louise de La Vallière ein bescheidenes Appartement im zweiten Stock des Schlosses von Saint-Germain bewohnt, zeigte sich das neue Selbstverständnis einer königlichen Mätresse unter Madame de Montespan auch im höfischem Raumgefüge.

Im Schloss von Saint-Germain wurde für sie 1667 und demnach gleich zu Beginn ihrer Beziehung zum König im Zwischengeschoss des Ost- und Südflügels ein Appartement eingerichtet. Die Räumlichkeiten im Ostflügel wurden zuvor von Mazarin und im 16. Jahrhundert von Diane de Poitiers bewohnt.³²⁴ Im Südflügel richtete sie ihre privaten Räumlichkeiten ein. Ihr gesamtes Appartement umfasste letztendlich 20 Zimmer und war damit sogar mehr als doppelt so groß wie das der Königin, die über ihr im ersten Obergeschoss residierte. 1669 wurden in ihren öffentlichen Räumen zwei Rocaillegrotten eingerichtet, eine Ausstattung, die sich auch im königlichen Appartement befand. Durch diese Übernahme wurde ihr Appartement dem des Königs angeglichen und zugleich aufgewertet. Indem sie die Räumlichkeiten Mazarins, des zuvor einflussreichsten Mannes am Hofe, übernahm, wurde ihre Position klar formuliert. So wurde sie nicht nur als die wichtigste Frau ausgezeichnet, der Appartementgröße nach zu urteilen sogar wichtiger als die Königin, sondern zugleich auch als die engste Vertraute des Königs und die in seinem Namen Herrschende, so wie es Mazarin seinerzeit war. Durch die Übernahme der ehemaligen Räumlichkeiten Diane de Poitiers wurde sie, ob beabsichtigt oder nicht, in eine Genealogie mit der bis dahin einflussreichsten Mätresse gestellt.

Nachdem der Hof 1682 nach Versailles zog, bewohnte Madame de Montespan bis 1684 ein Appartement im ersten Obergeschoss des Nordflügels. Dieses bestand aus drei Zimmern und zwei Salons, die von einer kleinen Galerie verbunden waren.³²⁵ Da im Zuge der Neugestaltung seines *petit appartements* der König diese Räumlichkeiten benötigte, zog Madame de Montespan in das Erdgeschoss des Nordflügels. Dort wurde sie im *appartement des Bains* untergebracht, welches sie bis zu ihrem Rückzug aus Versailles 1691 bewohnte.³²⁶ Nach ihr übernahmen ihre Söhne, der duc du Maine und nach ihm der comte de Toulouse, das Appartement. In dessen Familie verblieb das Appartement, bis es Ende 1749 von Madame de Pompadour bezogen wird. Über eine kleine verdeckte Treppe war das Appartement mit den königlichen Zimmern verbunden, wodurch ein diskreter Besuch ermöglicht wurde.³²⁷

³²³ Vgl. ebd., S. 216 f. Quinault fiel durch seine Oper *Isis* 1677 in Ungnade, da man in der Handlung eine Anspielung auf ihren Triumph über Madame de Ludres erkannte; auf die Auswirkungen dieser Oper wird ein Exkurs am Ende dieses Kapitels genauer eingehen.

³²⁴ Zur Unterbringung Madame de Montespans in Saint-Germain vgl. Houdard (1911), S. 235; Houdard (1912), S. 17; Lacour-Gayet (1935), S. 146–147; Boulet (2006), S. 91; Saint-Germain-en-Laye (2007), S. 65.

³²⁵ vgl. Newton (2000), S. 125 f.

³²⁶ vgl. Newton (2000), S. 144

³²⁷ vgl. ebd. S. 142

Bildnisse

Noch beliebteres Objekt falscher Zuschreibungen für Damenbildnisse des 17. Jahrhunderts war Madame de Montespan. „The list of portraits mistakenly titled ‚Mme de Montespan‘ and sold at auctions is too long to discuss, but it does emphasize the misuse of a generic name in connection with pictures different in quality and in the type of women they portray.“³²⁸ Auch bei ihren Bildnissen steht man vor der Unmöglichkeit der genauen Identifizierung. So werden erneut nur diejenigen Bildnisse behandelt, deren Zuschreibung gesichert ist oder deren Darstellung eine plausible Ähnlichkeit mit solchen aufweisen.

Wie bereits bei den Untersuchungen zu den Bildnissen ihrer Vorgängerin lassen sich auch bei Madame de Montespan verschiedene Zeitstufen in ihrer Stellung am Hofe unterscheiden. Auch wenn sie dort bereits 1661 in Erscheinung trat, fiel sie vorerst unter den vielen anderen Damen nicht weiter auf und wurde lediglich als Hofdame Henrietta von England wahrgenommen. Von etwa 1667 an kann man von einer Beziehung zum König ausgehen, die jedoch in keiner Weise formalisiert war, da Louise de La Vallière die offizielle Stellung der *maîtresse en titre* weiter innehatte. Bis diese 1674 den Hof verließ, blieb Madame de Montespan lediglich eine Geliebte des Königs, wenn auch die unangefochtene. Weder Königin noch offizielle Mätresse blieb ihre höfische Stellung die einer Ehrendame der Königin. Privat gänzlich von der königlichen Gunst abhängig, war ihre Beziehung zum Monarchen ein offenes Geheimnis, das bekannt, aber nicht öffentlich war. Erst als Louise de La Vallière 1674 den Hof verließ, rückte Madame de Montespan als offizielle Mätresse auf. War sie zuvor bereits der kulturelle Mittelpunkt des Hofes, nahm sie nun auch als Mutter der ab 1673 legitimierten Kinder eine zentralere Stellung ein. Formal auf ihrem Zenit, fiel sie gleichzeitig in der königlichen Gunst. 1675 trennte sich Ludwig XIV. auf kirchlichen Druck von ihr, und trotz Wiederaufflammens der Beziehung wurde sie von 1676 an immer stärker von Konkurrentinnen bedrängt. Spätestens um 1680 hatte sie ihre Stellung letztendlich komplett eingebüßt.

Bildnisse als königliche Geliebte

Ihr eigentliches Hauptwirken datiert aus der Zeit, in der sie zwar bereits königliche Geliebte, nicht jedoch offizielle *maîtresse en titre* war. In den Jahren 1667 bis 1674 übte sie ihren größten Einfluss aus, war unangefochtenes Zentrum des höfischen Lebens und gebar dem König vier Kinder. Es ist daher zu erwarten, dass ihre Bildnisse aus dieser Zeit ihre machtvolle Stellung inszenieren und sie als herausragenden Höfling darstellen. Zugleich mussten jedoch sämtliche Anspielungen auf ihre Beziehung zum König vermieden werden, und auch ihre Kinder dürften tabu gewesen sein, da deren Geburt weitestgehend verheimlicht wurde.

Das erste Porträt Madame de Montespans ist vermutlich das Bildnis, das die beiden Cousins Henri und Charles Beaubrun für die Schönheitengalerie in Versailles fer-

³²⁸ Nikolenko (1983), S. 33

tigten. Dem Inventar von 1666 entnimmt man, dass es sich um ein oktogonales Bildnis mit einer Höhe von 2,5 Fuß handelte und das somit das gleiche Format wie vier weitere Bildnisse hatte. Wenn es Teil der von Madame de Scudéry beschriebenen Schönheitengalerie war, so hing ihr Bildnis zwischen 1665 und 1669 im *Cabinet des filigranes* des königlichen Appartements. Interessanterweise wurde es somit gemalt, bevor sie zur Geliebten des Königs wurde. Als Bildnis einer Ehrendame der Königin hing es somit zusammen mit dem Bildnis der damaligen Mätresse Louise de La Vallière, während sich in diesen Jahren die königliche Gunst tatsächlich zugunsten Madame de Montespans änderte. Als die Galerie 1669 aufgelöst wurde, war Madame de Montespan bereits seine heimliche Mätresse und Mutter eines gemeinsamen Kindes. In der Sammlung der Versailler Museen befindet sich ein Bildnis, welches das Original beziehungsweise eine frühe Kopie des Originals aus der Schönheitengalerie sein dürfte (Abb. 45). Es handelt sich um ein oktogonales Porträt, das in einem rechteckigen Gemälde gefasst ist. Am oberen Bildrand ist in goldenen Buchstaben der Name der dargestellten Françoise de Rochechouart zu lesen. Diese Inschrift verläuft über das oktagonale Bildnis, sodass davon auszugehen ist, dass es sich um eine nachträgliche Beschriftung handelt. Madame de Montespan wird halbfigurig in Dreiviertelan- sicht dargestellt. Sie trägt ein reich verziertes rotes Kleid und um ihren Hals eine Perlkette. Die Darstellung entspricht der für Beaubrun-Bildnisse typischen statischen Darstellungsweise, wobei durch den dunklen Hintergrund der Fokus ganz auf die Dargestellte gelenkt wird.³²⁹

Claire Constans bringt ein anderes Bildnis mit dem Inventar der *Garde-Meuble* in Verbindung.³³⁰ Auch wenn in diesem Porträt, das sich ebenfalls in Versailles befindet, allgemein Madame de Montespan als Iris gesehen wird, so fällt es schwer, darin das Bildnis aus der Schönheitengalerie zu erkennen, für die kein mythologischer Bezug überliefert ist. Außerdem ist das Gemälde viel kleiner und nicht oktogonal, wodurch dieser Zuschreibung widersprochen werden kann.

Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden besitzen zwei Bildnisse der Madame de Montespan von Caspar Netscher (Abb. 46 und 47). Beide Bildnisse stellen die königliche Mätresse in einer ähnlichen Komposition an einem Tisch sitzend dar. Lediglich die Attribute unterscheiden sich. Dies lässt nicht auf eine mangelnde Kreativität des Künstlers schließen, sondern stellt vielmehr seine gängige Arbeitsweise dar. So wurden häufig Kompositionsmodelle für die Darstellung unterschiedlicher Personen hergenommen.³³¹

Das Bildnis von 1670 zeigt Madame de Montespan an einem Tisch sitzend. Sie sitzt seitlich zum Tisch und stützt sich mit ihrem linken Ellenbogen auf diesem ab. In den Fingern ihrer linken Hand hält sie eine Blume. Zwischen Daumen und Zeigefinger ihrer rechten Hand hält sie ebenfalls zwei Blumen. Sie blickt nach links in den rechten Bildrand. Der Tisch ist mit einem Tuch bedeckt, auf dem ein geöffnetes Buch

³²⁹ Zu den Bildnissen von Henri und Charles, Beaubrun und ihre Beziehung zum preziösen Bildnis vgl. Wenzel (2001), S. 318 f.

³³⁰ Vgl. Constans (1976), S. 206. Das Gemälde, das Claire Constans vorschlägt, wird als Porträt der Mätresse als Iris katalogisiert und Louis Elle le Jeune zugeschrieben, vgl. Versailles (1995), S. 301.

³³¹ vgl. Blankert (2004), S. 11ff.

und ein Globus liegen. Letzterer stellt die Tierkreise dar, wobei der Löwe zu erkennen ist. Hinter dem Tisch erscheint eine Säule, die zur Hälfte von einem Vorhang bedeckt wird. Die Säule ist mit der skulpturalen Darstellung einer Putte verziert. In der linken Bildhälfte öffnet sich der Raum im Bildhintergrund auf eine Gartenszene, in der zwei weibliche Personen auszumachen sind.

Das Bildnis von 1671 weist im Hinblick auf Komposition und Darstellung große Ähnlichkeiten mit dem früheren Bildnis auf. So ist die Raumauftteilung beinahe identisch. Madame de Montespan sitzt erneut an einem Tisch, der jedoch leicht nach hinten und an den Bildrand versetzt wurde. Auch sitzt sie nicht mehr auf einen Stuhl, sondern auf einem großen Globus, der, wie bereits im früheren Bildnis, die Tierkreise darstellt, wobei die Darstellung des Löwen sichtbar ist. Hinter dem Tisch befinden sich ebenfalls eine Säule und ein Vorhang. Auch diese Säule zeigt einen Putto. Das spätere Gemälde öffnet sich ebenfalls im linken Bildhintergrund auf eine landschaftliche Darstellung, jedoch zeigt es im Gegensatz zu der domestizierten Landschaft der früheren Darstellung nun eine verwilderte Natur. Madame de Montespan blickt zudem in die linke Bildhälfte. Hauptunterschied neben den musikalischen Attributen ist vor allem die Präsenz einer weiteren Person. Zu ihren Füßen sitzt ein kleiner Junge, der als ihr 1670 geborener Sohn, der zukünftige duc du Maine, identifiziert wird.³³² In seinen Händen hält er eine Gitarre, seine Mutter spielt Harfe. Anstelle des offenen Buches liegen Notenblätter auf dem Tisch. Dieser ist mit einem Tuch bedeckt, das als indisches Teppich bestimmt wurde.³³³ An den Tisch angelehnt liegt eine Mandoline. Neben dem Kind im linken Bildvordergrund liegen vor einem Amboss zwei Schalen mit je einem Hammer. In der bisherigen Literatur kursieren zwei Darstellungsinterpretationen. Albert Pomme de Mirimonde sieht in dem Porträt von 1671 eine mythische Darstellung der königlichen Mätresse als Venus.³³⁴ Ihr Sohn nimmt dabei die Rolle des Amors ein. Der auf dem Globus dargestellte Löwe ist für de Mirimonde ein Hinweis auf Apollon und somit auf den Sonnenkönig. Der Amboss und die Hämmer sind ein Hinweis auf Vulkan, der betrogene Ehemann der Venus.³³⁵ Dieser Interpretation nach ließe sich eine direkte Anspielung auf das Leben der Dargestellten ablesen. Madame de Montespan wird mit ihrem königlichen Sohn dargestellt, die Attribute Vulkans verweisen auf ihren Ehemann, den Marquis de Montespan, der die Beziehung seiner Frau mit dem König öffentlich anprangerte. Über den Auftrag oder die Hängung ist nichts überliefert, jedoch muss davon ausgegangen werden, dass es einem sehr privaten Kreis zugänglich gewesen sein muss. 1671, ein Jahr nach der Geburt des ersten unehelichen Kindes, wurde dieses noch geheim gehalten und abseits vom Hof von Madame Scarron erzogen. Madame de Montespan hatte selbst wenig Kontakt zu dem Kind, und auch der König sollte es erst Ende 1672 zum ersten Mal sehen.

³³² vgl. Wieseman (2002), S. 243

³³³ vgl. Ydema (1991), S. 180

³³⁴ vgl. de Mirimonde (1966), S. 273–274

³³⁵ vgl. de Mirimonde (1969), S. 186

Marjorie Wieseman nennt unter Berufung auf Gregor Weber eine weitere Interpretationsmöglichkeit.³³⁶ Das Bildnis der Madame de Montespan kommt in der Tat der Darstellungsanleitung der Musica in Cesare Ripas *Iconologia* sehr nahe³³⁷, so das Sitzen auf einem Himmelsglobus, das durch das Sitzen die Ruhe der arbeitenden Seele wiedergeben soll. Der Himmelsglobus verweist auf die Theorie der Sphärenharmonie von Pythagoras, wodurch die Harmonie in der Musik auf eine himmlische Harmonie zurückgeführt wird. Amboss und Hämmер verweisen auf die Legende von Pythagoras in der Schmiede, wonach Pythagoras sein Stimmsystem entwickelte. Die Waagschalen stellen das ideale Gleichgewicht der Stimmlagen dar. Folgt man dieser Interpretation, gehen die delikaten zeitgenössischen Anspielungen verloren, ähnlich wie in der graphischen Reproduktion des Gemäldes durch Ransonnette, der es unter den Namen „*La déesse de l'Harmonie*“ kopiert.³³⁸ Ein Kryptoporträt der Montespan in einer Personifikation der Musik oder der Harmonie mag zwar über Umwege einen Bezug zur historischen Person der Mätresse zulassen, eine allegorische Darstellung als Venus mit der Erwähnung Vulkans birgt jedoch die komplette Brisanz ihrer Beziehung zum König.

Ein weiteres Bildnis dieser Zeit zeigt Madame de Montespan in einer Gartenlandschaft (Abb. 48). Die Dargestellte lässt sich durch Vergleiche mit beschrifteten graphischen Darstellungen der Mätresse identifizieren.³³⁹ Sie liegt mit aufgerichtetem Oberkörper, indem sie ihren rechten Ellenbogen auf eine Erhebung abstützt. Ihre rechte Hand hält sie vor ihre Brust, ihre linke zeigt auf einen mit Pfeilen gefüllten Köcher. In ihrem Schoß liegt ein Bogen. Im linken Bildrand sind drei Amouretten dargestellt. Der Untere greift nach einem weiteren Köcher an ihrem Ellenbogen, der Mittlere dreht sich aus der dargestellten Szene, der Obere hält einen weiteren Bogen und wendet sich ebenfalls ab. Beide blicken in den rechten Bildrand, aus dem eine weitere Amourette mit Bogen und Köcher in die Bildmitte fliegt. Die vielen Verweise auf die Jagd und die Attribute des Bogens und der Pfeile lassen eine Darstellung der Mätresse als Diana wahrscheinlich werden.³⁴⁰ Die dargestellten Figuren befinden sich im Bildvordergrund. Hinter einem großen Gebüsche in der linken Bildhälfte wird der Blick auf eine Parklandschaft freigegeben. Eine Marmorbalustrade mit antiken Statuen führt die Trennung des Bildes fort, an sie gelehnt sind vier antike Soldaten zu erkennen. Im Hintergrund werden hinter mehreren Bäumen die Dächer eines Gebäudes sichtbar, wobei sich vor allem eine Kuppel mit Laterne vor dem wolkigen Himmel absetzt.

³³⁶ vgl. Wieseman (2002), S. 243

³³⁷ vgl. Ripa, Cesare: *Iconologia*, Padua 1611, New York 1976, S. 366

³³⁸ vgl. de Mirimonde (1969), S. 186

³³⁹ vgl. Rosenfeld, in Montréal (1982), S. 73

³⁴⁰ Die Darstellungsweise als antike Gottheit entspricht dem Aufkommen des *portrait déguisé*. Zunächst vor allem von den aristokratischen Kreisen der Précieux als Darstellungsform präferiert, wird es ab 1660 zur bevorzugten Porträtsweise am Hofe Ludwigs XIV. vgl. Blunt (1957), S. 335–336. Auch die Komposition steht in der Tradition dieses Stils, vgl. Blunt (1957), Plate 39.

1670 beauftragte Ludwig XIV. seinen Architekten Le Vau, im Park von Versailles eine *maison de plaisir* zu errichten.³⁴¹ Dieser Auftrag ist in sich bereits ungewöhnlich. Für gewöhnlich wird eine *maison de plaisir* stets im Umkreis einer Residenzstadt oder einer festen Residenz erbaut, „die Maisons de plaisir sind Satelliten, jedoch nicht allein zur Stadt, zu Paris, sondern auch zum seit 1682 auf dem Land, in Versailles, ansässigen Hof.“³⁴² 1670 war Versailles jedoch selbst noch eine *maison de plaisir*, ein königlicher Landsitz, den der Hof im Sommer aufsuchte und dort Festlichkeiten abhielt. Der Umstand, dass das königliche Anwesen von Versailles seiner eigenen *maison de plaisir* bedurfte, verweist somit bereits auf die Intention, dort dauerhaft einen Hof zu errichten. Zur Erweiterung des Parks erwarb die Krone 1668 das nordwestlich des Schlosses gelegene Dorf Trianon, das dem Neubau weichen musste, ihm jedoch seinen Namen gab. Als Rückzugsort des Königs und seiner Mätresse Madame de Montespan gedacht, wurde das Lustschloss von Le Vau innerhalb nur weniger Monate errichtet und im chinesischen Stil dekoriert.³⁴³ Die blau-weißen Faïences gaben ihm den Namen *Trianon de porcelaine*, vor allem im Nachhinein als Unterscheidungskriterium zum späteren *Trianon de marbre*, das 1687 an seiner Stelle von Hardouin-Mansart errichtet wurde.³⁴⁴ Bis zu ihrer Demission im Jahre 1674 war Louise de La Vallière die offizielle Mätresse Ludwigs XIV., auch wenn Madame de Montespan sie bereits als Geliebte des Königs verdrängt hatte. Diesem Umstand kann der Auftrag zum Bau des Trianon abgeleitet werden, wodurch eine zweite Sphäre privateren Lebens abseits der höfischen Etikette im Versailler Park geschaffen wurde, entsprechend der Schwerpunkte einer *maison de plaisir*, zu denen Katharina Krause auch die „nicht legitime, vor der Öffentlichkeit auf dem Land formaliter verborgene Liebe“³⁴⁵ zählt. Ihr und ihrer Beziehung zum König allein war dieser Raum gewidmet, der von außen abgeschottet war, so wie das Trianon entsprechend gebaut worden war, dass man es vom Park aus nicht einsehen konnte. In diesem Garten war sie die herrschende Frau, und so mag in diesem Kontext die Dianaikonographie, die sie als Herrscherin des Waldes auszeichnet, nicht verwundern. Eng verbunden mit der *maison de plaisir* war die *fête galante*, die hier durch höfischen Bezug zum Schauplatz der Beziehung des Königs mit seiner Mätresse wird.³⁴⁶ In dem zeitlichen Kontext der beginnenden Siebzigerjahre durfte die Anspielung auf das Trianon recht eindeutig sein, und es ergeben sich zusätzliche Verweise auf dieses Haus der Vergnü-

341 Zum Begriff der *maison de plaisir* und ihre Bedeutung im 17. Jahrhundert vgl. Krause (1996), S. 7–26.

342 ebd., S. 9

343 Zum chinesischen Einfluss vgl. Krause (1996), S. 62–65 und Neumann (2010).

344 vgl. Krause (1996), S. 84–90

345 ebd. S. 11

346 „Bei dem Gemälde [...] wird der erotische Bezug durch Amorknaben mit Liebespfeilen und der Schauplatz des Geschehens durch das prunkvolle Gewand und die Statuenbalustrade als höfischer Park gekennzeichnet. Diese ‚retraite à la mode‘ zur Pflege privater Lieb- und Leidenschaften war damals auch in der französischen Literatur ein beliebtes Thema. Tatsächlich hatte der König für die Montespan und später auch für andere Mätressen eigene ‚Lustschlösser‘ errichten lassen, sodaß der Typus der *maison de plaisir* in Frankreich im frühen 18. Jahrhundert zum Synonym für den Schauplatz der *fête galante* werden konnte.“, Polleroß (1997), S. 806

gungen. So ist überliefert, dass der König in der *chambre d'Amour*, Madame de Montespan in der *chambre de Diane* nächtigte³⁴⁷, wodurch sich erneut ein Bezug zur Dianadarstellung ergibt. Félibiens Beschreibungen entnimmt man, dass das Hauptgesims von einer Balustrade und die Bedachung von Putten mit Pfeil und Bogen geschmückt wurden, Elemente, die sich alle im Bildnis der Montespan wiederfinden.³⁴⁸

Die Zuschreibung dieses Porträts bleibt umstritten. Während frühere Arbeiten das Gemälde Pierre Mignard zuschrieben³⁴⁹, wurde zuletzt darin ein Werk Henri Gascards gesehen.³⁵⁰ Myra Rosenfeld vergleicht es mit einem späteren Familienbildnis des Grand Dauphins und begründet die Autorschaft Pierre Mignards mit der Gestaltung der Gewänder sowie der Landschaftsdarstellung im Hintergrund.³⁵¹ Doch auch in Bildnissen, die Henri Gascard zugeschrieben werden, zeigen sich deutliche Ähnlichkeiten. Erneut sind es die Ausführung der Kleidung und die Landschaft im Bildhintergrund, die auch für Henri Gascard als Autor dieses Bildnisses sprechen, zudem sich in seinen Porträts ähnliche architektonische Elemente und auch entsprechende Statuenbalustraden mit antiken Staffagefiguren wiederfinden. Als Vergleiche können hier das Doppelporträt von Lady Anne Barrington mit ihrer Schwester Lady Mary St. John (Abb. 49) sowie ein Bildnis einer nicht näher beschriebenen Dame (Abb. 50) aufgeführt werden. Letzteres wurde ebenfalls Pierre Mignard zugeschrieben und wird von Lada Nikolenko erstmals mit Henri Gascard in Verbindung gebracht.³⁵²

Allgemeiner Konsens herrscht derweilen bei der Datierung auf die 1670er-Jahre. Geht man von Henri Gascard als Maler aus, lässt sich diese Datierung noch genauer einschränken, da er 1674 nach England zog, sodass dieses Bildnis zwischen 1670 und 1674 gefertigt worden sein dürfte.³⁵³ Eine Datierung auf den Anfang der Siebzigerjahre lässt es auch als Vorbild für weitere Darstellungen der Montespan infrage kommen.³⁵⁴

Mit dem Gemälde als Diana wurde ein Bildtypus gefunden, der die weiteren Bilder dieser Mätresse prägen sollte. So befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Troyes ein Gemälde, das die Mätresse als Bildnis-im-Bild zeigt (Abb. 51). Drei weibliche Personen, die antikisierend gekleidet sind und der Tradition nach als die drei

³⁴⁷ vgl. Neumann (2010), S. 80

³⁴⁸ vgl. ebd., S. 79

³⁴⁹ vgl. de Lastic (1980), S. 171 und Rosenfeld, in: Montréal (1981), S. 72–75

³⁵⁰ Coquery, in: Nantes (1997), S. 206 und Constans (1998), S. 41

³⁵¹ „The Cailleux portrait [...] can be ascribed with certainty to Pierre Mignard. The treatment of the fabric of Madame de Montespan's dress, the drawing of the arms and shoulders, and the soft, atmospheric landscape are all similar to those same elements found in the *Portrait of Louis de France, le Grand Dauphin and Marie-Anne-Christine-Victoire of Bavaria with Their Children at Versailles, painted in 1687.*“, Rosenfeld, in: Montréal (1981), S. 74

³⁵² vgl. Nikolenko (1983), S. 104, n°5

³⁵³ Henri Gascard war in zwei Zeitspannen in Frankreich als Maler tätig, nämlich von 1667 bis 1674 und nach seinem Englandaufenthalt von 1679 bis 1681.

³⁵⁴ Myra Rosenfeld sieht in dem Porträt, das sie Pierre Mignard zuschreibt, das Modell für weitere Darstellungen der Montespan, die im Folgenden noch besprochen werden. Vor allem die Nähe zum Bildnis, das sie in ihrem Schloss von Clagny zeigt und das nun verifiziert Henri Gascard zugeschrieben wird, ist umstritten und lässt sich bei einer gleichen Autorschaft noch leichter erklären, vgl. Montréal (1981), S. 72–75.

Grazien identifiziert werden, halten ein Porträt Madame de Montespans in die Höhe. Bei dem Bildnis handelt es sich um ein ovales Bruststück. Zwei Amouretten schweben in der Luft und krönen das Gemälde zusätzlich mit einer Blumengirlande. Anne-Marie Lecoq³⁵⁵ sieht in der Blumengirlande einen rituellen Hinweis und in den Grazien einen Verweis auf Venus. Mit dem Gemälde soll folglich Venus gehuldigt werden, die hier in Form eines Kryptopaträts die Gesichtszüge der königlichen Mätresse trägt. Die Darstellung des Porträts als ovales Bild-im-Bild, das von einem Blumenkranz eingehaumt wird, entspricht einer Darstellungsform, die im 17. Jahrhundert parallel zum *portrait déguisé* aufkam und ebenfalls auf den Kunstgeschmack der adeligen Zirkel der *Precieux* zurückzuführen ist.³⁵⁶

Erstmals identifizierte Lebrun-Dalbanne das Bildnis Madame de Montespans im Medaillon, nachdem zuvor darin das Bildnis ihrer Vorgängerin Louise de La Vallière erkannt wurde.³⁵⁷ Über die Darstellung Madame de Montespans herrscht seitdem Einigkeit, zumal sie sich durch Vergleiche mit anderen Bildnissen dieser Mätresse belegen lässt, anders die Autorschaft, die auch bei diesem Gemälde umstritten ist. Während es zunächst Pierre Mignard zugeschrieben wurde, wurde diese Zuschreibung später infrage gestellt. In den 1980er-Jahren erneut Pierre Mignard zugeschrieben, erkennt Emmanuel Coquery zuletzt darin ein Bildnis von Louis Elle.³⁵⁸ Eindeutig ist die Ähnlichkeit zum Bildnis als Diana, sodass davon ausgegangen werden kann, dass das Medaillon eine Übernahme dieser Darstellung ist. Die drei Grazien, selbst Göttinnen der Anmut, ehren das Bildnis der Montespan. Die beiden Amouretten verschönen dieses Bildnis der Mätresse, die Objekt der königlichen Liebe ist und somit alle an Schönheit übertrifft, zusätzlich.³⁵⁹ Zwei der Grazien und eine Amourette nehmen mit dem Betrachter Blickkontakt auf, sodass dieser aufgefordert wird, ebenfalls das Bildnis der Montespan zu bewundern. Diese benötigt keinen Blickkontakt zum Betrachter, „à l'assurance du regard, on comprend que la femme qui est représentée devait être une de ces reines de par la grâce et le sourire, qui sont nées pour la domination, que l'amour jette à leurs pieds un simple mortel ou l'un de ces demi-dieux destinés à l'empire des peuples.“³⁶⁰

Noch vor ihrer Zeit als offizielle Mätresse des Königs dominierte Madame de Montespan das höfische Leben. Seit 1667 begleitete sie neben Louise de La Vallière den König, trat mit ihr zusammen in der Öffentlichkeit auf und bewohnte in Saint-Germain ein benachbartes Appartement. Während ihre Vorgängerin unter diesem Umstand litt, blühte Madame de Montespan förmlich auf und konnte sich an der Seite des Königs behaupten. In den Bildnissen dieser Zeit zeigt sich diese Selbstsicherheit. So demonstriert sie neben ihrer Schönheit vor allem ihre Überlegenheit. Als ruhende

³⁵⁵ Lecoq, in: Dijon (1982), S. 227

³⁵⁶ vgl. Blunt (1957), S. 337–338

³⁵⁷ vgl. Nikolenko (1983), S. 73

³⁵⁸ Zur Zuschreibung vgl. Le Brun-Dalbanne (1878), S. 64 f.; Troyes (1955), S. 25; Rosenfeld, in: Montréal (1981), S. 74; Lecoq, in: Dijon (1982), S. 227; Nikolenko (1983), S. 73 f.; Coquery, in: Nantes (1997), S. 125 und 206.

³⁵⁹ vgl. Coquery, in: Nantes (1997), S. 206

³⁶⁰ Le Brun-Dalbanne (1878), S. 65

Diana stellt sie sich als Herrscherin über die Versailler Gärten dar und bezieht sich auf das für sie errichtete Trianon. Während Louise de La Vallière im Familienbildnis von Mignard bereits ihrer Stellung und den Reichtümern absagt, fordert Madame de Montespan diese nun ein.

Bildnisse als offizielle Mätresse

Nachdem Louise de La Vallière im April 1674 den Hof verließ und die Ehe mit dem marquis de Montespan zuvor aufgehoben worden war, avancierte Madame de Montespan zur offiziellen Mätresse. Bereits ein Jahr zuvor wurden ihre mit dem König gemeinsamen Kinder anerkannt. Durch diese Formalisierung ihrer Stellung ergaben sich auch neue Möglichkeiten der Darstellung.

Ein weiteres Gemälde, das Madame de Montespan zeigt, in der bisherigen Literatur jedoch wenig Aufmerksamkeit erhielt, ist das im Kurpfälzischem Museum in Heidelberg hängende Gemälde „Der Raub der Europa“ (Abb. 52). Das Museum schreibt das Gemälde Pierre Mignard zu. Lada Nikolenko stellt diese Attribution infrage, nicht jedoch die Darstellung Madame de Montespans in der Person der Europa.³⁶¹ In der Tat ähnelt diese Darstellung stark ihren übrigen Porträts, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich hier um ein weiteres Bildnis dieser Mätresse handelt. Wie bereits Klaus Mugdan in seiner Beschreibung³⁶² erwähnt, könnten die drei dargestellten Putten ihre drei Kinder wiedergeben. Das mythologische Thema des Raubes der Europa bildet zugleich eine höfische Allegorie.³⁶³ Zeus, der die phönizische Prinzessin Europa begehrte, verwandelte sich in einen weißen Stier, um, unbemerkt von seiner Gattin Hera, Europa zu entführen. Mit ihr auf dem Rücken schwamm er auf das offene Meer hinaus nach Kreta. Dort gebar sie drei Söhne.³⁶⁴ Mugdan datiert das Gemälde um 1675, eine Datierung, die Lada Nikolenko übernimmt.³⁶⁵ Die Identifizierung des fünfjährigen duc du Maine als Putto am linken Bildrand, der den Stier führt, erscheint aufgrund der Haarfarbe und seiner Gesichtszüge einigermaßen plausibel.³⁶⁶ Das nächstjüngere Kind wäre folglich der dreijährige comte de Vexin, analog in der Darstellung wohl als Putto im Bildvordergrund zu erkennen. Nach den beiden Söhnen folgten jedoch mit den Mademoiselles de Nantes, de Tours und de Blois drei Mädchen, bis mit dem comte de Toulouse 1678 erneut ein männliches Kind des Königs zur Welt kam. Bleibt man bei der vorgeschlagenen Datierung, dürfte in dem dritten Putto, der sich unter dem Mantel der Europa versteckt, eine Darstellung der zweijährigen Mademoiselle de Nantes zu erkennen sein. Alternativ könnte man sich vorstellen, dass, entsprechend der mythologischen Vorlage, die drei Söhne Madame de Montespans dargestellt wurden, wenn auch nicht ihrem Alter entsprechend. In diesem Fall wäre das Gemälde vor dem Tod des comte de Vexin 1683 zu datieren.

³⁶¹ vgl. Nikolenko (1983), S. 30

³⁶² Mugdan (1967), S. 101

³⁶³ Bahns, in: Heidelberg (1991), S. 16

³⁶⁴ Zum Raub der Europa vgl. Ovid (2004), S. 76 ff.

³⁶⁵ vgl. Mugdan (1967), S. 102; Nikolenko (1983), S. 30

³⁶⁶ vgl. Abb. 56

Eindeutig Pierre Mignard zugeschrieben wird ein oktogonales Bildnis, das Madame de Montespan zeigt, die sich in einem Spiegel betrachtet (Abb. 53).³⁶⁷ Diesen hält sie in ihrer linken Hand. Zwischen ihrem Kopf und dem Spiegel ist ein Cupido zu sehen, der mit seiner linken Hand ebenfalls den Spiegel hält. Er blickt Madame de Montespan von oben an und verweist mit seiner rechten Hand, in der er einen Pfeil hält, auf ihr Spiegelbild. Dieser Pfeil befindet sich auf Augenhöhe der Mätresse und verdeutlicht ihre Blickrichtung. Ein weiterer Cupido befindet sich hinter der Mätresse und beugt sich über ihre rechte Schulter, um ebenfalls das Spiegelbild sehen zu können. In seinen Haaren trägt er einen Lorbeerkrantz, während er mit seiner linken Hand einen weiteren Lorbeerkrantz über das Haupt der Mätresse hält. Madame de Montespan trägt ein mit Spitzen besetztes weißes Kleid. Dieses ist tief dekolletiert und wird von einem reich verzierten Gürtel gehalten, der über ihre linke Schulter verläuft. Über ihren rechten Ellenbogen trägt sie einen aufwendig dekorierten blauen Mantel. In ihrer rechten Hand hält sie Blumen, während sie ihren linken Ellenbogen auf einem roten Kissen stützt. Lada Nikolenko datiert das Gemälde auf das Jahr 1677, in welchem Madame de Montespan in der Gunst des Königs über ihre Rivalin Madame de Ludres triumphierte.³⁶⁸ In diesem Fall würde sie mit 37 Jahren dargestellt. Tatsächlich wirkt sie deutlich älter als in ihren vorherigen Bildnissen, sodass dieser Datierung nichts widerspricht. Nachdem sie erfolgreich gegen ihre Konkurrentin intrigiert hatte, konnte sie nun ihre Macht ausleben. Vorerst in ihrer Position als offizielle Mätresse bestätigt, strahlt dieses Bildnis „an unmistakable flavor of adulation and triumph“³⁶⁹ aus. Die Darstellung mit Spiegel, Pfeil, Putten und Lorbeer sieht Lada Nikolenko als Verweis auf die weibliche Schönheit, so wie sie in Cesare Ripas *Iconologia* beschrieben wird.³⁷⁰ Tatsächlich schreibt Ripa der *Bellezza Feminile* einen Spiegel und Pfeil als Attribute zu.³⁷¹ Eine Darstellung als Inbegriff der weiblichen Schönheit liegt für eine königliche Mätresse nahe und verdeutlicht ihren Herrschaftsanspruch. Vor allem durch die Konkurrenz jüngerer Rivalinnen, wie auch Madame de Ludres, herausgefordert, präsentiert sie sich hier selbstbewusst in ihrer Rolle als unangefochtene Mätresse. Diese Selbstsicherheit korrespondiert auch mit den zeitgenössischen Berichten. Entsprechend wurde sie von Madame de Sévigné in ihren Briefen beschrieben³⁷², und auch die Oper *Isis*, die Lully nach einem Libretto von Quinault komponierte, wurde von den Höflingen als Anspielung auf den Triumph der Montespan über ihre jüngere Herausforderin verstanden.³⁷³

367 Das Bildnis befindet sich im privaten Besitz; nach Nikolenko war es 1983 im Besitz der Herzogin von Rougé, vgl. Nikolenko (1983), S. 84.

368 vgl. ebd.

369 ebd.

370 ebd., S. 85

371 Ripa (1976), S. 48 f.

372 Madame de Sévigné (Brief vom 30.6.1677 an Madame de Grignan) beschreibt sie als „Junon tonnante et triomphante“, de Sévigné (1823), S. 262.

373 Auf diese Deutung der Oper wird an späterer Stelle dieser Arbeit genauer eingegangen.

Bildnisse einer entmachteten Mätresse

Auch wenn das zuletzt genannte Bildnis von Mignard sie als Siegerin über Madame de Ludres darstellt und sie ihre Position als offizielle Mätresse vorerst verteidigen konnte, verliert die marquise de Montespan in den späten Siebzigerjahren zunehmend die Gunst des Königs. 1675 hatte er sich bereits von der Kirche überreden lassen, diese außereheliche Beziehung aufzugeben. Kaum dass er wieder zu ihr zurückgekommen war, hatte er sich bereits mit Madame de Ludres eine weitere Geliebte genommen. Auf sie sollte Mademoiselle de Scoraille folgen, die vom König schwanger wurde. Hätte sie nicht eine Fehlgeburt erlitten, die sie schwer erkranken und letztendlich sterben ließ, hätte sie Madame de Montespan wahrscheinlich auch verdrängt. Am nächsten stand jedoch Madame de Maintenon dem König. Die ehemalige Erzieherin der gemeinsamen Kinder wurde zu einer immer wichtigeren Vertrauten Ludwigs XIV. Bei ihrer verbrachte er die meiste Zeit und stand zudem immer stärker unter ihrem Einfluss. Formal blieb Madame de Montespan weiterhin seine *maitresse-en-titre*, so wie einst Louise de La Vallière diesen Status behielt, als sie damals von der jungen Montespan bereits verdrängt worden war.

In einem Gemälde, das sich ebenfalls in einer Privatsammlung befindet, wird Madame de Montespan erneut in gewohnter, halb liegender Pose dargestellt (Abb. 54).³⁷⁴ Sie liegt im Bildvordergrund auf einer prachtvollen Chaiselongue. Hinter ihr führt eine Treppe einige Stufen hinab in einen weiten, offenen Raum, der als Galerie ihres Schlosses in Clagny identifiziert wurde. Im Jahr 1665 erwarb Ludwig XIV. das *Domaine de Clagny*. Madame de Montespan wünschte sich für ihre legitimierten Kinder eine Residenz in unmittelbarer Nähe des Schlosses in Versailles.³⁷⁵ Ein erster, im Vergleich zum späteren Schloss sehr einfacher Bau entsprach jedoch nicht ihren Erwartungen und wurde durch einen sehr viel prunkvolleren ersetzt. Auf Fürsprache von Le Nôtre wurde der Auftrag an den mit 28 Jahren noch recht jungen Architekten Jules Hardouin-Mansart vergeben. Das Château de Clagny gilt als das erste Werk des großen Architekten und späteren Erbauers des *Hôtel des Invalides*. Am 2. Mai 1674 übergab Colbert die Pläne an Ludwig XIV., der Hardouin-Mansart im Juni mit dem Bau beauftragte. 1685³⁷⁶ war das Schloss mit den von Le Nôtre angelegten Gartenanlagen fertiggestellt und wurde vom König an Madame de Montespan verschenkt. Bereits während der Bauphase besuchte sie in Gesellschaft häufiger das ihr versprochene Anwesen³⁷⁷ und zog sich während ihrer formalen Trennung 1675 zeitweilig ganz dorthin zurück. Vergleicht man das Gemälde mit dem Bau des Schlosses in Clagny, ergeben sich jedoch Widersprüche, die entweder eine Datierung auf die erste Hälfte der Siebzigerjahre des 17. Jahrhunderts³⁷⁸ oder eine Darstellung des Schlosses in Clagny ne-

³⁷⁴ 1960 war es im Besitz der comtesse de Vogué, vgl. Paris (1960), S. 97.

³⁷⁵ In den Bilanzen der *bâtiments du roi* wird von 1674 an als Verwendungszweck „pour la construction d'une maison à Versailles pour messeigneurs les enfants naturels du roi“ angegeben, zitiert nach: Harlay (1912), S. 10.

³⁷⁶ Pierre Bourget gibt als Bauphase 1676 bis 1680 an, vgl. Bourget (1960), S. 136.

³⁷⁷ vgl. Quellen Harlay (1912), S. 13

³⁷⁸ Emmanuel Coquery schlägt sogar eine Datierung um 1670 vor, bevor das Schloss überhaupt erbaut wurde, vgl. Nantes (1997), S. 63.

gieren. Die Darstellung zeigt eine eingerichtete Galerie mit Marmorausschmückung und fertigen Bildprogrammen. Erst in den Jahren 1675 und 1676 wurden der Zentralbau, der linke Flügel mit der Galerie sowie die Orangerie erbaut. Die gesamten Bauarbeiten waren nicht vor 1679 abgeschlossen, wobei die Ausschmückung der Räumlichkeiten bis 1683 erfolgte.³⁷⁹ 1684 verlor Madame de Montespan ihre Stellung und verließ den Hof. Einige Bildprogramme, so auch die Dekoration des Gewölbes der Galerie, wofür Szenen der Aeneis vorhergesehen waren, wurden nie fertiggestellt.³⁸⁰ Auch wenn dieses Gemälde konsequent als Madame de Montespan in der Galerie von Clagny katalogisiert wird³⁸¹, erscheint es unter diesen Umständen fraglich, ob das Dekorum tatsächlich ihr Schloss in Clagny wiedergibt. Auch eine genauere Untersuchung des dargestellten Bildraumes widerspricht der Annahme, dass es sich dabei um die reale Galerie in Clagny handelt.³⁸²

Geklärt ist derweilen die Autorschaft. Ursprünglich wurde dieses Gemälde ebenfalls Mignard zugeschrieben, später einem unbekannten Künstler, der sich an Mignard orientierte. Das Gemälde ist jedoch signiert³⁸³, sodass die Zuschreibung an seinen Schüler Henri Giscard, „the closest of Mignard's imitators“³⁸⁴, heute unbestritten sein dürfte. Für die Darstellung der Marquise übernimmt Giscard die bewährte Komposition, die er bereits in ihrem Bildnis als Diana verwendet hatte. Der Katalog der Pariser Ausstellung *Louis XIV. Faste et décors* rekonstruiert die Provenienz des Gemäldes. Demnach hätte Madame de Montespan das Gemälde ihrer Nichte, der duchesse de Nevers, übergeben. Bis nach der Revolution wäre es im Besitz der Familie geblieben und schließlich von der duchesse de Brissac, eine geborene Mancini, übernommen, die es dann ihren Nachkommen weitervererbte.³⁸⁵ Noch heute befindet sich das Gemälde im Privatbesitz, eine unsignierte Kopie befindet sich im Besitz der Uffizien in Florenz.³⁸⁶ Auffällig bei dieser Kopie ist die Tatsache, dass Madame de Montespan anders als im Original mit entblößter rechter Brust dargestellt wird.

Zur Datierung lassen sich bei Henri Giscard bekanntlich zwei Zeitspannen ausmachen, in denen er sich in Frankreich aufhielt, nämlich von 1667 bis 1674 sowie nach seiner Rückkehr aus England 1679 bis zu seinem Umzug nach Italien 1681. Sollte das Bildnis das Schloss von Clagny darstellen oder sich zumindest auf dieses Anwesen beziehen, so dürfte nur der zweite Frankreichaufenthalt Gascards infrage kommen. Man kann also davon ausgehen, dass dieses Bildnis zwischen 1679 und 1681 entstanden ist und somit folglich in einer Zeit, als Madame de Montespan ihren Zenit bereits überschritten hatte.

379 vgl. Jestaz (2008), Band 1, S. 100

380 vgl. ebd., S. 100–101

381 vgl. Nantes (1997), S. 63; Montréal (1981), S. 74

382 Betrachtet man den Grundriss des Schlosses entsprechend der Rekonstruktionen, stimmt der im Bild dargestellte Raum nicht mit der genannten Galerie in Clagny überein, vgl. Harley (1912), planches 6, 12 und 19.

383 vgl. Paris (1960), S. 96

384 Nikolenko (1983), S. 32

385 vgl. Paris (1960), S. 96

386 Vgl. Nikolenko (1983), S. 32. Reproduktion dieser Kopie in: Mitford (1966), S. 44.

Ebenfalls auf ihr Schloss von Clagny bezieht sich ein Stich, in welchem Madame de Montespan bei ihrer Toilette wiedergegeben wird (Abb. 55). Sie befindet sich in einem Innenraum, der sich hinter ihr auf die Gärten ihres Schlosses von Clagny öffnet. Sie steht vor einem Spiegel, der auf einem Tisch in der Raummitte aufgestellt ist. Eine Dienerin richtet ihr die Haare, während Madame de Montespan nach links unten blickt. Dort stehen zwei Amouretten. Während der eine auf einer Lyra spielt, hält ihr der zweite ein ovales Bildnis des Königs entgegen. Durch die Frisur der Dienerin, die eine Fontanges trägt, kann das Bildnis nach 1678 datiert werden, was ebenfalls mit der Wiedergabe des Schlosses und der Gärten von Clagny korreliert. Interessant bei diesem Stich ist der klare Verweis auf den König, über dessen Bildnis sich die Mätresse hier inszeniert. Von Madame de Maintenon in seiner Kunst und von jüngeren Rivalinnen als Geliebte verdrängt, wird Madame de Montespan hier nochmals als glanzvolle Mätresse inszeniert, in einer Zeit, in der sie diese Stellung bereits gänzlich eingebüßt hatte. Die Darstellung am Toilettentisch unterstreicht ihre Jugend, wobei der erotische Charakter durch ihr Kostüm unterstrichen wird, das ihre linke Brust unbedeckt lässt.

Bildnisse nach dem Verlust ihrer Stellung

Ein Versailler Gemälde stellt Madame de Montespan mit ihren Kindern dar (Abb. 56). Als Entstehungsdatum des Bildes wird im Allgemeinen eine Datierung um das Jahr 1675 angegeben.³⁸⁷ Es wird als Darstellung der Mätresse mit dem duc du Maine, dem comte de Vexin, der Mademoiselle de Tours und der Mademoiselle de Nantes katalogisiert.³⁸⁸ Betrachtet man die Reihenfolge der legitimierten Kinder Madame de Montespans, so sind die beiden älteren männlich, gefolgt von drei Töchtern und zuletzt – der spätere comte de Toulouse – ein Sohn. 1675 konnten folglich nur die vier ältesten Kinder gemalt worden sein, 1678 würde man die einjährige Mademoiselle de Blois erwarten. Da auf dem Gemälde das älteste Kind männlich, gefolgt von zwei Geschwistern, die eindeutig weiblich zu sein scheinen, und das kleinste Kind wiederum männlich ist, dürften vielmehr die vier Kinder dargestellt worden sein, die das Erwachsenenalter erlebten, nämlich der duc du Maine, Mademoiselle de Nantes, Mademoiselle de Blois und der comte de Toulouse. Diese Selektion lässt das Bild jedoch deutlich später datieren, nämlich nach 1683, dem Todesjahr von Louis César, comte de Vexin. Entsprechend dieser Schlussfolgerung wären die dargestellten Kinder in einem Alter von achtzehn, zehn, sechs und fünf Jahren, was dem Alter der Dargestellten nahekommt, jedoch gerade im Fall des comte de Toulouse nicht ganz entspricht, da dieser auf dem Gemälde jünger als fünf Jahre alt zu sein scheint. Am wahrscheinlichsten ist, dass das Gemälde retrospektiv die vier überlebenden Kinder unter ungefährer Angabe ihrer Altersunterschiede darstellt.

Das Bildnis zeigt Madame de Montespan in gewohnter Pose in einem Park am Boden liegend. Mit ihrem rechten Arm stützt sie sich an einer Erhebung auf, sodass

³⁸⁷ 1675 bei Bremer-David (2010), S. 322; 1678 bei van der Kemp (1964), S. 280.

³⁸⁸ vgl. Versailles (1995), S. 1050; van der Kemp (1964), S. 280

ihr Oberkörper aufrecht dargestellt wird. Sie trägt ein rotes Kleid mit einem blauen Umhang. Hinter ihr wird der duc du Maine dargestellt. Er trägt einen reich verzierten, roten Mantel sowie eine Kopfbedeckung mit großen, roten Federn. Im linken Bildhintergrund ist zwischen den Ästen der dargestellten Bäume die älteste Tochter Mademoiselle de Nantes zu sehen. Sie trägt ein blaues Kleid mit einem roten Umhang. Pflanzen verdecken sie hüftabwärts, sodass sie als Bruststück dargestellt wird. In unmittelbarer Nähe zu Madame de Montespan wird ihre jüngere Tochter Mademoiselle de Blois dargestellt. Sie steht und hält mit beiden Händen den Saum ihres mit goldenen Stickereien verzierten blauen Kleides nach oben, um darin Blüten zu transportieren, von denen einige zu Boden fallen. Im linken unteren Bildrand wird schließlich das jüngste Kind, der comte de Toulouse, dargestellt. Er sitzt auf einem Kissen und wird nur von einem weißen Tuch bekleidet.

Der hier vorgeschlagenen Lesart nach, wird Madame de Montespan im Kreise ihrer vier Kinder dargestellt. Mit dem Tod der Königin Maria Theresia im selben Jahr verlor Madame de Montespan, die seit 1679 ihre Oberintendantin war, ihre höfische Position. Die königliche Gunst hatte sie bereits zuvor, nicht zuletzt durch die Giftaffäre verloren. Ohne höfisches Amt war sie nur noch eine gewöhnliche Marquise, die sich allein noch als Mutter der vom König legitimierten Kinder definieren konnte. 1691 zog sie sich schließlich gänzlich vom Hof zurück, um sich wohltätigen Zwecken zu widmen. Pierre Mignard hatte ihre Vorgängerin Louise de La Vallière kurz vor ihrem Eintreten in das Kloster der Karmeliterinnen umgeben von Vergänglichkeits-symbolik im Sinne einer büßenden Maria Magdalena dargestellt (Abb. 41). Diesen Typus wird Madame de Montespan in ihren folgenden Bildnissen aufgreifen und perfektionieren.

Das Gemälde von Henri Gascard, das Madame de Montespan in der Galerie ihres Schlosses von Clagny zeigt, existiert in einer zweiten Variation, die sie in identischer Haltung diesmal nicht im Innenraum eines Schlosses, sondern in einer Grotte liegend vor einer Gartenlandschaft zeigt (Abb. 57). Von dieser Ausführung scheint es mehrere Exemplare zu geben. So befindet sich eine Ausführung im Musée Lambinet in Versailles³⁸⁹, die zusammen mit den Darstellungen anderer Mätressen im *Escalier des Favorites* ausgestellt wird.³⁹⁰ Eine kleinere und quadratischere Ausführung befände sich dem Katalog nach in einer schwedischen Privatsammlung.³⁹¹ Des Weiteren befindet sich ein Exemplar im Besitz des Altenheimes von Oiron³⁹², das sich in den zum Teil noch historischen Gebäuden des ursprünglichen *hospice de la sainte famille* befindet,

³⁸⁹ Das Gemälde stammt laut Katalog aus dem Besitz des Schlosses Montigny und kam als Geschenk in das Museum, vgl. Versailles (1935), S. 20 f.; Versailles (2005), S. 32; Versailles (2005 c), S. 151.

³⁹⁰ Bei den beiden anderen Mätressenbildnissen handelt es sich um das bereits erwähnte Gemälde *Madame de La Vallière recevant les présents du Roi* (vgl. Abb. 40) sowie um eine Kopie (vgl. Versailles (2005 c), S. 128 f.) nach einem Porträt Madame Du Barrys von Vigée-Lebrun (vgl. Abb. 120), das bei der Betrachtung der Mätressen Ludwigs XV. behandelt wird, vgl. Versailles (1935), S. 20 f.

³⁹¹ vgl. Versailles (2005 c), S. 151

³⁹² vgl. Dumolin (1931), S. 92; Didier (2000), S. 110; Vouhé (2007), S. 41. Bosseboeuf (1889), S. 63 und Nikolenko (1983), S. 32 verweisen ebenfalls auf die Provenienz in Oiron, ohne das Altersheim explizit zu nennen. Anfragen beim Altersheim über die genaue Hängung des Gemäldes blieben leider unbeantwortet.

das Madame de Montespan 1703 in der Nähe ihres Schlosses gründete. Oiron scheint der Ursprung dieser Darstellung zu sein. In ihrem Nachlassinventar von 1707 werden „deux grands tableaux sans cadre représentant madite [Madame de Montespan] dame en Madeleine“³⁹³ in der *garde meuble* genannt. Das eine dürfte somit in Oiron geblieben sein, während die andere Ausführung den Weg bis nach Versailles gefunden hat.³⁹⁴

Allgemein wird in der Darstellung der Madame de Montespan die büßende Heilige Maria Magdalena gesehen. Ihr offenes Haar, die durch die Entblößung ihrer linken Brust angedeutete Nacktheit sowie die Platzierung in einer Höhle wären Hinweise auf eine solche Darstellung.³⁹⁵ Madame de Montespan liegt in der für ihre Darstellungen typischen Position auf einer Matte. Sie befindet sich in einer Höhle, durch deren Eingang im Bildhintergrund eine Landschaftsdarstellung mit einem Berg sichtbar wird. Sie trägt ihr Haar offen, welches in langen Locken über ihre beiden Schultern nach vorn fällt. Mit ihrer rechten Hand stützt sie ihren Kopf, während sie in den Fingern ihrer linken Hand die Seiten eines Buches hält, welches vor ihr aufgeschlagen liegt. Sie trägt ein blaues Kleid, das durch die liegende Position stark verschoben wurde und den Blick auf ihren weißen, beinahe transparenten Unterrock freigibt. Ihre linke Brust ist entblößt und sie ist barfüßig.³⁹⁶ Der Verweis auf die büßende Maria Magdalena lässt ebenfalls auf eine späte Datierung des Bildes schließen. Wie die Heilige ließ Madame de Montespan ihr sündiges Leben hinter sich und widmete sich ganz der Devotion. Neben ihrem Wirken im Kloster Saint-Joseph in Paris ging sie vor allem in Oiron ihrer Wohltätigkeit nach.

Die Zuschreibung ist ungeklärt. René Pichard du Page schrieb dieses Gemälde dem Maler Jean de La Haye zu, der nach einer Vorlage von Pierre Mignard malte.³⁹⁷ Bosseboeuf und Vouhé schreiben das Gemälde direkt Pierre Mignard zu³⁹⁸, eine Zuschreibung, die sich jedoch nicht halten kann. Lada Nikolenko nennt den Künstler nicht namentlich, der das Bildnis von Gascard als „a model, having Mme de Montespan recline in a cave instead of in the Château de Clagny gallery, but maintaining her brilliant and arrogant looks“³⁹⁹ nahm. Im Katalog des Musée Lambinet wird das Gemälde ebenfalls einer Nachfolge von Henri Gascard zugeschrieben.⁴⁰⁰ Henri Gascard selbst scheint als Künstler nicht infrage zu kommen, da er 1681 Frankreich verließ und 1701 verstarb, nur ein Jahr, nachdem Madame de Montespan das Château

³⁹³ vgl. Bosseboeuf (1889), S. 71

³⁹⁴ Der Katalog des Musée Lambinet nennt das château de Montigny als Herkunftsart, vgl. Versailles (2005 c), S. 151. Dumolin verweist auf das château de Marsay, vgl. Dumolin (1931), S. 93. Bosseboeuf schließlich erwähnt eine Version im château d'Ussé in der Touraine, vgl. Bosseboeuf (1889), S. 63.

³⁹⁵ vgl. Anstett-Janssen (1974), S. 520 und 536

³⁹⁶ Das Bildnis, das in Oiron aufbewahrt wird, wurde entsprechend übermalt, sodass ihre Brust nicht mehr entblößt ist, vgl. Bosseboeuf (1889), S. 63, Abbildung bei Vouhé (2007), S. 41.

³⁹⁷ Versailles (1935), S. 21

³⁹⁸ Bosseboeuf (1889), S. 63 und Vouhé (2007), S. 41

³⁹⁹ Nikolenko (1983), S. 32

⁴⁰⁰ Versailles (2005 c), S. 151

d'Oiron für ihren Sohn, den marquis d'Antin, erwarb.⁴⁰¹ Sowohl die Darstellung als auch der Verbleib in Oiron lassen darauf schließen, dass dieses Gemälde um die Jahrhundertwende von einem Künstler „attached to Mme de Montespan's household at the Château d'Oiron“⁴⁰² gemalt wurde. Wer nun auch dieses Gemälde malte, die Grundlage für die Darstellung der liegenden Madame de Montespan schuf Henri Gascar mit seiner Diana und übernahm sie später für ihre Darstellung in Clagny. Durch die Änderung des Hintergrundes entstand mit nur wenig Aufwand ein drittes Gemälde, was „demonstrates how a portrait of a lady painted in her youth in different entourage could be transformed, if necessary, into another composition later.“⁴⁰³ Neben den bisherigen Bildnissen der Mätresse Ludwigs XIV. steht vor allem ein Bildnis Louise de Kérouailles als Vorbild für diese Darstellung (Abb. 58). Es wird Henri Gascar zugeschrieben, der die Mätresse des englischen Königs Karl II. nach England begleitete und sie dort mehrfach porträtierte. Demnach müsste es zwischen 1674 und 1678 entstanden sein. Louise de Kérouaille wird wie Madame de Montespan in einer Landschaft dargestellt. Die Pose ist, abgesehen von der Handhaltung, identisch. Während Madame de Montespan mit ihrer rechten Hand ihren Kopf abstützt und in ihrer linken ein geöffnetes Buch hält, umfassen sich bei Louise de Kérouaille beide Hände vor dem Körper. Erneut wird im Hintergrund ein Berg wiedergegeben, und die Felsen im rechten Bildrand evozieren die Höhle. Das Bildnis befindet sich seit seiner Versteigerung im April 1937 in einer französischen Privatsammlung. Louise de Kérouaille wird am Höhepunkt ihrer Macht als Mätresse dargestellt. Die Ikonographie der büßenden Maria Magdalena dürfte folglich primär als Vorwand einer erotisierenden Darstellung verwendet worden sein. Entsprechend wird ihre Nacktheit durch die vollständige Entblößung ihres Oberkörpers offensichtlich zur Schau gestellt. Des Weiteren nimmt sie mit dem Betrachter Blickkontakt auf, wodurch ihre Pose als Ganzes lasziver wirkt. Anders im Bildnis Madame de Montespans, in der die Wahl der Darstellung ähnlich wie zuvor bei Louise de La Vallière als explizite Aussage über ihren Lebenswandel zu deuten ist.

Madame de Montespan als Auftraggeberin

Madame de Montespan war nicht nur stilistisch und modisch am Hofe tonangebend, sondern förderte auch aktiv die Künste. In einem Nachruf des *Mercure Galant* aus ihrem Todesjahr 1707 wird sie wie folgt beschrieben: „Elle aimoit les beaux Art; & ceux qui ont excellé dans les temps où elle pouvait leur estre utile, ont eu de grands sujets de s'en louer, & elle n'a pû s'empêcher de donner de l'occupation à quelques uns, presque jusqu'aux derniers moments de sa vie.“⁴⁰⁴ Neben ihrem allgemeinen Engagement in den Künsten und der Unterstützung der wichtigsten Dichter und Schriftsteller

⁴⁰¹ Zum Erwerb des Schlosses in Oiron vgl. Dumolin (1931), S. 22 ff. und Didier (2000), S. 110.

⁴⁰² Nikolenko (1983), S. 32

⁴⁰³ ebd.

⁴⁰⁴ Mercure galant, Juni 1707, S. 238–155, S. 243–244, zit. nach: Bremer-David (2010), S. 336

ler wie zum Beispiel Racine und Molière, in deren Stücken sie auftrat, des Opernkomponisten Lully sowie des Gartengestalters Le Nôtre, der die Gärten des Trianon de Porcelaine, ihres Schlosses in Clagny sowie des Schlosses in Petit-Bourg gestaltete, trat Madame de Montespan auch gezielt als Auftraggeberin auf und nutzte ihre Bekanntheit und ihren Ruf als stilangebende Persönlichkeit, um Künstler am Hofe zu etablieren. Ihre wahre kunsthistorische Bedeutung erlangte die Marquise folglich weniger als Modell, sondern vielmehr als Aufraggeberin.

Auch wenn Madame de Montespan nicht die Auftraggeberin ihres Schlosses in Clagny war, sondern es formal von den *Bâtiments* beauftragt wurde, so soll dennoch dieses Schloss hier aufgeführt werden, weil es als erster königlicher Auftrag des jungen Architekten Jules Hardouin-Mansart architekturgeschichtlich von Wichtigkeit ist, zugleich aber auch die Bedeutung Madame de Montespans als Mätresse und Mutter ihrer legitimierten Kinder zeigt.

In der Tat waren die vier legitimierten Kinder als Bewohner des neuen Anwesens in Clagny bestimmt, wodurch es zugleich „accessoirement, pour leur mère“⁴⁰⁵ gedacht war. Folglich ließ es sich Madame de Montespan auch nicht nehmen, Einfluss auf die Gestaltung ihres neuen Anwesens⁴⁰⁶ zu nehmen, symbolisierte es doch ihren Status am Hofe. Ludwig XIV. erklärte, die Pläne nicht ohne das Einverständnis seiner Mätresse abzusegnen.⁴⁰⁷ Am 12. Juni 1674 gab er schließlich sein Einverständnis und somit den Befehl, die Bauarbeiten „après l'avoir vu avec mme de Montespan, nous l'approuvons tous deux“⁴⁰⁸ zu beginnen. Es handelte sich hierbei um die Pläne des Architekten Antoine Lepautre. Gegen Ende des Jahres 1674 war das Anwesen in groben Zügen errichtet. Madame de Montespan, die den Plänen zugestimmt hatte, änderte jedoch ihre Meinung, da ihr dieses Anwesen nun offenbar als „indigne de son rang“⁴⁰⁹ erschien.⁴¹⁰ Das alte Anwesen wurde wieder abgerissen und ein neues, ihrem Rang entsprechendes konzipiert. Dies war die einmalige Chance des jungen Architekten Jules Hardouin-Mansart, der auf Fürsprache des Gartengestalters Le Nôtre und Colberts letztendlich den Auftrag bekam, sich nun auch für königliche Aufträge zu akkreditieren. Seine Pläne wurden abgesegnet, und im selben Jahr begann der Bau der Residenz, die nun auch einer Bezeichnung als Schloss würdig war. Dieser für Jules Hardouin-Mansart so wichtige Auftrag brachte ihm den Durchbruch. 1683 wurde er von Ludwig XIV. in den Adelsstand erhoben, 1699 sogar zum comte de Sagonne ernannt.⁴¹¹ Mit dem Entwurf des Schlosses in Clagny gelang ihm jedoch nicht nur ein gewaltiger Sprung in seiner Karriere. Er entwickelte mit diesem Entwurf ein Konzept, das visionär die Schlossarchitektur prägen sollte, nicht zuletzt in Versailles, das sich

⁴⁰⁵ Jestaz (2008), Band 1, S. 95

⁴⁰⁶ In den Quellen aus dem Jahr 1674 ist stets von einer *maison* die Sprache, Clagny wird erst seit seinem zweiten Entwurf als *château* bezeichnet, vgl. ebd.

⁴⁰⁷ vgl. Lettres et mémoires, zit. nach ebd.

⁴⁰⁸ vgl. Lettres et mémoires, zit. nach ebd.

⁴⁰⁹ ebd.

⁴¹⁰ „elle dit au roi que cela ne pouvait être bon que pour une fille d'opéra“, Mémoires du duc de Luynes, zit. nach: Harley (1912), S. 10.

⁴¹¹ vgl. Warnke (1996), S. 221

wiederum als Vorbild weit über die Landesgrenzen hinaus exportieren wird. „Mansart a donné à son premier château un plan original par l'addition de deux ailes supplémentaires en retour au nord et au sud – formule encore inconnue et presque provocante par son dédain des usages: elle annonce déjà celle qu'il fera prévaloir à Versailles.“⁴¹² Prestigevoll war der Bau des Schlosses mindestens ebenso für die zukünftige Besitzerin. Im gesamten Entstehungsprozess erlangte Madame de Montespan zahlreiche Privilegien, die ihren Status als königliche Mätresse am Hofe postulierten. So wurden ihre unehelichen Kinder 1673, ein Jahr vor Baubeginn, legitimiert und später sogar als rechtmäßige Erben und Thronfolger anerkannt. Mit Clagny erreichte sie nun auch das Privileg, dass ihren Kindern ein eigenes Anwesen in unmittelbarer Nähe zum Hofe errichtet wurde. Die Kosten wurden von den *bâtiments du roi* übernommen, wobei ihre Entscheidung für die Ausschreibung des Projektes maßgeblich war. Noch deutlicher formuliert sich ihr Selbstverständnis im Verwerfen des ersten Baus. Weil sie diesen als nicht standesgemäß empfand, wobei die Aussage, dass er einer Opernsängerin genüge, ihr jedoch nicht, wichtige Anhaltspunkte in der Unterscheidung der Mätresse von anderen Geliebten liefert, ließ sie das auf Staatskosten beinahe fertig gebaute Gebäude abreißen und ein neues errichten. Dieser Entwurf, nun auch als Schloss bezeichnet, war in allen Punkten ein Symbol ihrer Macht als Mätresse. Schon allein die hohen Kosten spiegelten ihren Status wieder. Die Gesamtkosten beliefen sich auf über 2.800.000 livres.⁴¹³ In der Periode von 1674 bis 1680 gaben die *Bâtiments du Roi* für das Schloss in Clagny einen Betrag von 1.986.209 livres aus. Die Bedeutung dieses Bauprojektes lässt sich erahnen, wenn man diese Summe in Relation zu den 16.228.574 livres setzt, die in derselben Periode für den Palast in Versailles ausgegeben wurden.⁴¹⁴ Während der König in Versailles sein Schloss baute, wurde seiner Mätresse eines in Clagny errichtet.

Nach dem Tod der Marquise ging das Domaine in den Besitz ihres ältesten Sohnes, dem duc du Maine, über, der es wiederum an seine beiden Söhne vererbte. Der jüngere, der comte d'Eu, übergab es 1766 an Ludwig XV. und erhielt im Gegenzug andere Lehnsherrschaften. Da das Schloss bereits in einen sehr baufälligen Zustand verkommen war, wurde es 1767 abgetragen.⁴¹⁵ Die gesamte Anlage fiel sukzessive der Neugestaltung der Stadt Versailles zum Opfer, sodass heute von der ehemaligen Schlossanlage nichts mehr vorhanden ist und sich auch die genaue Lokalisierung als schwierig erweist.⁴¹⁶

Ihre größte Bedeutung als Auftraggeberin erhielt Madame de Montespan jedoch in der Teppichkunst. Hier förderte sie durch gezielte Bestellungen den Aufstieg bestimmter Manufakturen und etablierte einen Stil, der in den Folgejahren am Hof geschätzt wurde.

⁴¹² Jestaz (2008), Band 1, S. 101

⁴¹³ Harlay (1912), S. 28

⁴¹⁴ vgl. Bremer-David (2010), S. 337

⁴¹⁵ „Louis XV lui-même mit en adjudication la démolition du château de Clagny qu'il avait acheté au dernier descendant de M^{me} de Montespan lorsqu'il eut pris connaissance du prix de sa restauration.“ Brancourt (1978), S. 35

⁴¹⁶ Harlay (1912), S. 12

Zu dieser Zeit war Jean-Baptiste Colbert *surintendant des bâtiments*. Zwischen Madame de Montespan und der Familie Colbert entwickelte sich im Laufe der Jahre eine enge Beziehung. Nachdem die Colberts bereits bei der ersten Mätresse des Königs, Louise de La Vallière, seit Beginn in Kenntnis gesetzt wurden und sich um die Erziehung der unehelichen Kinder kümmerten, wickelte Colbert auch bei Madame de Montespan die Trennung von ihrem Ehemann ab. Er kümmerte sich um die Gestaltung ihrer Appartements in Versailles sowie des Schlosses in Clagny und überredete letztendlich den König, in der *affaire des poisons* sämtliche Untersuchungen gegen die Mätresse einzustellen. Diese enge Verbindung wurde zuletzt auch durch die Vermählung von Marie-Anne Colbert mit Madame de Montespans Neffen, Louis de Rochefoucault, 1679 besiegt.⁴¹⁷ Colbert, dessen heutige Bedeutung vor allem auf die Entwicklung des Merkantilismus und der damit einhergehenden Förderung heimischer Manufakturen beruht, förderte als *surintendant des bâtiments du Roi* nachhaltig die Kunstproduktion. Neben der bekannten *Manufacture royale des tapisseries* von Gobelin wurden, wie Charissa Bremer-David zeigt, auch andere Manufakturen und Künstler gefördert, besonders durch Mitwirkung der modischen und stilistisch tonangebenden Mätresse des Königs, „who actually promoted the fledgling textile enterprises established under Jean-Baptiste Colbert, making them fashionable and desirable among the prosperous ranks of nobility, government ministers and financiers – in short, among those whose purchases would secure the economic success of such endeavors“⁴¹⁸. Wie bereits ihre Vorgängerin Louise de La Vallière erwarb Madame de Montespan Teppiche der talentierten flämischen Künstler Philippe Behagle und Jean Baert, die am französischen Hofe geschätzt wurden. Nach der Eroberung Oudenaards infolge des Devolutionskrieges im Jahre 1667⁴¹⁹ bemühte sich Colbert, die Weberreien, die nun auf französischem Boden beheimatet waren, wieder zu eröffnen. Zusammen mit Jean Baert wurde Philippe Behagle zum Direktor der dortigen Manufaktur. Auch wenn aus dieser Zeit keine Werke bekannt sind, so müssen die Teppiche dieser Manufaktur die in Paris üblichen Landschaftsdarstellungen, wie sie ansonsten aus Oudenaarde bekannt waren, bei Weitem übertroffen haben.⁴²⁰ Als Oudenaarde 1678 nach dem Holländischen Krieg wieder an die spanische Krone verloren ging⁴²¹, überließ Colbert Behagle und Baert die Leitung der neu errichteten Manufaktur in Tournai. In seinem Todesjahr 1683 übergab Colbert beiden schließlich die Direktion der Manufaktur in Beauvais, die kurz vor der Insolvenz stand.⁴²² Aus ihrer Zeit in Tournai ist die Serie *Glorification of Louis XIV* bekannt, die zwischen 1677 und 1684

⁴¹⁷ Zu den Verbindungen zwischen den Colberts und Madame de Montespan vgl. Bremer-David (2010), S. 318–319.

⁴¹⁸ Bremer-David (2010), S. 316–317

⁴¹⁹ Im Rahmen des Friedens von Aachen am 2.5.1668 wurde die Stadt offiziell Frankreich zugesprochen.

⁴²⁰ vgl. Bremer-David (2010), S. 320

⁴²¹ Dieser Gebietsverlust ging mit dem Friedensvertrag von Nimwegen einher.

⁴²² Edith Standen nennt Colberts Nachfolger Louvois als Entscheidungsträger für die Versetzung Behagles nach Beauvais im Jahre 1684, vgl. Standen (1998), S. 183.

entstand und aus fünf Teppichen besteht.⁴²³ Auch wenn sie offensichtlich weder an den König noch an andere Personen des Hofes verkauft wurden⁴²⁴, zeigen diese Szenen eine starke Idealisierung Ludwigs XIV. und somit ein klares Bekenntnis zum König. In ihrer Zeit in Beauvais entstanden weitere Teppichserien, die den König glorifizieren und als offizielle Aufträge betrachtet werden können.

Ebenfalls aus dem Atelier von Behagle entstammt eine Serie aus vier Teppichen, deren Bildprogramm der antiken Mythologie entnommen wurde.⁴²⁵ Traditionell werden die Dargestellten als die Göttin Venus, die beiden Neiriden Thetis und Amphitrite sowie als (Süd-) Ostwind Euros identifiziert. Diese Darstellungen unterstreichen durch ihren nautischen Bezug die Glorifizierung des Empfängers der vier Teppiche, den 1683 zum *Grand Amiral* ernannten comte de Toulouse, dessen Wappen in zwei Kartuschen links und rechts im unteren Bildrand zu sehen ist. Charissa Bremer-David fand in diesen vier Darstellungen jedoch eine weitere Lesart, die über einen rein maritimen Bezug, in einer komplexen Ikonographie direkt auf die Funktion der Auftraggeberin Madame de Montespan als königliche Mätresse und Mutter der legitimierten Kinder des Königs eingeht. Ihrer Interpretation nach handelt es sich bei den vier Teppichen um Szenen aus dem Leben der Venus und der Aeneis. So interpretiert sie die Darstellung der *Amphitrite* als Geburt der Venus, die Darstellung der *Venus* als Venus und Adonis, die des *Euros* als Szene der Aeneis, in der Aeneas vom Ostwind Euros heimgesucht wird, und die der *Thetis* als Venus, die ihrem Sohn Aeneas seine Rüstung überreicht.⁴²⁶ Die Wahl dieser Mythologie wäre wohl durchdacht. Aeneas war der Sohn der Aphrodite und somit ein Halbgott. Nach seiner Flucht aus dem untergehenden Troja bereiste er, entsprechend den Schilderungen Vergils, mit Schiffen große Teile des Mittelmeeres, bis er sich schließlich in Italien niederließ und zum Stammvater der Römer wurde. Somit ist durch die Wahl der Mythologie nicht nur der seemännische Bezug gegeben. Madame de Montespan, die sich als Liebesgöttin Venus inszeniert, verweist bewusst auf ihre Rolle als ehemalige Mätresse des Königs. Da ihr Sohn Aeneas als Stammvater der Römer gilt, wird zudem der dynastische Anspruch der Marquise wiedergegeben. So wie mit Aeneas die antike römische Hochkultur begann, gibt sich Madame de Montespan als Mutter einer neuen, mächtigen Linie. Ihre Kinder mit Ludwig XIV. wurden nicht nur von diesem anerkannt, sondern auch mit Prinzen von Geblüt und rechtmäßigen Nachfahren vermählt. Die vier Teppiche sind heute Bestandteil der Sammlung des Musée du Louvre und im Gebäude der Banque

⁴²³ Vgl. ebd., S. 198. Als einzelne Motive macht Edith Standen *The King at Dole* [vgl. ebd., S. 187], *The Siege of Doesburg* [vgl. ebd., S. 188], *Louis XIV Leaving für War* [vgl. ebd., S. 189] und *Louis XIV Crowned by Victory* [vgl. ebd., S. 192], alle im J. B. Speed Art Museum in Louisville, Kentucky, sowie *Le Depart de Turenne pour la guerre* [vgl. ebd., S. 193] des Mobilier National in Paris aus.

⁴²⁴ Standen geht davon aus, dass mit dem Umzug nach Beauvais Behagle diese Teppiche in ihrer Komposition als nicht genug wertvoll erachtete und sie erst später im Rahmen einer größeren Bestellung des Grafen von Brühl aus dem Lagerbestand her verkauft wurden, vgl. Standen (1998), S. 200.

⁴²⁵ *Les Triomphes Marins*, 1696–1698, Vier Wandteppiche, Entwurf von Guy-Louis Vernansal, Gestaltung von Louis Bérain, gewebt im Pariser Atelier von Philipe Behagle, Sammlung des Musée du Louvre, ausgestellt in der Banque de France, Paris; einzelne Reproduktionen bei Bremer-David (2007), S. 421 und Bremer-David (2010), S. 325.

⁴²⁶ vgl. Bremer-David (2007), S. 420 und Bremer-David (2010), S. 325–326

de France ausgestellt. Somit sind sie an ihren ursprünglichen Ort zurückgekehrt, da die Banque de France im ehemaligen Hôtel de Vrillière untergebracht ist, das 1713 vom comte de Toulouse erworben wurde und fortan als Hôtel de Toulouse bekannt war.

Eine weitere Serie, die für die Ausstattung des 1700 neu erworbenen Château d'Oiron in der Manufaktur von Beauvais bestellt wurde, stellt die Eroberungen Ludwigs XIV. dar. Auch wenn die genauen Motive aus heutiger Sicht schwer zu rekonstruieren sind,⁴²⁷ dürften die dargestellten Schlachten entsprechend ihrer Hängung⁴²⁸ in Relation zur Schlossherrin Madame de Montespan stehen.⁴²⁹

Einen noch größeren Einfluss auf das aktuelle Kunstgeschehen ihrer Zeit nahm Madame de Montespan durch ihr Wirken in Saint-Joseph. Gegen 1616 wurde auf Initiative des Kardinal-Erzbischofs von Bordeaux, François d'Escoubleau de Sordis, eine Communauté gegründet, um verwaiste Mädchen zu beherbergen und sie ein Handwerk zu lehren. Die Gründerin dieser Communauté, Marie Delpech de l'Estang, gründete 1639 in Paris eine vergleichbare Institution, die seit 1645 den Namen *Filles de Saint-Joseph (de la Providence)* trug.⁴³⁰ Nach dem Tod der Gründerin 1671 förderte Madame de Montespan zunehmend diese Gemeinschaft. 1681 wurde ihr die Funktion der Oberin zugesprochen, und sie erhielt das Recht, dort ein Appartement zu beziehen. Auch wenn es mehrmals zu Konflikten zwischen der Marquise und den Schwestern kam, war es letztendlich ihr Verdienst, dass ein Atelier für Stickarbeiten errichtet wurde, welches maßgeblich an der Ausstattung von Versailles beteiligt war. Die ersten Möbel für Versailles wurden gegen 1677 gefertigt,⁴³¹ doch sorgten vor allem die Möbel des Thronsaales, die 1683 mit Stickereien aus Saint-Joseph bezogen wurden, dafür, dass diese Communauté in den Folgejahren zum bedeutendsten Atelier für Stickereien wurde.⁴³² Auch wenn der ursprüngliche Gedanke darin bestand, armen Mädchen das Sticken beizubringen, lässt die Kunstfertigkeit der fertigten Arbeiten und deren Menge darauf schließen, dass in Saint-Joseph neben den Pensio-

⁴²⁷ Ein Inventar des Schlosses aus ihrem Todesjahr 1707 nennt andere Motive, als in der Manufaktur in Beauvais genannt werden, vgl. Bremer-David (2010), S. 326.

⁴²⁸ Diese Serie war für das königliche Schlafzimmer vorgesehen, vgl. Bremer-David (2010), S. 326.

⁴²⁹ „In any case, the series appealed to Madame de Montespan because the victories coincided with the height of her liaison with Louis XIV and because she had traveled to Flanders in the train of the king during at least two of the campaign seasons – 1673 and 1678 – and to the Franche-Comté in 1674. The reason that the one naval scene, Messina Rescued by the Duc de Vivonne, was included in the series even though the subject was not directly a conquest by Louis XIV but rather an early success of his fledgling navy can undoubtedly be explained by the fact that it portrays a victory by her brother Louis-Victor de Mortemart, second duc de Vivonne (1636–1688; General of the Galleys, 1669). For this he was named Maréchal de France in 1675 and viceroy of Sicily in 1676, when, under his command, French warships attacked and partly destroyed the combined Dutch-Spanish fleet off Palermo.“, vgl. Bremer-David (2010), S. 327

⁴³⁰ Zur Entstehung der Communauté vgl. Véron-Denise (2008), S. 66.

⁴³¹ Weigert (1950), S. 216

⁴³² „L'éclat, le luxe et la beauté de ces ouvrages, leur incontestable valeur artistique place l'atelier au nombre des principaux ateliers de broderie de la seconde moitié du XVII^e siècle. Son importance égale, sinon surpassa, celle de l'atelier de broderie établi à la Manufacture des Meubles de la Couronne aux Gobelins, dont le directeur Philbert Balland avait épousé en 1675 une pensionnaire de la Communauté de Saint-Joseph.“, ebd., S. 213–214

nierten noch professionelle Künstler tätig waren.⁴³³ Nachdem im Laufe der 1680er-Jahre viele Aufträge für Versailles gefertigt worden waren, arbeitete das Atelier in den 1690er-Jahren fast ausschließlich für Madame de Montespan und ihre Kinder.⁴³⁴ Nach der Jahrhundertwende verlor es an Bedeutung und „redévoit plus conforme aux activités classiques de certains couvents féminins: ornements religieux et travaux ponctuels pour les particuliers.“⁴³⁵ Der Aufschwung dieses Ateliers zum Hoflieferanten ist untrennbar mit dem Wirken der ehemaligen Mätresse verbunden.⁴³⁶

Ihr Engagement in Saint-Joseph ist jedoch nicht nur ein Beispiel für ihre Kunstpatronage. In Saint-Joseph wurden auch Teppiche gefertigt, die Madame de Montespan und ihre Familie selbst darstellen, so zum Beispiel eine Serie von acht Wandteppichen⁴³⁷, die den König und seine Nachkommen allegorisch als Elemente und Jahreszeiten wiedergeben. Die Vorlagen für diese, von Madame de Montespan in der Mitte der 1680er Jahre in Auftrag gegebenen, Teppiche⁴³⁸ wurden ursprünglich dem Atelier von Charles Le Brun zugeschrieben, später François Bonnemeyer⁴³⁹, wobei die Rahmen das Werk von Jean Lemoyne le Lorrain sein sollen.⁴⁴⁰ Die vier Teppiche im New Yorker Metropolitan Museum of Art stellen die Elemente Luft und Feuer sowie die Jahreszeiten Frühling und Sommer dar. In der Allegorie der Luft wird Ludwig XIV. als Jupiter dargestellt. Er sitzt auf einem Adler und hält in seiner rechten Hand Blitze, in seiner linken ein Schild mit der Darstellung eines Medusenkopfes. Die Darstellung basiert auf dem Deckengemälde des Versailler Spiegelsaals von Charles Le Brun, das Ludwig XIV. als Jupiter bei der Einnahme von Gent zeigt.⁴⁴¹ In den ornamentalen Verzierungen sind verschiedene Vögel und Blasinstrumente zu sehen. Ein großes ovales Medaillon stellt die Sonne dar, wodurch zusätzlich der Bezug zum Sonnenkönig gewährleistet wird. In der Allegorie des Feuers wird einer der legitinierten Söhne Ludwigs XIV. in einer Rüstung dargestellt. Er hält den blauen Stab mit goldenen Lilien, der dem *maréchal* vorbehalten ist. Im Hintergrund ist die Abtei von Saint Denis dargestellt. Anhand dieser Darstellung wurde die Allegorie des Feuers als Porträt des comte de Vexin interpretiert, der von Ludwig XIV. zum Abt dieser Abtei

433 „Le nombre de brodeurs professionnels de Saint-Joseph dut dépasser les dix-huit ou vingt brodeurs mentionnés avec scandale par le mémoire de la Communauté à l’Archevêque de Paris.“, ebd., S. 215

434 ebd., S. 220

435 Véron-Denise (2008), S. 71

436 „Il semble donc que l’atelier de Saint-Joseph se soit structuré petit à petit au début des années 1680, sous l’impulsion de la marquise de Montespan, dont les intérêts étaient multiples dans cette affaire; elle sut concilier un penchant authentique pour les œuvres de bienfaisance avec un goût non moins authentique pour le luxe et la somptuosité.“, ebd., S. 69

437 In der Literatur werden sechs Teppiche dieser Serie zugeschrieben. Vier davon werden im Metropolitan Museum of Art in New York bewahrt, ein weiterer befindet sich im Besitz der Banque de France in Paris und einer erschien 2002 auf dem Kunstmarkt, vgl. Bremer-David (2010), S. 338 und Véron-Denise (2008), S. 75.

438 Als Anlass wird die Vermählung ihrer Tochter Mademoiselle de Nantes mit dem duc de Bourbon-Condé 1685 genannt, vgl. Standen (1993), S. 124 und Bremer-David (2010), S. 324.

439 vgl. Véron-Denise (2008), S. 75; Bremer-David (2010), S. 324

440 Véron-Denise (2008), S. 78

441 vgl. Abb. 16

ernannt wurde.⁴⁴² Spätere Arbeiten sehen in dieser Darstellung jedoch das Porträt des duc du Maine, zu dem auch ein militärischer Bezug besteht.⁴⁴³ In den ornamentalen Verzierungen sind Darstellungen von feuerspuckenden Salamandern und Drachen sowie diverser Waffen und Rüstungen zu sehen. Die Allegorie des Frühlings zeigt Mademoiselle de Nantes als Flora. Sie hält eine Schale voller Blumen. In drei von Blumengirlanden umrahmten Medaillons sind die drei Tierkreiszeichen des Frühlings Widder, Stier und Zwillinge dargestellt. Blumengirlanden, mit Blumen bestückte Füllhörner und Gießkannen werden im Rahmen dargestellt. Am oberen Rand befindet sich mittig eine Kartusche mit dem Wappen der legitimierten Kinder des Königs. Das Gesicht erinnert sehr an ihre Darstellung im Versailler Porträt der Madame de Montespan mit ihren Kindern.⁴⁴⁴ In der Allegorie des Sommers wird die jüngere Tochter Mademoiselle de Blois als Ceres dargestellt, die einen Bund Getreide hält. In drei Medaillons werden die Tierkreiszeichen des Sommers Krebs, Löwe und Jungfrau dargestellt.

Im Hôtel de Toulouse, der ehemaligen Residenz des comte de Toulouse und heutiger Sitz der Banque de France, befindet sich ein weiterer Teppich dieser Serie. Im Mittelstück werden zwei Personen dargestellt, die als comte de Toulouse und Mademoiselle de Blois identifiziert werden und den etruskischen Erdgott Vertumnus mit der römischen Obstgöttin Pomona entsprechend der Metamorphosen darstellen sollen.⁴⁴⁵ Dieses Mittelstück scheint jedoch eine spätere Arbeit zu sein, die anstelle einer Darstellung der Madame de Montespan (wahrscheinlich als Juno) eingefügt wurde.⁴⁴⁶ Die Umrahmung des Mittelstückes passt zu der Serie und stellt zwei Löwen sowie Getreide und Früchte dar. Es dürfte sich mit großer Wahrscheinlichkeit folglich um eine allegorische Darstellung des Elementes Erde handeln, entweder in Form der phrygischen Gottheit Kybele⁴⁴⁷ oder als römische Juno, die häufig mit der Großen Mutter Kybele gleichgesetzt wird. Madame de Montespan inszeniert sich somit als Mutter der legitimierten Kinder und zugleich auch als Frau an der Seite Ludwigs XIV., der als Jupiter dargestellt wird. Die übrigen drei Teppiche, die Bestandteil dieser Serie sein müssten, lassen sich nicht so einfach identifizieren. 2002 erschien ein Teppich mit einer allegorischen Darstellung des Herbstanes als Bacchus auf dem Pariser Kunstmarkt. Dieser Teppich passt nicht zu der ursprünglichen Serie, fügt sich stilistisch jedoch in eine Kopie dieser Serie in anderer Ausführung ein. In der Darstellung des Bacchus

⁴⁴² vgl. Standen (1985), S. 674

⁴⁴³ Vgl. Meyer (1991), S. 187. Standen folgt später der Auffassung Meyers, vgl. Standen (1993), S. 121; Véron-Denise (2006), S. 87.

⁴⁴⁴ vgl. Abb. 56

⁴⁴⁵ Vgl. Véron-Denise (2008), S. 70 und 75. Standen sieht im Mittelstück eine Darstellung des duc du Maine mit Mademoiselle de Nantes, vgl. Standen (1985), S. 666.

⁴⁴⁶ Vgl. Standen (1985), S. 666; Véron-Denise (2008), S. 75. Hier wird eine Darstellung als Kybele angenommen; nur Meyer hält die Darstellung der beiden Kinder als ursprüngliches Darstellungsmotiv, entweder als Allegorie der Erde oder des Friedens, vgl. Meyer (1991), S. 189–190.

⁴⁴⁷ Vor allem die Präsenz der beiden Löwen, die traditionell den Thron der Kybele bewachen, lassen eine solche Darstellung wahrscheinlich werden. Kybele ist die Herrin der Natur und spendet Fruchtbarkeit, was in der Darstellung von Getreide und Früchten wiedergegeben wird, vgl. Hunger (1984), S. 226 f.; Reid (1993), S. 314ff.; Aghion (1994), S. 98. Darstellungen der Kybele sind ein typisches Motiv zur Wiedergabe der Erde in allegorischen Serien der Elemente.

wurde ein Porträt des comte de Vexin gesehen.⁴⁴⁸ Die allegorische Darstellung des Elementes Wasser bleibt unbekannt, ein Porträt des zum Admiral beförderten comte de Toulouse wäre denkbar.⁴⁴⁹ Auch die Darstellung des Winters lässt sich nicht rekonstruieren.

In den genannten Beispielen werden stets die Aufwertung der eigenen Linie und der somit erhobene dynastische Anspruch thematisiert.⁴⁵⁰ Zeitlebens war es eine Auffälligkeit der Rochechouart de Mortemarts, sich als aristokratisch überlegen zu betrachten und daraus eine ihnen eigene Arroganz abzuleiten. Durch ihre Beziehung mit dem König und der Zeugung gemeinsamer Kinder, die zudem in die direkte Nachfolge des Königs einheirateten, realisierte sich dieser Anspruch. Diese Aufwertung ihrer Linie kommunizierte Madame de Montespan mit der Bestellung dieser Teppichprogramme. Zudem zeigt es auf eindrucksvolle Art, welchen Einfluss Madame de Montespan nach Ende ihrer Beziehung zum König nach wie vor genoss. Nach ihrem Rückzug aus Versailles im Jahr 1691 war es ihr immer noch möglich, sich für die Gestaltung ihrer Wandteppiche königlicher Hofkünstler zu bedienen. So stammen die Entwürfe für die *Triomphes Marins* von Jean Bérain I., seit 1674 *dessinateur de la chambre du roi*. Als solcher und als *dessinateur de l'Académie Royale de la musique* war Jean Bérain vor allem für das Dekor der Theaterinszenierungen verantwortlich und prägte maßgebend den Stil, der heute als *Louis XIV* bekannt ist.

Exkurs: Madame de Montespan und die Oper Isis

An kaum einem anderen Ort sind Gesellschaft und Theater stärker verflochten als am Versailler Hof des 17. und 18. Jahrhunderts. Der höfische Alltag war durch ein striktes Zeremoniell minutiös getaktet, ein jeder sehnte sich nach einer bedeutenderen Rolle im höfischen Machtspiel, und die Kulisse des Schlosses und seiner Gärten waren als reinste Inszenierung geschaffen. Doch auch das eigentliche Theaterspiel fand im höfischen Alltag seinen festen Platz. Theaterpremieren und -aufführungen gehörten zu den Highlights des Jahres, und die Rollen wurden anstelle von professionellen Schauspielern häufig gleich direkt von den Höflingen gespielt. Diese enge Verzahnung des höfischen Alltages und des Theaters erschuf eine Gesellschaft, die von Natur aus künstlich war. Der Höfling spielte seine Rolle am Hofe und schlüpfte als solche in weitere Rollen, sei es im Theater oder im höfischen Protokoll. Doch waren es nicht nur die Protagonisten, die sich in beiden Welten, der realen und der gespielten,

⁴⁴⁸ Vgl. Véron-Denise (2006), S. 91–92. Véron-Denise sieht später in der Darstellung des Bacchus ein Porträt des comte de Vermandois, vgl. Véron-Denise (2008), S. 75. Warum jedoch ein Sohn von Louise de La Vallière Teil dieser von Madame de Montespan zur Verherrlichung ihrer Nachkommenschaft beauftragten Serie sein sollte, bleibt fraglich.

⁴⁴⁹ Vgl. Standen (1985), S. 665, die fälschlicherweise den duc du Maine als Admiral nennt, sowie Véron-Denise (2006), S. 88.

⁴⁵⁰ „These tapestries show that Madame de Montespan commissioned new designs in order to proclaim her heritage of her royal children as well as Mortemart services to the monarchy, which included that of her brother and of herself as *maitresse déclarée*.“, Bremer-David (2010), S. 327

wiederfanden. Häufig vermischt sich auch der Diskurs. So inspirierte der Hof die Theaterstücke, und Andeutungen in den Stücken führten zu gelebten Skandalen am Hofe. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Oper *Isis* von Jean-Baptiste Lully und seines Librettisten Philippe Quinault. Inhaltlich befasst sich die Oper mit den Ovid-schen Metamorphosen, im Mittelpunkt steht Jupiters Beziehung zur Nymphe Io und Junos Zorn und Eifersucht. Die Oper wurde am 5. Januar 1677 in Saint-Germain uraufgeführt. Nach dem großen Erfolg des Vorgängerstückes *Atys*, das sogar als „l'opéra du roi“⁴⁵¹ bezeichnet wurde, blieb die Begeisterung für *Isis* aus. Lully wurde gebeten, einige Änderungen vorzunehmen, sodass die erste Pariser Aufführung schließlich erst im August stattfand. Weitere Aufführungen waren extrem rar. Unter der Herrschaft Ludwigs XIV. wurde diese Oper 1704 ein einziges Mal erneut aufgeführt, unter Ludwig XV. nur in den Jahren 1717 und 1718 sowie 1732 und 1733. Danach geriet die Oper weitgehend in Vergessenheit, die einzige moderne Aufführung war eine Konzertvariante, die 1995 in Birmingham gespielt wurde.⁴⁵² Neben formalen Kritikpunkten verursachten vor allem die Themenwahl und die Ausgestaltung der Charaktere den umstrittenen Ruf dieser Oper.⁴⁵³ In der Tat erlaubte der Inhalt, Parallelen zum Leben am Hofe zu ziehen. So identifizierte man die Figur der Nymphe Io mit Madame de Ludres, zu der der König sich hingezogen fühlte, während man in Juno nicht etwa die Königin, sondern die offiziell an der Seite des Königs lebende Madame de Montespan erkannte. Im Jahr 1676, als Quinault das Libretto schrieb, hatte sie ihre Rivalin endgültig verdrängt und war wieder die unangefochtene Mätresse. Ihr künstlerisches Abbild fand man in der rachsüchtigen Juno, die von Madame de Sévigné als „Junon tonnante et triomphante“⁴⁵⁴ beschrieben wurde. Die Anspielung war kaum zu übersehen – die Konsequenzen ebenso. Nachdem Madame de Montespan ohnehin bereits in der Vergangenheit mehrfach versucht hatte, Quinault als Librettisten durch ihre Protégées Racine oder La Fontaine auszutauschen, fiel er nach *Isis* in Ungnade und wurde für die nächsten beiden Lully-Opern ersetzt. Buford Norman hält es nicht für wahrscheinlich, dass diese Anspielung bewusst von Quinault beabsichtigt war, hing doch seine ganze Karriere von der königlichen Gunst ab.⁴⁵⁵

Inwieweit Quinault nun eine Kritik beabsichtigte, lässt sich nicht rekonstruieren. Ersichtlich wird hingegen, dass es primär die höfische Gesellschaft selbst ist, die ihre eigenen Skandale in entsprechende Stücke projiziert und somit die Rezeption dieser maßgeblich beeinflusst. Neben der zweijährigen Ungnade Quinaults litt vor allem die

⁴⁵¹ Lecerf, zit. nach Norman (2001), S. 186

⁴⁵² vgl. ebd., S. 185 und 190

⁴⁵³ „Isis had become a *succès de scandale* and its esthetic merit was relegated to secondary status in contemporary discussions of the work.“, ebd., S. 186

⁴⁵⁴ Brief vom 30.6.1677 an Madame de Grignan, in: de Sévigné (1823), S. 262

⁴⁵⁵ „As much as Louis's court enjoyed finding allusions to current events in plays, and especially in operas, with the covert references to the political situation, it would have been out of question for Quinault to risk his lucrative and prestigious situation as Lully's librettist by attacking Mme Montespan. Nor can one imagine he could have been naive enough not to realize that the story of Isis und Juno would immediately be compared to that of Mme de Ludres and Mme de Montespan. Nevertheless, the allusions are there, and Beaussant sums up the situation well: „Il n'y pas, il ne peut pas y avoir d'allusion critique dans *Isis*. Cela n'empêche pas les allusions“, Norman (2001), S. 187 f.

Oper *Isis* an ihrer schlechten Publicity und wurde schließlich „one of the most talked about, and least often performed“⁴⁵⁶ von Lullys Opern. Die Konsequenzen, Madame de Montespan zu kritisieren, ziehen sich folglich bis in die Gegenwart.

III. 5 Madame de Maintenon

Biographie und Werdegang

Die letzte Mätresse im Leben Ludwigs XIV. war Françoise d’Aubigné, bekannter unter ihrem späteren Namen Madame de Maintenon. Am 27. November 1635 wurde sie als Tochter des inhaftierten Constant d’Aubigné in Niort geboren. Häufig liest man in biographischen Werken, dass Françoise im Gefängnis geboren wurde. Obwohl dieser Mythos schon früh widerlegt wurde⁴⁵⁷, bedienen sich moderne Biographien immer doch dieser erfundenen Anekdoten, um die misslichen Umstände ihrer Jugend zu verdeutlichen. Auch wenn Constant d’Aubigné zum Zeitpunkt ihrer Geburt eine Haftstrafe absaß, so genoss er doch als politischer Gefangener zahlreiche Freiheiten. Seine häufigen und dokumentierten Freigänge lassen es unwahrscheinlich wirken, dass ausgerechnet ein Ereignis wie die Geburt seiner Tochter im Gefängnis stattgefunden hätte, zumal die Mutter, Jeanne de Cardilhac, keineswegs inhaftiert war. Ein weiterer Mythos ihrer frühen Jahre bezieht sich auf ihren Glauben. So wird häufig behauptet, Françoise d’Aubigné wäre zunächst protestantischen Glaubens. Die Urkunde ihrer katholischen Taufe am 28. November 1635 widerlegt dies jedoch klar.⁴⁵⁸ Auch wenn ihr Großvater Agrippa d’Aubigné ein bedeutender Protestant und eine „Galionsfigur der Glaubenskriege“⁴⁵⁹ war, wurde Françoise dem Glauben ihrer katholischen Mutter nach getauft. Protestantische Einflüsse dürfte ihre Erziehung jedoch bei ihrer Tante Arthémise de Vilette erhalten haben, die eine Hugenottin war und bei der Françoise, während ihr Vater im Gefängnis saß, ihre ersten sieben Lebensjahre verbrachte. Im Jahr 1642 kam Constant d’Aubigné wieder frei, nahm seine Tochter wieder in seine Obhut und beschloss, mit seiner Familie in die antillischen Kolonien zu ziehen, in der Hoffnung, dort zu Reichtum zu gelangen. Nachdem er feststellen musste, dass der erhoffte Posten als Gouverneur der Insel Marie-Galante bereits vergeben war und der erwartete Reichtum somit ausblieb, kehrte er nach Frankreich zurück, wobei er seine Familie auf La Martinique zurückließ.⁴⁶⁰ Ganze zwei Jahre überlebten diese in völliger Armut, bis sie 1647 schließlich nach Frankreich zurückkehren konnten. Bei ihrer

456 Norman (2001), S. 185

457 Gelin (1907)

458 Vgl. Taufurkunde des Pfarrregisters von Notre-Dame in Niort, Gelin (1907), S. 233. Henri Gelin führt diesen Irrglauben auf La Beaumelle zurück, der in seiner Biographie von 1755 diese Behauptung als Erster niederschrieb, Gelin (1907), S. 121. Zeitlebens kursierte dieses Gerücht wohl auch am Hofe, nicht zuletzt mit dem Ziel, die besonders fromm lebende Madame de Maintenon zu diskreditieren.

459 Petitfils (2009), S. 143

460 Dieser Aufenthalt in den Kolonien bringt ihr später den Beinamen *la Belle Indienne* ein.

Ankunft war Constant d'Aubigné bereits verstorben. Unfähig, sich um ihre Kinder zu kümmern, der älteste Sohn war bereits verstorben, übergab Jeanne de Cardilhac Françoise erneut in die Obhut ihrer Tante. Der katholische Teil der Familie setzte sich jedoch als Ziel, die Kinder von den protestantischen Einflüssen zu befreien, wodurch Françoise letztendlich zu den Ursulinerinnen nach Niort ins Kloster gebracht wurde.

Während eines Aufenthaltes in Paris 1651 lernte Françoise den Dichter Paul Scarron kennen. Dieser war 25 Jahre älter und zudem auch durch eine Behinderung stark eingeschränkt. Nicht zuletzt um Françoise vor einem Klosterleben zu bewahren, hielt Scarron um sie an. Mit der Hochzeit am 4. April 1652 begann für Françoise ein neues Leben. Sie zog mit dem Dichter in ein gemeinsames Haus in Paris und nahm dort am kulturellen Leben teil. Ihrem pflegebedürftigen Mann war sie zugleich Krankenschwester und Sekretärin.⁴⁶¹ Doch neben dieser aufopferungsvollen Rolle vollzog Françoise d'Aubigné in dieser Zeit eine Entwicklung, die ihre Zukunft stark beeinflussen sollte. Im Kreise der Pariser Salons machte sie sich an der Seite ihres berühmten Ehemannes einen Namen, bildete sich persönlich weiter und erweiterte zudem auch ihren Bekanntenkreis um einige wichtige Kontakte, die sie zeitlebens pflegen wird. Im Oktober 1660 verstarb Paul Scarron und hinterließ seiner 24-jährigen Witwe jede Menge Schulden. Da sie das gemeinsame Haus verlassen musste, kam sie zunächst bei einer Freundin, später dann in einem Kloster unter. Schließlich fand sie im Marais eine einfache Unterkunft, die sie zusammen mit ihrer Dienerin bezog. Trotz ihrer bescheidenen Verhältnisse war Françoise Scarron ein gern gesehener Gast der Pariser Salons, so auch bei Madame de Richelieu, Madame Fouquet sowie dem Maréchal d'Albret, bei welchem sie die Bekanntschaft seiner Cousine Athénaïs de Mortemart machte, der frisch vermählten marquise de Montespan, Ehrendame der Königin Maria Theresia.

Als diese im Jahr 1669 vom König ein Kind erwartete, wurde eine Gouvernante gesucht, um die unehelichen Kinder⁴⁶² diskret aufzuziehen. Die Mätresse schlug dem König ihre Freundin Françoise Scarron vor. Da diese unabhängig von jeglicher Hofpartei und zudem auf finanzielle Hilfe angewiesen war, wurde ihr diese Aufgabe übergeben. Sie zog darauf in ein großes Haus am Pariser Stadtrand und kümmerte sich fortan um die Erziehung der königlichen Bastarde. Nach anfänglicher Diskretion wurde ihre Rolle doch publik, sodass sie nach einigen Jahren durchaus wieder ein soziales Leben in ihrer neuen Residenz führen konnte. Mit der offiziellen Anerkennung⁴⁶³ seiner unehelichen Kinder am 20. Dezember 1673 zogen diese zusammen mit ihrer Erzieherin an den Hof in Saint-Germain. Mit 38 Jahren hatte Françoise d'Aubigné nun den Sprung an den Hof geschafft, verfügte über eine gesicherte finanzielle Stellung und hatte durch ihre Stellung als Erzieherin der Kinder des Königs und seiner Mätresse die beiden einflussreichsten Personen auf ihrer Seite. Nachdem sie 1674 vom König 100.000 livres für ihre Tätigkeiten als Erzieherin seiner Kinder erhalten hatte, erwarb sie am 27. Dezember das château de Maintenon im heutigen

⁴⁶¹ Martin-Bagnaudez (2011), S. 42

⁴⁶² Bis zur offiziellen Anerkennung folgten dem Erstgeborenen zwei weitere Kinder.

⁴⁶³ Die Mutter wird dabei nicht genannt, vgl. Martin-Bagnaudez (2011), S. 59.

Département Eure-et-Loir. Die dazugehörigen Felder sicherten ihr ein lukratives Einkommen. Mit dem Besitz war auch ein Namensrecht verbunden, sodass sie sich fortan Madame de Maintenon nennen durfte. Als Erzieherin der Kinder der königlichen Mätresse verstand sie dieser und gehörte somit auch ihrem Gefolge an. Jedoch kam es im Laufe der Jahre zu immer heftigeren Meinungsverschiedenheiten zwischen Madame de Montespan und Madame de Maintenon, die erst im Januar 1680 durch ihre Nominierung als Gefolgsdame der Ehefrau des Thronfolgers, Maria Anna von Bayern, ein Ende fanden. Fortan verstand sie der Dauphine und bezog ein eigenes Appartement am Hof. Räumlich von Madame de Montespan getrennt, hatte sie nun auch ein eigenes Hofamt inne. Ihre neue Funktion übte sie bis zum Tod der Dauphine 1683 mit Hingabe aus.

Wann genau die Beziehung zwischen Ludwig XIV. und Madame de Maintenon begann, ist nicht wirklich nachvollziehbar. Der König besuchte häufig seine Kinder und somit auch Madame de Maintenon. Es ist wahrscheinlich, dass sich in dieser Zeit beide näherkamen. Um das Jahr 1679 verlor Madame de Montespan sukzessive die Gunst des Königs. Zugleich waren ihre Kinder alt genug und benötigten daher keine Erzieherin mehr. Madame de Maintenon hatte folglich ihr Anrecht verloren, am Hofe zu bleiben. Ihr weiteres dortiges Verweilen war somit ganz auf die Gunst des Königs zurückzuführen. Bereits um 1675, als Ludwig XIV. sich offiziell von Madame de Montespan lossagte, wirkte sie zusammen mit dem Klerus auf den König ein. Dieser Einfluss sollte sich in den Folgejahren weiter ausbauen. Der König jedenfalls ernannte sie trotz ihrer niederen adeligen Herkunft zur Hofdame der Dauphine, eine Position, die ihr formal nicht zustand.

Noch ungenauer ist die Quellenlage zu ihrer vermuteten Hochzeit. Während es dafür keine schriftlichen Belege gibt, was wahrscheinlich durchaus beabsichtigt wurde, entnimmt man den Berichten der Höflinge, dass diese zunehmend von einer geheimen Eheschließung ausgingen. Wann genau diese Ehe geschlossen wurde und unter welchen Umständen, bleibt bis heute jedoch nicht gänzlich geklärt.⁴⁶⁴ Am gängigsten ist eine Datierung auf das Ende des Todesjahres der Königin 1683. Ausschlaggebend ist zunächst der Entschluss des Königs, sich nicht erneut mit einer ausländischen Prinzessin zu vermählen, wodurch eine zweite Königin ausgeschlossen war. Bis zu seinem Tode blieb er Madame de Maintenon treu ergeben, sodass die religiöse Eheschließung zur einen reinen Formsache wurde, die mangels einer Formalisierung ihres Status keine Auswirkungen auf ihre Position am Hof hatte. Da der alternde König auch keine Ambitionen hatte, sich eine junge Mätresse zu nehmen, die sie hätte verdrängen können, beschränkte sich Madame de Maintenon in den Folgejahren darauf, ihre Partei vor allem gegen die Anfeindungen Madames zu stärken und ihren protegierten Zögling, den duc du Maine, möglichst aussichtsreich zu platzieren. Dieses Ziel erreichte sie nicht zuletzt 1714, als der König ihn in seinem Testament zum Erzieher des Dauphins ernannte. Damit trug sie einen Sieg im Machtkampf mit ihrer großen Widersacherin Liselotte von der Pfalz davon, da diese Aufgabe eigentlich ihrem Sohn Philippe d'Orléans vorbehalten war. Vor allem aber erließ Ludwig XIV. in

⁴⁶⁴ Zu den unterschiedlichen Überlieferungen und Datierungen vgl. Chandernagor (2001), S. 48ff.

seinem Testament, dass nach Erlöschen der legitimen Linie seine unehelichen Kinder erberechtigt wurden. Philippe d'Orléans wurde somit praktisch zum Staatsstreich gezwungen und begann diesen auch nach dem Tod des Königs am 1. September 1715. Durch den nun entmachteten duc du Maine gänzlich von der Macht abgetrennt, zog sich Madame de Maintenon schließlich nach Saint-Cyr zurück. Dort hatte sie 1686 mit der Maison Royale de Saint-Louis ein Mädchenpensionat errichtet, das sich der Erziehung adeliger Waisen annahm.⁴⁶⁵ Das Pensionat nahm 250 junge Mädchen auf. Für eine eventuelle Vermählung, die das Ziel des Pensionates war, wurde eine Mitgift von 3.000 livres gezahlt. Als Oberin dieses Pensionates verstarb Madame de Maintenon dort am 15. April 1719.

Position und Rezeption

Madame de Maintenons Stellung am Hof erscheint sehr ambivalent, da sie keine Mätresse im klassischen Sinne unserer heutigen Vorstellung war und auch damals zunächst nicht als solche gesehen wurde. So trat sie erstmals als die Erzieherin der unehelichen Kinder in Erscheinung, die der König mit seiner Mätresse hatte. Als fromme Person geschätzt, wurde sie somit auch nicht mit Madame de Montespan gleichgesetzt. In der Glaubenskrise des Königs 1675 zeichnete sie sich durch einen positiven moralischen Einfluss auf diesen aus, was ihr zusätzlich die Sympathie des *partie devot* und auch der Königin einbrachte. In den Folgejahren wurde sie zu einer immer engeren Vertrauten des Königs, ohne die Mätressenrolle wirklich einzunehmen. Diese hatte Madame de Montespan inne und musste sie gegen andere Konkurrentinnen verteidigen. Ohne zwischen die Fronten zu gelangen, konnte sie dabei ihren Einfluss beim König ausbauen, der im Rahmen der *Affaire des Poisons* und der Diskreditierung der Montespan zusätzlich stieg. Von der königlichen Gunst her eine Mätresse, war es ihr möglich, diese Funktion ohne die moralisch verwerfliche Note auszuüben. Nach ihrer morganatischen Ehe mit Ludwig XIV. zwischen dem Jahresende 1683 und dem Anfang des Jahres 1684 fiel ihr neuer Status nicht weiter auf, da sie größtenteils keine weiteren Änderungen bezüglich ihrer Rolle am Hofe erfuhr. Einige Zugeständnisse wurden ihr eingeräumt, so zum Beispiel das Recht, in Anwesenheit des Königs in einem Sessel mit Armlehne sitzen zu dürfen. Was recht banal klingt, war nur der königlichen Familie vorbehalten.⁴⁶⁶ Ansonsten wurde darauf geachtet, dass sie nicht als seine Ehefrau auftrat. Trotzdem hielt sie einen eigenen kleinen Hofstaat an Gefolgsläuten. Um die Jahrhundertwende standen 22 Personen in ihren Diensten.⁴⁶⁷

Vor allem in Madame fand sie eine erbitterte Feindin. Anstelle der vielen Beischimpfungen, die sich in ihrer Korrespondenz wiederfinden, soll eine Beschreibung

⁴⁶⁵ „Pourvoir à l'éducation des demoiselles d'extraction noble, surtout pour celles dont les pères étant morts dans le service ou s'y étant épuisés par les dépenses qu'ils y auraient faites, se trouveraient hors d'état de leur donner les secours nécessaires pour les faire bien élever.“ Entsprechend wird das Pensionat 1686 im königlichen Patentbrief beschrieben, zit. nach Cornette (1997), S. 343.

⁴⁶⁶ vgl. Bryant (2004), S. 83

⁴⁶⁷ vgl. ebd.

der Stimmung am Hofe, wie Liselotte von der Pfalz ihn 1687 wiedergibt, als Aussage über ihren Einfluss dienen. „La cour devient si ennuyeuse qu'on n'y tient plus, car le Roi s'Imagine qu'il est si pieux qu'il fait en sorte qu'on s'ennuie bien [...]. C'est une misère quand on ne veut plus suivre sa propre raison et qu'on ne se guide que d'après des prêtres intéressés et de vieilles courtisanes; cela rend la vie bien pénible aux gens honnêtes et sincères“⁴⁶⁸ Diese Stimmung beschreibt das Versailles der späten Achtzigerjahre bis zum Ende der Herrschaft Ludwigs XIV. Entgegen der Auffassung, dass dieser in seinem Schloss ein frivoles Leben führte, war das Leben am Hof in Versailles sehr strikt. Erst mit Ludwig XV. wird auch in Versailles ein Hauch von der Unbeschwertheit einkehren, die Ludwig XIV. zuvor in Saint-Germain gelebt hatte.

Die Position Madame de Maintenons lässt sich wie bereits bei ihren Vorgängerinnen auch im höfischen Raumgefüge erkennen. Im Schloss von Saint-Germain bewohnte Madame de Maintenon ein Appartement im zweiten Obergeschoss des Nordflügels über den königlichen Gemächern. Beide Appartements waren durch eine kleine Treppe miteinander verbunden. Ihres bestand aus ursprünglich zwei großen Sälen, die durch Zwischenwände in acht Zimmer unterteilt wurden.⁴⁶⁹ Es hatte damit bei Weitem nicht die Größe des Appartements von Madame de Montespan. Die Nähe zu den Räumlichkeiten des Königs zeichnete es jedoch zusätzlich aus und spiegelt den direkten Zugang und somit auch ihren Einfluss auf den König wider. In Versailles bezog Madame de Maintenon nach dem Umzug 1682 ein Appartement im zweiten Obergeschoss über den *Cabinets intérieurs* der Königin. Es umfasste zwei Antichambres, das eigentliche Zimmer sowie ein *Grand Cabinet*.⁴⁷⁰ Der König pflegte in ihrem Appartement zu speisen und beriet sich dort auch mit seinen Ministern.⁴⁷¹ Somit wurde ihr Appartement zu einer zentralen Wirkungsstätte des Königs, und die Wahl Ludwigs XIV., seine Staatsgeschäfte von ihrem Appartement aus zu lenken, verdeutlicht die Gewichtung ihres Einflusses auf den König und seine Entscheidungen. Als Ludwig XIV. 1715 verstarb, zog sie sich nach Saint-Cyr zurück.

Bildnisse

Das erste Bildnis, das nachweislich Madame de Maintenon zeigt, ist verschollen.⁴⁷² Pierre Mignard zeichnete 1660⁴⁷³ die 25-jährige Ehefrau seines Freundes Paul Scarron, zu einer Zeit, in der sie noch nicht am Hofe eingeführt war. Dieser erwähnte die Zeichnung in einem kleinen Gedicht, das er zum Dank Mignard überließ. Darin

⁴⁶⁸ Liselotte von der Pfalz (Brief vom 1.10.1687), zit. nach Cornette (1997), S. 352

⁴⁶⁹ vgl. Houdard (1911), S. 237 und 239; Houdard (1912), S. 27

⁴⁷⁰ vgl. Newton (2000), S. 164; Constans (1976), S. 98

⁴⁷¹ vgl. Newton (2000), S. 164

⁴⁷² vgl. Chandernagor (2001), S. 61

⁴⁷³ Nach seiner Rückkehr aus Rom 1656 hielt sich Mignard bis 1658 in Avignon auf und gelangte schließlich nach Fontainebleau. Dort wurde er der königlichen Familie vorgestellt und erhielt von ihnen erste Aufträge, vgl. Boyer (2008), S. 11; Nikolenko (1983), S. 7f.

spricht er von einem „rayon de la future lumière“⁴⁷⁴ seiner Ehefrau. Diese Zeichnung ist uns heute nicht mehr überliefert, jedoch wird in ihr eine mögliche Vorlage für das Emaillebildnis von Jean Petitot le Vieux gesehen, welches in der Tat eine relativ jung aussehende Françoise d’Aubigné darstellt und daher als eines ihrer frühesten heute überlieferten Bildnisse gilt (Abb. 59). Dieses ovale Bildnis stellt sie als Bruststück in Profilansicht dar, wobei ihr Gesicht durch Drehung des Kopfes in Dreiviertelansicht gezeigt wird. Sie trägt eine Perlenkette um ihren Hals, eine weitere Perlenkette ist in ihrer Frisur verarbeitet, sowie Perlenohrringe. Ihre dunkelbraunen Haare fallen lockig über ihren Nacken und ihre Stirn. Sie trägt ein weißes Kleid, das an ihrer rechten Schulter von einer mit Perlen und einem Edelstein besetzten Brosche gehalten wird. Über ihrer linken Schulter wird im Ansatz ein roter Umhang erkenntlich. Aufgrund der Frisur der Dargestellten datiert Françoise Chandernagor den Entwurf auf die Sechzigerjahre des 17. Jahrhunderts.⁴⁷⁵ Sollte als Entwurf tatsächlich die verlorene Zeichnung Pierre Mignards von 1660 gedient haben, wäre anhand des Emaillebildnisses das erste überlieferte Porträt der zukünftigen Mätresse Ludwigs XIV. erkenntlich, das Mignard noch vor den Porträts ihrer Vorgängerinnen fertigte. Da Paul Scarron 1660 verstarb, lässt sie sich relativ exakt datieren.⁴⁷⁶

Bildnisse einer Gouvernante

Von 1669 an wurde Françoise Scarron mit der Erziehung der Kinder betraut, die Madame de Montespan vom König empfing. Zunächst blieb ihre Stellung geheim, da auch die königlichen Bastarde als Staatsgeheimnis behandelt wurden. Erst mit der öffentlichen Anerkennung seiner Beziehung zu Madame de Montespan und der damit einhergehenden Anerkennung seiner unehelichen Kinder, kam Madame Scarron zusammen mit den nun zu königlichen Prinzen avancierten Kindern 1673 an den Hof nach Saint-Germain. Als Gouvernante dieser unehelichen Kinder hatte sie zwar eine Aufgabe, die zudem auch finanziell entlohnt wurde, jedoch kein Hofamt inne.

Es existieren drei Bildnisse die Madame de Maintenon mit ihren beiden Zöglingen, dem duc du Maine und dem comte de Vexin, darstellen (Abb. 60). Alle drei werden Pierre Mignard beziehungsweise seinem Atelier zugeschrieben. Eine Ausführung hängt im Schloss von Maintenon und befindet sich dem Inventar nach seit dem 18. Jahrhundert im Besitz der Familie Noailles. Beide anderen befinden sich heute in Privatsammlungen, wobei die eine Ausführung bis in die 1950er-Jahre den Nachfahren der königlichen Familie gehört haben soll, während das letzte Bildnis Anfang des 20. Jahrhunderts im Rahmen einer Erbschaft der Familie Mortemart in den Besitz der duchesse d’Uzès überging.⁴⁷⁷ Berücksichtigt man diese drei Provenienzen, so zeichnet

⁴⁷⁴ zit. nach: Chandernagor (2001), S. 61

⁴⁷⁵ vgl. ebd., S. 61

⁴⁷⁶ Ernest Stroehlin erkennt im Emaillebildnis von Petitot ebenfalls eine Vorlage von Mignard, die er jedoch auf 1675–1677 datiert, vgl. Stroehlin (1905), S. 236. Geht man von einer solch späten Datierung aus, müsste Françoise d’Aubigné in diesem Bildnis bereits über 40 sein, was kaum ihrer Darstellung entspricht.

⁴⁷⁷ Zu den drei Ausführungen und ihren Provenienzen vgl. Chandernagor (2001), S. 62 f.

sich ein plausibler Auftrag ab. Demnach wäre jeweils eine Ausführung für den König, eine für Madame de Montespan als Mutter der Kinder sowie eine für Madame de Maintenon als deren Erzieherin gedacht.⁴⁷⁸ Die Dargestellten werden in einem historisierenden Porträt gezeigt, Madame de Maintenon als Heilige Jungfrau mit dem comte de Vexin als Christus und dem duc du Maine als Johannes der Täufer. Madame de Maintenon trägt, wie für die Heilige Jungfrau typisch, ein rotes Gewand mit einem blauen Umhang. Sie sitzt auf einer Bank und hält den kleinen comte de Vexin auf ihren Knien. Dieser hat ein hellblaues Tuch um die Taille gebunden, mit dem seine Gouvernante ihn hält. Zur ihrer linken kniet der duc du Maine als Johannes der Täufer. Er hält ein Lamm, das Hauptattribut des Heiligen, sowie einen Kreuzstab mit einer Banderole, auf der die Inschrift *Ecce Agnus Dei* zu erwarten sein dürfte. Im rechten oberen Bildrand öffnen sich die Wolken, und zwei Putten streuen Blumen auf die Heiligen. Madame de Maintenon ist durch ihre Physiognomie klar in der Darstellung der Heiligen Jungfrau zu erkennen.

Das zweite Bildnis dieser Zeit zeigt Madame de Maintenon diesmal mit nur einem Kind auf den Knien (Abb. 61). Auf den beiden Variationen dieses Bildnisses befinden sich Initialen, wobei „Fd'A“ für Françoise d'Aubigné und „ASM“ für Aubigné-Scarron-Maintenon steht.⁴⁷⁹ Die Erwähnung des Namens Maintenon lässt auf eine Datierung nach der Anschaffung des Schlosses in Maintenon und der Übernahme des Namens schließen. Folglich bietet sich eine Datierung auf 1675 oder 1676 an.⁴⁸⁰ Somit lässt sich auch das dargestellte Kind je nach Lesart als Louis-César de Bourbon, comte de Vexin, oder als Louise Marie Anne de Bourbon, Mademoiselle de Tours, identifizieren.⁴⁸¹ Madame de Maintenon wird auf einem Stuhl sitzend dargestellt. Auf ihren Knien sitzt auf einem Kissen das kleine Kind, das mit seiner linken Hand den Stoff ihres Schleiers greift. Der auffällige Verzicht auf jeglichen Schmuck und auch die langen Ärmel und das bescheidene Dekolleté stellen sie als sittsame Erzieherin dar. Allein dem Kind widmet sie ihre Aufmerksamkeit, wodurch sie sich als Gouvernante inszeniert und somit zugleich ihre Rolle am Hof unterstreicht. Georges de Lastic vergleicht dieses Doppelporträt mit einem anderen, Pierre Mignard zugeschriebenen Bildnis (Abb. 62). Das Doler Bildnis unterscheidet sich jedoch abgesehen von dem Sitzmotiv in zu vielen Punkten, als dass von einer besonderen Beziehung zwischen beiden Gemälden gesprochen werden kann. So wird kein Kleinkind, sondern ein gut zehnjähriger, nun auch eindeutig als männlich zu definierender Knabe dargestellt. Die Mutter ist blond und nicht wie Madame de Maintenon dunkelhaarig

⁴⁷⁸ Das königliche Gemälde befände sich demnach in privater Hand, ebenfalls das Gemälde der Montespan, das aus dem Besitz ihrer Familie Mortemart erworben wurde. Das Gemälde, das heute im château de Maintenon ausgestellt wird, wäre somit das Gemälde, das für Madame de Maintenon bestimmt war und über ihre Nichte, die sie beerbte, in den Besitz der Familie Noailles überging, vgl. ebd.

⁴⁷⁹ vgl. Chandernagor (2001), S. 63

⁴⁸⁰ Diese Datierung findet sich in allen bisherigen Publikationen wieder.

⁴⁸¹ Françoise Chandernagor sieht in dem blonden Kleinkind ein Bildnis der ein- bis zweijährigen Mademoiselle de Tours. Vgl. Chandernagor (2001), S. 63. Frühere Publikationen sahen in dem Kleinkind den comte de Vexin, entsprechend als drei- bis vierjähriges Kind dargestellt, vgl. de Lastic (1980), S. 171 und London (1983), n°6.

und unterscheidet sich zudem durch ihre Kleidung und vor allem ihrem Schmuck deutlich von der Darstellung der Mätresse. Da sich in keiner der bisherigen Beschreibungen dieses Bildnisses Verweise auf die Mätresse oder den königlichen Bastard finden⁴⁸², kann diese These nicht aufrechterhalten werden.

Bildnisse als Mätresse und Ehefrau

Über zehn Jahre vergehen, bis sich Madame de Maintenon erneut porträtieren lässt. War sie zuvor die Gouvernante der unehelichen Kinder Ludwigs XIV. und seiner Mätresse gewesen, so hatte sie diese nun beerbt. Tatsächlich hatte sie sogar das erreicht, was nicht einmal ihre ambitionierte Vorgängerin sowie keine andere Mätresse der französischen Monarchie jemals erreicht hatte noch jemals erreichen wird. Sie hatte 1683, wenn auch nicht offiziell, den König geheiratet und sich somit wenigstens auf Lebzeiten ihren Platz an seiner Seite gesichert. Seit 1680 hatte sie als zweite Hofdame der Grande Dauphine ein Amt inne, das ihr einen Platz im Protokoll zusprach. Entsprechend unterscheiden sich die Bildnisse, die sie in den Achtziger- und Neunzigerjahren des 17. Jahrhunderts wiedergeben, in ihrer Inszenierung und ihrem Selbstverständnis von ihren bisherigen Porträts.

Das erste Bildnis aus dieser Zeit zeigt Madame de Maintenon auf einen Sessel sitzend (Abb. 63). Sie trägt mit einem schwarzen Kleid und einem schwarzen Schleier eine für Witwen typische Kleidung. Sie sitzt an einem Tisch, auf dem ein dunkles Kissen mit einem goldenen Saum liegt. Zwischen ihren Beinen steht ihre Nichte, Françoise d'Aubigné.⁴⁸³ Diese trägt ein silberfarbenes Kleid, wodurch farblich die Ärmel ihrer Tante aufgegriffen werden. Hinter den Personen ist ein schwarzer Vorhang zu sehen, der den Blick auf eine Säule freigibt. Im linken Bildhintergrund ist in einer Landschaftsdarstellung die Maison Royale de Saint-Louis in Saint-Cyr zu erkennen. Madame de Maintenon wird in diesem Bildnis besonders sittsam dargestellt. Das hochgeschlossene Witwenkostüm würde ihrem Status als Witwe des 1660 verstorbenen Schriftstellers Scarron entsprechen. Françoise Chandernagor verweist jedoch darauf, dass Madame de Maintenon sich kaum in schwarz kleidete.⁴⁸⁴ Erst 1680, nach ihrer Ernennung zur zweiten Hofdame der Dauphine, trug sie am Hofe schwarze Kleidung, da diese Farbe mit ihrer neuen Funktion verbunden war. Madame de Maintenon ließ sich dieser Argumentation nach folglich weniger als sittsame Witwe, sondern vielmehr in ihrer höfischen Stellung darstellen. Häufig auf das Gründungsjahr des Mädchenpensionats 1686 datiert, lässt das Alter der 1684 geborenen Françoise d'Aubigné eine Datierung zwischen 1689 und 1692 wahrscheinlicher werden. Sieht man in der Kleidung der Mätresse einen Verweis auf ihre Stellung als Hofdame der

⁴⁸² vgl. Paris (1985), n°105; Dole (2009), S. 148 f.

⁴⁸³ Zur Identifizierung von Françoise-Amable d'Aubigné vgl. Gelin (1907), S. 152–155. Zuvor wurden in dem dargestellten Mädchen Bildnisse von Marthe-Marguerite de Valois oder von Mademoiselle de Blois gesehen. Die Datierung des Gemäldes nach der Eröffnung von Saint-Cyr 1686 und das Alter der Dargestellten widersprechen diesen Thesen und geben Horace Walpole recht, der 1769 bereits die zukünftige duchesse de Noailles identifizierte, ebd. S. 152.

⁴⁸⁴ vgl. Chandernagor (2001), S. 65 f.

Grande Dauphine, muss das Gemälde vor deren Sterbejahr 1690 entstanden sein. Die Datierung auf das Jahr 1689 scheint somit plausibel. Ludwig XIV. schenkte 1689 dem Pensionat neben einem Ecce Homo von Pierre Mignard zwei Bildnisse von Louis Elle, die ihn und Madame de Maintenon darstellen.⁴⁸⁵ Es liegt daher nahe, das Gemälde als Teil dieses königlichen Geschenkes zu identifizieren. Das Bildnis wird weitestgehend Louis II. zugeschrieben.⁴⁸⁶ Emmanuel Coquery schreibt das Bildnis seinem gleichnamigen Vater zu, der 1689 verstarb.⁴⁸⁷ Damit wäre eine Datierung auf 1689 gänzlich gesichert. Während Madame de Maintenon durch ihre Kleidung als Hofdame gekennzeichnet wird, verweist das Mädchenpensionat im Hintergrund auf ihre Rolle als Erzieherin. Diese Funktion, die sie 1673 an den Hof brachte, wird durch die Darstellung ihrer Nichte, um deren Erziehung sie sich ebenfalls kümmerte, unterstrichen. Ließ sich Madame de Maintenon zuvor mit den königlichen Kindern porträtieren, stellt sie sich nun mit ihrer eigenen Verwandtschaft dar. Ihre Nichte, die 1698 mit Adrien-Maurice, duc de Noailles, in den französischen Hochadel einheiratete⁴⁸⁸, symbolisiert somit zusätzlich den sozialen Aufstieg der Maintenon, die 1689 bereits mehrere Jahre alleinige Vertraute des Königs und seine geheime Ehefrau war.

Das zweite Bildnis dieser Zeit ist von Pierre Mignard und zeigt Madame de Maintenon in Gestalt einer Heiligen, die auf einem Stuhl sitzend dargestellt wird (Abb. 64). In ihrer linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch. Sie sitzt an einem mit einem roten Tuch bedeckten Tisch, auf welchem eine Sanduhr und zwei weitere Bücher liegen. In ihrem Brief vom 27. Oktober 1694 an Madame de Sévigné beschreibt Madame de Coulanges das im selben Jahr gefertigte Gemälde. „J'ai vu la plus belle chose qu'on puisse imaginer; c'est un portrait de Mme de Maintenon fait par Mignard. Elle est habillée en Sainte-Françoise romaine. Mignard l'a embellie, mais c'est sans fadeur, sans incarnat, sans blanc, sans l'air de la jeunesse; et sans toutes ces perfections, il nous fait voir un visage et une physionomie au-dessus de tout ce que l'on peut dire: des yeux animés, une grâce parfaite, point d'atours; et, avec tout cela aucun portrait ne tient devant celui-là.“⁴⁸⁹ Sie wird der Überlieferung nach als Heilige Franziska Romana dargestellt. In der Tat ist das aufgeschlagene Buch eine typische Ikonographie dieser Heiligen.⁴⁹⁰ Jedoch ist ihr meist noch ein Schutzengel zur Seite gestellt. Dieser fehlt in Mignards Porträt. Auch die Kleidung unterscheidet sich stark von der üblichen Darstellung, in welcher die Heilige Franziska ein einfaches schwarzes Kleid mit weißem Schleier trägt. Dieses Habit wird heute noch von den Oblatinnen des Klosters der Hl. Francesca Romana getragen. Madame de Maintenon trägt jedoch ein goldenes Kleid mit einem blauen, hermelingefütterten Mantel. Obwohl das Porträt aus unserer heutigen ikonographischen Betrachtungsweise stark von einer Darstellung der Heili-

⁴⁸⁵ vgl. Versailles (1998), S. 254

⁴⁸⁶ vgl. ebd., S. 254

⁴⁸⁷ vgl. Coquery, in: Nantes (1997), S. 207

⁴⁸⁸ Um diese Hochzeit zu ermöglichen, zahlte Madame de Maintenon eine Mitgift von 600.000 livres, vgl. Chandernagor (2001), S. 34.

⁴⁸⁹ zit. nach: Gelin (1907), S. 145

⁴⁹⁰ vgl. Squarr (1974), S. 327–329

gen Franziska abweicht⁴⁹¹, wurde dieses Bildnis Madame de Maintenons seit dem 18. Jahrhundert als Kryptoporträt in den Zügen ihrer Namenspatronin geführt.⁴⁹² Gelin geht davon aus, dass die Pose oder das Gewand einer Konvention der Darstellung der Heiligen zu sein scheint, auch wenn diese weder mit der kanonisierten Darstellung der Heiligen noch mit dem Habit der Ordensschwestern übereinstimmt.⁴⁹³ Den Memoiren des marquis de Coulanges können weitere Informationen zur Ikonographie der Heiligen entnommen werden. So beschreibt er, dass in der Kapelle des Klosters in Rom ihr Buch als Reliquie bewahrt wird. Angeblich sollen Stellen der zum Teil von der Heiligen persönlich geschriebenen Bibelverse in goldenen Buchstaben erscheinen.⁴⁹⁴ Diese sind im Gemälde Mignards klar erkennbar. Die Sanduhr verweise auf ihre schnelle göttliche Ergebenheit. Des Weiteren finden sich im Leben der königlichen Mätresse einige Parallelen aus dem Leben der Heiligen wieder. Beide waren sehr christliche Ehefrauen, die nach dem Tod ihres Mannes religiöse Einrichtungen gründeten. So hatte Francesca di Ponziani als Witwe in der Nähe des Kapitols eine Einrichtung gegründet, in der Mädchen des römischen Adels unterrichtet wurden. Im Alter zog sie sich gänzlich dorthin zurück, ohne das Gelübde abzulegen, bis sie „était morte en odeur de sainteté.“⁴⁹⁵ Auf ähnliche Weise wird sich Madame de Maintenon nach dem Tod Ludwigs XIV. nach Saint-Cyr zurückziehen, welches sie als Erziehungsanstalt für verarmte adelige Mädchen gegründet hatte. Das Bildnis existiert in mehrfacher Ausführung. Der Überlieferung nach hing in jedem Klassenzimmer von Saint-Cyr ein Bildnis der Stifterin.⁴⁹⁶ Horace Walpole erwähnt in der Beschreibung seines Besuches von Saint-Cyr im Jahr 1769, dass ihr Bildnis als Heilige Franziska Romana am häufigsten zu sehen war.⁴⁹⁷ „On comprend que ce portrait unique et emblématique, de la main du Premier Peintre du roi, enfermé dans les murs de Saint-Cyr, et y réfléchissant la vue qu'avait d'elle-même M^{me} de Maintenon, ait fixé après sa mort pour ses héritières spirituelles l'image idéale de la Fondatrice.“⁴⁹⁸

Bildnisse nach dem Tode des Königs

Durch das Ableben des Königs am 1. September 1715 verlor Madame de Maintenon ihre Stellung als königliche Mätresse. Als nicht offizielle Ehefrau des Königs blieb ihr auch nicht die Rolle seiner Witwe. Der Thronfolger, sein Urenkel Ludwig XV., war

⁴⁹¹ Bereits ihr Biograph Geffroy bemerkte dies 1894: „Je n'ai jamais rien compris aux textes qui parlent de Mme de Maintenon en Sainte-Françoise romaine. Nous avons ici [Geffroy befindet sich als Direktor der École Française in Rom] des dames de cet ordre. Je les ai consultées; j'ai vu une vielle gravure; cela n'a aucun rapport avec ce que nous montre le ... portrait de Mignard.“, zit. nach: Gelin (1907), S. 146.

⁴⁹² Sowohl in der Beschreibung des Gemäldes durch Mme de Coulanges von 1694 als auch in der frühen Biographie des Abbé de Monville sowie in den verschiedenen Inventaren von Saint-Cyr wurde das Gemälde stets als Darstellung in den Zügen der Heiligen Franziska beschrieben.

⁴⁹³ vgl. Gelin (1907), S. 146

⁴⁹⁴ Mémoires de M. de Coulanges, zit. nach Bajou (1997), S. 204

⁴⁹⁵ Fumaroli, in: Bots (2009), S. VIII

⁴⁹⁶ vgl. Bajou (1997), S. 204

⁴⁹⁷ Walpole, zit. nach ebd.

⁴⁹⁸ Fumaroli, in: Bots (2009), S. VIII

zum Zeitpunkt seiner Krönung fünf Jahre alt und wuchs in den folgenden Jahren im Tuilerienpalast in Paris auf. Die Regierungsgeschäfte übernahm, ebenfalls von Paris aus, Philippe II. de Bourbon, duc d'Orléans, der Sohn des Bruders Ludwigs XIV. Versailles verlor somit in den Jahren der Régence an Bedeutung. Die Adeligen, die das unkomfortable Leben am Hofe akzeptiert hatten, um in unmittelbarer Nähe des Königs zu sein, verließen nun ebenfalls Versailles. Madame de Maintenon zog sich in ihr Mädchenpensionat nach Saint-Cyr zurück.

Entsprechend mag es auch nicht verwundern, dass das letzte Bildnis, das uns von Madame de Maintenon überliefert ist, sie als Erzieherin von Saint-Cyr darstellt (Abb. 65). Françoise Chandernagor identifiziert ihre am Hals geknotete schwarze Mantilla in Kombination mit einem schwarzen Kleid mit weißem Revers an den Ärmeln als das Gewand der Erzieherinnen, die ihr Gelübde noch nicht abgelegt hatten.⁴⁹⁹ Das Gemälde, das sich in privater Hand befindet, wurde am 11. März 2003 durch das Auktionshaus Christie's in Paris als ein Werk des Künstlers Jean Jouvenet versteigert. Diese Zuschreibung geht auf Dominique Brême zurück.⁵⁰⁰ Vergleicht man das Gemälde mit Bildnissen Jouvenets, ergeben sich tatsächlich Ähnlichkeiten.⁵⁰¹ Christine Gouzi geht in der Neuauflage der wegweisenden Monographie, die Antoine Schnapper zu Jean Jouvenet fertigte, auf diese Zuschreibung ein, widerspricht ihr jedoch. Trotz der hohen Qualität der Ausführung wirke das Gemälde Madame de Maintenons zu statisch und streng. Vor allem die weiche Kinnpartie und die glatten Hände seien für Jouvenet untypisch.⁵⁰² In den Ausstellungskatalogen von 1976 und 1999 wird das Bildnis Hyacinthe Rigaud zugeschrieben, eine Autorschaft, die Françoise Chandernagor übernimmt.⁵⁰³ Das Bildnis stellt Madame de Maintenon in ihren letzten Jahren dar und dürfte folglich zwischen 1715 und 1719 zu datieren sein. Der Überlieferung nach wurde das Bildnis, das sich im Pensionat von Saint-Cyr befand, während der Revolution von einer der Damen unter ihrem Rock versteckt und gesichert. Bis zu den 1920er-Jahren sei es im Besitz der vicomte de Reiset gewesen.⁵⁰⁴

Mit diesem Gemälde, das vermutlich nach dem Tode Ludwigs XIV. entstand, endet die Besprechung der Bildnisse seiner Mätressen. Im Laufe eines halben Jahrhunderts ließen sich drei Mätressen porträtieren, die verschiedener nicht sein könnten und dennoch dieselbe Stellung inne hatten. Ihre Bildnisse spiegeln ihre unterschiedlichen Ambitionen wider und stellen für jede Mätresse eigene Formen der Inszenie-

499 Chandernagor (2001), S. 67 f.; Darstellungen der Ordenstracht der Erzieherinnen in Versailles (1999 b), S. 52 und 191.

500 Vgl. die Objektbeschreibung anlässlich des Verkaufs Nr. 5042 der Erbschaft Baron Fould-Springer und Cecile de Rothschild am 11.3.2003 bei Christie's in Paris, online unter: <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4061229>, nachfolgend Christie's (2003). Der darin erwähnte Aufsatz von Dominique Brême wurde bis heute nicht veröffentlicht.

501 So zum Beispiel bei dem Bildnis einer Frau, das auch als Porträt Madame Jouvenets identifiziert wird, vgl. Schnapper (2010), S. 51 und 262, sowie dem Bildnis des Parlamentariers mit Perlen, vgl. Schnapper (2010), S. 118 und 240.

502 vgl. Gouzi, in: Schnapper (2010), S. 316 f.

503 vgl. Paris (1976), S. 24–27; Versailles (1999 b), S. 105 und 219; Chandernagor (2001), S. 68

504 Vgl. Christie's (2003). Die Provenienz aus der Sammlung der vicomtes de Reiset lässt sich für das beginnende 20. Jahrhundert bestätigen, vgl. Paris (1911), S. 23.

rung ihrer Selbst und ihrer Rolle am Hofe dar. In Versailles hatte der Hof nun einen festen Sitz gefunden, und auch wenn während der Régence sich das adelige Leben nach Paris verlagerte, sollte es mit Ludwig XV. wieder dorthin zurückkehren. Somit wurde das Schloss auch zur Wirkungsstätte einer neuen Generation von Mätressen, die wie bereits ihre Vorgängerinnen, ihre Position behaupten und auch verteidigen mussten. Inwieweit sie dabei auf ihre bildliche Repräsentation setzten und sich mit Hilfe ihrer Bildnisse selbst inszenierten, soll in den nachfolgenden Ausführungen untersucht werden.

IV. Die Mätressen Ludwigs XV.

IV. 1 Das 18. Jahrhundert

„Quand une civilisation arrive à son terme dernier et excessif, quand un monde est dans plein épanouissement d'une corruption exquise, et qu'il a réalisé l'idéal de la vie sociale dans toutes ses délicatesses, dans toutes ses grâces, dans tous ses raffinements ; alors que tout est accompli, dans les lois et les mœurs d'un peuple, pour donner l'image la plus charmante d'une société polie, il arrive à l'humanité un mal étrange. Le mal qui saisit l'humanité, dans cette entière jouissance d'elle-même, est une plate et infinie lassitude, un je-ne-sais-quoi qui ôte le goût aux choses et la surprise à la vie, un rassasiement absolu, le désenchantement du désir et de la volonté. Ce malaise étrange est la grande maladie morale du XVIIIe siècle.“⁵⁰⁵

Diese „moralische Krankheit des 18. Jahrhunderts“ ist nicht nur ein gern gesehenes Motiv der Literatur, die in dem Ende des *Ancien Régime* ein dekadentes Aufleben einer vergangenen Epoche sieht, sondern war bereits zur damaligen Zeit ein Untersuchungsfeld der Medizin. „Les médecins du XVIIIe siècle⁵⁰⁶ se sont attachés à définir les symptômes de ce qu'ils appellèrent ‚la maladie du siècle‘, inconnue des gens du peuple.“⁵⁰⁷ Diese Beschreibung trifft selbstverständlich nur auf den Adel zu, es ist ein „privilège de nanti.“⁵⁰⁸ Beim Volk herrschten andere Prioritäten, „les bras des enfants sont vite requis pour le travail et nombreux parents considèrent l'alphabétisation comme un luxe.“⁵⁰⁹ Doch auch eine weitere Bevölkerungsgruppe ist von diesem *malaise* ausgenommen und entwickelt etwas, was Elisabeth Badinter mit *ambition* umschreibt. In der Tat erfährt im 18. Jahrhundert das bestehende System, beinahe ein Jahrhundert vor der Revolution, bereits eine Veränderung, eine kleine Revolution, wenn man so will, die mitunter Wegbereiter für die eigentliche Revolution von 1789 werden soll. Das alte System sah den König als Herrscher mit seinem Adel als Verwalter und Berater. Zur Stärkung seiner Position entmachte der König zunehmend den Adel, um sich so seine Alleinherrschaft sichern zu können. Beginnend unter Ludwig XIV., erfährt das gehobene, reiche Bürgertum unter Ludwig XV. einen einmaligen Aufstieg im System. Nie zuvor war es den Bürgern, die zwar schon im Mittelalter über ihren Reichtum häufig die Monarchie beeinflussten, gelungen, sich im Staatsapparat zentrale Stellen zu sichern und so aktiv auf die Politik Einfluss nehmen zu können. Diese aufkommende Schicht, die sogenannte *noblesse de robe*, da sie im Zuge ihrer Machtausübung häufig mit Adelstiteln versehen wurde, sah sich nun dem alten Adel,

⁵⁰⁵ de Goncourt (2003), S. 251–252

⁵⁰⁶ Elisabeth Badinter hebt an dieser Stelle die Werke *Traité des affections vaporeuses du sexe* (1758) von Raulin und *Traité des affections vaporeuses des deux sexes* (1763) von Pomme fils hervor.

⁵⁰⁷ Badinter (1983), S. 17

⁵⁰⁸ ebd., S. 15

⁵⁰⁹ ebd.

der *noblesse d'épée*, gegenübergestellt, häufig gar bevorzugt, weswegen sie von Letzter verachtet wurde. Politisch geschwächt durch den König, moralisch durch die *grande maladie du siècle*, hatte der Adel dem aufkommenden Bürgertum nichts entgegenzusetzen als seinen Spott.⁵¹⁰ Ort dieses Zusammentreffens war der Hof in Versailles. Der König zwang den gesamten französischen Adel an den Hof und unterwarf ihn dem Zeremoniell. „Le monarque était donc indispensable à la noblesse qui conservait toujours, en arrière-plan de toutes ses représentations sociales, l'image du compagnonnage guerrier et le rêve d'une république nobiliaire dans laquelle le roi se complairait dans une position de *primus inter pares*.“⁵¹¹ Fernab dieses Traumes lebte der Adel am Hofe und begnügte sich dort mit Posten und Ämtern, die ihm zwar nicht besonders würdig waren, jedoch zu Prestige und somit zu Machtgewinn führten.⁵¹² Doch genau diese wurden ihm von der aufstrebenden Bourgeoisie streitig gemacht. Hatte sich der Adel mit seiner Rolle abgefunden, sie jedoch nie ganz akzeptiert und daher vor allem missmutig ausgeführt, so strebte die Konkurrenz diese an. Diese Motivation des sozialen Aufstiegs trieb die ambitioniertesten Bürger bis nach Versailles, auch wenn sie da zumindest anfänglich auf heftigen Widerstand trafen. „L'ambitieux, parce qu'il aspire à changer de condition, est généralement perçu comme un danger pour l'ordre social. Défiant la nature, le pouvoir, et Dieu, l'ambition s'apparente à la folie qui bouleverse l'ordre des valeurs et du réel.“⁵¹³

Der Hof

Mit dem erneuten Einzug des Hofstaates in Versailles zog auch wieder das Protokoll in das Schloss Ludwigs XIV. ein. Obwohl es teilweise bis zur Abstrusität praktiziert wurde, lockerte Ludwig XV. zunehmend das bestehende Protokoll und gab dem Leben am Hofe, in erster Linie vor allem seinem, einen privateren Charakter. Während das *lever* und das *coucher* Ludwigs XIV. öffentlich im prachtvollen, doch nicht beheizbaren und damit sehr unbequemen Schlafzimmer alltäglich gleich vollzogen wurde, entschied sein Nachfolger nun jeden Tag individuell, wann er am nächsten Morgen aufzustehen gedachte. Auch die ihm verhasste *chambre de parade* gab er zugunsten neu eingerichteter *petits appartements* auf. Um dennoch das Protokoll zu wahren, wechselte er fortan jeden Morgen nach dem Aufstehen das Zimmer, um entsprechend der Etikette das *lever* durchzuführen, abends legte er sich im Rahmen des *couchers* öffentlich zu Bett, um dann erneut das Zimmer zu wechseln. Immer weitere Räum-

⁵¹⁰ „En pronant une société strictement hiérarchisée où chacun tenait sa place de la grâce de Dieu, elle condamnait par avance toute tentative de mobilité sociale. Grâce à des écrous bien serrés, il était difficile pour tous, impossible pour une grande majorité, d'améliorer son statut originel. Ceux qui y parvenaient ne suscitaient pas l'admiration de leurs supérieurs ‚naturels‘, mais une sorte de moquerie condescendant. Le bourgeois gentilhomme est objet de mépris pour certains, d'envie pour d'autres. Il fallut des siècles pour que la noblesse d'épée reconnût les droits de la noblesse de robe, pour que les anciens aristocrates accueillissent en leur sein les bourgeois anoblis.“, ebd., S. 10

⁵¹¹ Hours (2002), S. 276

⁵¹² vgl. Elias (2002), S. 116–121

⁵¹³ Badinter (1983), S. 10

lichkeiten ließ der König in private Appartements umwandeln, in denen später auch seine Mätressen untergebracht wurden. „Dans ses appartements constamment remaniés, Louis XV cache ses amours et dérobe sa vie personnelle à la cour.“⁵¹⁴ Diese Bestrebungen nach einer größeren Privatsphäre sind ein Hauptaspekt der Herrschaft Ludwigs XV. So führte er mit den *petits souper* eine Institution ein, in der die Etikette gänzlich umgangen wurde und sich jeder der eingeladenen Gäste ohne festgesetzter Tischordnung setzen konnte, wo immer er wollte.⁵¹⁵ „Louis XIV donnait son sens à l'étiquette; Louis XV se contente d'en préserver les apparences. Fatigué par le céromonial, il aime à vivre en particulier.“⁵¹⁶ In diesem Sinne unterschied er sich von seinem Urgroßvater. Besonders zu Beginn seiner Herrschaft fehlte die klare Umsetzung eines strukturierten Protokolls. War Ludwig XIV. selbst zum Sinnbild der Etikette geworden, stand die Regierungszeit Ludwigs XV. unter dem Schatten des vergangenen Jahrhunderts. Die Etikette war zur Tradition geworden, die Ausnahmen ermöglichte. In diesem sozialen Umfeld konnten sich Aufsteiger besonders leicht etablieren, und so mag es auch nicht verwundern, dass sich unter Ludwig XV. Mätressen am Hofe hielten und diesen sogar beherrschen konnten, die vergleichsweise aus niederer Herkunft stammten.

Der König

Ludwig XV. wurde am 15. Februar 1710 in Versailles geboren. Er war der dritte Sohn des Dauphins und Maria Adelaïde von Savoyen. 1711 starb sein Großvater, im folgenden Jahr sein Vater zusammen mit seiner Mutter und seinem älteren Bruder, sodass er 1712 als Zweijähriger zum einzigen Thronfolger in direkter Linie seines Urgroßvaters Ludwig XIV. wurde. 1715 starb dieser schließlich nach einer 72-jährigen Regierungszeit, sodass Ludwig XV. im jungen Alter von fünf Jahren den französischen Thron bestieg und zugleich einziger Thronfolger in direkter Linie war. Somit lastete eine besondere Verantwortung auf seinen Schultern, da er durch sein Überleben und die Geburt eines männlichen Nachkommens die Erbfolge sichern musste. Die Vermählung des jungen Königs und die Zeugung eines männlichen Nachfahrens wurden zur wichtigsten Angelegenheit des Königshauses.

Politisch und ideologisch wurde Ludwig XV. vom duc de Villeroy erzogen, einen Vertrauten Ludwigs XIV., der den Dauphin im Bewusstsein seiner absolutistischen, von Gott gegebenen Macht großzog.⁵¹⁷ Bis zur seiner Volljährigkeit 1723 regierte der Herzog von Orléans an seiner Stelle, 1726 übernahm Ludwig XV. im Alter von 16 Jahren die Regierungsgeschäfte. Als diplomatische Aussöhnung mit Spanien wurde Ludwig XV. 1721 im Alter von elf Jahren mit seiner dreijährigen Cousine Maria Anna Viktoria von Bourbon, der Infantin von Spanien, verlobt. Da das junge Alter seiner

⁵¹⁴ Solnon (1987), S. 429

⁵¹⁵ Vgl. Solnon (1987), S. 429 ff. Ludwig XIV. aß nur auf Feldzügen mit seinen Untergebenen.

⁵¹⁶ Solnon (1987), S. 429

⁵¹⁷ vgl. Kuster (2003), S. 170

Verlobten jedoch dem raschen Kinderwunsch im Wege stand, wurde diese Allianz aufgelöst und man suchte für den jungen König eine ältere Ehefrau, die bereits im Alter war, Kinder zu gebären.

Vier Jahre später wurde Ludwig XV. schließlich vermählt. Da die Gesetzeslage nur eine Vermählung mit einer ausländischen und katholischen Prinzessin vorsah, fiel die Wahl letztendlich auf Maria Leszczyńska, die Tochter des 1734 entmachteten polnischen Königs Stanislaus I. Leszczyński. Dieser wurde infolge des schwedischen Sieges im Großen Nordischen Krieg 1704 zum König von Polen und Großfürst von Litauen gewählt, jedoch 1709 wieder entmachtet. Nach seiner Entmachtung floh Stanislaus Leszczyński mit seiner Familie aus Polen zunächst nach Schweden und später ins Herzogtum Pfalz-Zweibrücken. 1718 mussten sie, bedingt durch den Tod Karls XII. von Schweden, die Pfalz verlassen und fanden Zuflucht in Wissembourg im Elsass. 1724 verhandelte Stanislaus Leszczyński die Vermählung seiner Tochter mit dem duc de Bourbon. Im darauf folgenden Jahr galt es nun, sie mit dem König zu vermählen. Beim lever am 27. Mai 1725 verkündete Ludwig XV. schließlich offiziell seine Absicht, Marie Leszczyńska Leszczynska zu ehelichen. Nachdem der Ehevertrag am 9. August unterzeichnet wurde, fand am 15. August in der Kathedrale von Straßburg die Hochzeit statt, in welcher Marie Leszczynska den duc d'Orléans stellvertretend für den König heiratete. Die eigentliche Hochzeit fand am 5. September in Fontainebleau statt, wobei der König seine zukünftige Ehefrau erst am Abend zuvor persönlich traf. Von 1727 bis 1738 gebar die Königin zehn Kinder, unter anderen 1729 mit Louis Ferdinand einen männlichen Thronfolger, sodass die Thronfolge vorerst gesichert war. Bereits während der Schwangerschaften distanzierten sich Ludwig XV. und Marie Leszczynska zunehmend voneinander, und der König begann, den ersten Kontakt mit Mätressen zu pflegen. Die Königin führte fortan ein sehr häusliches Leben im Kreise ihrer Kinder und nahm kaum an den höfischen Vergnügungen teil. Sie widmete sich größtenteils ihrem Glauben und versuchte, ihre Kinder ebenfalls in diesem zu erziehen. 1738 wurden ihre Töchter mit Ausnahme von Marie Adélaïde zur Erziehung in die Abtei von Fontevrault gesendet. Ab dem Jahr 1751 kann man einen Wandel in der Rezeption Ludwigs XV. erkennen. War er früher noch als *le Bien-Aimé* bezeichnet worden, vor allem während seines erfolgreichen Flandernfeldzuges, kam es zu immer größeren Krisen seiner Herrschaft, sodass er häufiger als *le Mal-Aimé* bezeichnet wurde. 1765 starb mit seinem Sohn der Dauphin. Die Vermählung seines Enkels, des späteren Ludwig XVI., mit Maria Antonia von Habsburg 1770 stellte schließlich das Ende der Feindschaft zwischen Frankreich und Österreich dar. Vier Jahre später erkrankte Ludwig XV. an den Pocken und verstarb am 10. Mai 1774.

IV. 2 Die Kunst am Hofe Ludwigs XV.

Das Kunstgeschehen des 18. Jahrhunderts ist gänzlich durch das Wirken der *Académie royal de peinture et de sculpture* als zentraler Drehpunkt gekennzeichnet. Vor allem konnte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Tradition der Salonausstellungen etablieren. Seit 1737 fanden die Ausstellungen jährlich statt, von 1751 bis 1795

dann schließlich in der bekannten zweijährlichen Abfolge. Diese Ausstellungen waren nicht nur die ersten Ausstellungen ihrer Art und Wegbereiter für eine öffentlich zugängliche Musealisierung, wie sie uns heute bekannt ist. Früh entstanden kritische Berichte und Zusammenfassungen, sodass sie auch für den Beginn der Kunstkritik und der schriftlichen Katalogisierung stehen.⁵¹⁸ Diese sehr theoretische Kritik spiegelte jedoch nicht den gängigen Geschmack, da sie meist der akademischen Gattungshierarchie verschrieben blieb und somit der Porträtgattung prinzipiell eher skeptisch gegenüberstand. Zudem darf man auch nicht den Fehler begehen, von der Salonkritik, die häufig bürgerlich und aufgeklärt war, auf die höfische Rezeption zu schließen.

Das Porträt

In der Einleitung seiner Veröffentlichung der *Conférences* von 1669 formuliert André Félibien eine Hierarchie der Gattungen, die sich durchsetzen sollte und zum akademischen Paradigma wurde. Demnach war die Porträtmalerei, da sie beseelte Wesen darstellt und somit die göttliche Schöpfung imitiert, der Genre- und der Landschaftsmalerei überlegen, stand jedoch unter der Historienmalerei, die die beseelten Menschen erst in Interaktion zeigt und religiöse, mythologische oder bedeutende Episoden der Geschichte zum Sujet hat.⁵¹⁹ Nicht nur die Werke wurden dieser Hierarchie unterworfen, sondern auch die Künstler, die entsprechend ihrer Gattungszugehörigkeit in eine Prestigereihenfolge eingereiht wurden.

Diese Position wurde im 18. Jahrhundert jedoch nur noch von der Akademie und der Kunstkritik vertreten, da der Kunstmarkt bereits die niederen Gattungen, insbesondere das Porträt, eindeutig bevorzugte. Das 18. Jahrhundert kann somit als das große Jahrhundert der Porträtmalerei bezeichnet werden. Viele Maler sahen in der Porträtmalerei eine Möglichkeit, zu Reichtum zu gelangen, zumal öffentliche Aufträge von den *Bâtiments* selten zügig bezahlt wurden, wovon diverse Quellen zeugen. Die akademische Tradition, wie sie von Félibien begründet wurde, sah sich zunehmend durch einen Kunstmarkt bedrängt, „die Schere zwischen normativen kunsttheoretischen Vorgaben und Konsumentenbedürfnissen öffnet sich immer weiter.“⁵²⁰ So wurde vor allem das Bürgertum, das im Laufe des 18. Jahrhunderts Anspruch auf Darstellung erhob, zu einer neuen und zahlungskräftigen Käuferschicht.

Im Gegensatz zur Historienmalerei, die nur auf Bestellung der *Bâtiments*, der Kirche oder einiger wohlhabender Privatpersonen in beschränkter Menge benötigt wurde, gab es für Porträts einen beinahe grenzenlosen Absatzmarkt. Porträts übernahmen neben einer „regierenden“ Funktion⁵²¹ auch eine kommunikative, da über Porträtsverkehr diplomatische Beziehungen gepflegt wurden. So war der Versand eines

⁵¹⁸ vgl. Lemaire (2004), S. 45–52

⁵¹⁹ vgl. Félibien (1669), Préface

⁵²⁰ Kohle (2000), S. 249

⁵²¹ Dies gilt für das Porträt des Herrschers.

Bildnisses eine besondere Anerkennung des Beschenkten, der diesen wiederum zu einer Antwort mit seinem Porträt verpflichtete. So gelangten nicht nur Bildnisse in die verschiedenen fürstlichen Sammlungen und damit ohne den Umweg des Kunstmarktes heute in verschiedene Museen, sondern waren, unabhängig von ihrem künstlerischen Wert, Zeugnisse einer politischen Allianz oder einer persönlichen Gunstzuweisung. Das Porträt wurde somit zum Kommunikationsmittel. So versteckt sich hinter jedem Bildnis dieser Zeit meist auch eine Intention, eine Mitteilung an den Betrachter. Das Porträt zeugt nicht nur passiv von der Bedeutung des Dargestellten, es übernimmt auch eine aktive Rolle, so zum Beispiel die Rechtfertigung dieser Bedeutung.

Porträt und Bürgertum

Während es in aristokratischen Kreisen schon lange Usus war, Porträts von Familienmitgliedern in Auftrag zu geben und somit Ahngalerien zu erstellen, beanspruchte das Bürgertum erst im Laufe des 18. Jahrhunderts dieses Privileg. Basierend auf den Studien von Daniel Wildenstein verdeutlicht Michael Müller diese neue bürgerliche Obsession anhand einiger Zahlen. Während in der Zeit von 1700 bis 1730 in elf von 18 Haushalten keine Familienporträts vererbt wurden, fanden sich solche in der Zeit von 1760 bis 1790 in neun von zehn Haushalten.⁵²² Diese Familienporträts, die nicht öffentlich ausgestellt wurden, sondern für die privaten Haushalte des Bürgertums gedacht waren, stellten eine neue Auftragsbasis für Porträtmaler dar. Es dürften folglich auch diese Porträts sein, die von der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts kritisiert wurden, da die dargestellten Personen nicht den Kriterien entsprachen, porträtiert zu werden. Die Künstler, so der Vorwurf, kamen diesen rasant zunehmenden Bestellungen rein aus finanziellen Gründen nach.

So stellt nicht allein die Tatsache, dass sich das Bürgertum nun vermehrt abbilden ließ, einen Beweis für seinen Machtanspruch dar. Vielmehr fand es sogar im Porträt selbst Strategien, sich als darstellungswürdig und somit dem Adel ebenbürtig zu inszenieren. Zu solchen Legitimationsstrategien des bürgerlichen Aufsteigers, der sich anhand gezielt gewählter Rollenporträts anobliert, sei auf den Aufsatz von Hubertus Kohle verwiesen, der einen solchen sozialen Aufstieg mithilfe einer bewusst gewählten Ikonographie verbildlicht.⁵²³

Das offizielle Herrscherbildnis

Das prominenteste Darstellungsmotiv für Porträtmaler war das Bildnis des Königs, dessen Porträts sich auf der Schwelle zwischen Historie und der eigentlichen Porträ-

⁵²² Vgl. Müller (2001), S. 387, basierend auf Wildenstein (1967). Als soziale Untersuchungsgruppe wurden die *conseillers-secretaires du roi* und die Anwälte betrachtet.

⁵²³ vgl. Kohle (2000). Der soziale Aufsteiger Gaspard de Gueidan wählte als Rollenporträt die Figur des Céladon aus dem Astrée-Roman Honoré d'Urfés, um sich über diesen literarischen Bezug dem nicht-höfischen Adel zuzuschreiben.

malerei befinden. „Le roi n'est pas un client ordinaire. Sa personnalité est complexe et mystérieuse, ses qualités sont si étendues, qu'aucun portrait ne semble être en mesure d'en exprimer une idée satisfaisante.“⁵²⁴ Sein Bildnis stellt daher eigene Anforderungen an die Gattung, „le peintre élabore une image de propagande, un portrait politique, où chaque élément de la composition est une partie du discours.“⁵²⁵ Zugleich wird es zu seinem Stellvertreter, analog der Devise „le portrait de César, c'est César.“⁵²⁶ Kann der König nicht überall in seinem Reich präsent sein, zumal sich der Hofstaat nun an einem festen Ort, nämlich in Versailles, niedergelassen hat, bereist das Bildnis des Königs Frankreich und Europa. So findet man seine Standbilder auf zentralen Plätzen, und sein Porträt „bewacht“ die wichtigen Institutionen und Funktionäre der Provinz, ähnlich wie noch heute Bilder des Staatschefs in Botschaften und Konsulaten hängen, um die Tätigkeiten der jeweiligen Diplomaten fernab der Heimat, so jedenfalls wird suggeriert, zu kontrollieren, „im Auge zu behalten.“ Und wie auch in den heutigen offiziellen Staatsbildern üblich, wird der Herrscher mit seinen Insignien dargestellt, die ihn legitimieren. Die Darstellung der Insignien auf dem Bildnis bekam dabei eine dermaßen große Wichtigkeit, dass dem Künstler sogar die Originale aus Saint-Denis geholt und dem Maler als Vorlage zur Verfügung gestellt wurden.⁵²⁷

Das erste offizielle Bildnis des Monarchen stellt ihn als Fünfjährigen im Krönungsornat dar (Abb. 66). 1715 verstarb sein Urgroßvater Ludwig XIV., weswegen er als sein einziger direkter Nachfahre auf den französischen Thron folgte, wenn auch die Staatsgeschäfte vom Herzog von Orléans geleitet wurden. Der dynastische Anspruch steht bei diesem Gemälde von Hyacinthe Rigaud im Vordergrund, und so mag es auch nicht verwundern, dass es große Ähnlichkeiten mit dem letzten Bildnis des Vorgängers (Abb. 20) aufweist. Auch ein weiteres Gemälde von Rigaud aus dem Jahr 1730 bezieht sich immer noch auf die prominente Vorlage (Abb. 67).

In seiner Untersuchung zum Herrscherbildnis unter Ludwig XV.⁵²⁸ zeigt Andreas Köstler eine Entwicklung in seiner Darstellung auf. Im Ursprung dieser Untersuchung steht der Beiname des Königs *Bien-Aimé*⁵²⁹, der im Gegensatz zu den vorherigen königlichen Beinamen eine passive Eigenschaft darstellt. „Ein passives Herrscher-Image hat Auswirkungen: geht von einem Gerechten oder Großen die Handlungsentfernung aus, um sich in seinen Taten zu manifestieren, so kann sie bei einem Beliebten nur münden. Beliebt sein ist also eine strukturell andersartige Herrscherqualität, ein Epitheton, das mit einer gewissen Automatik den Argumentationsstrang bei Herrscherdarstellungen umkehrt.“⁵³⁰ Eine solche Umkehrung der Darstellung macht Köst-

⁵²⁴ Beaupain (2001), S. 242

⁵²⁵ ebd.

⁵²⁶ zit. nach Beaupain (2001), S. 241

⁵²⁷ vgl. ebd., S. 249

⁵²⁸ Köstler (1998 b)

⁵²⁹ Dieser Beiname entwickelte sich 1744 im Rahmen der *maladie de metz*, als der König während des österreichischen Erbfolgekrieges schwer erkrankte. Da er zu diesem Zeitpunkt noch sehr beliebt war und die Bevölkerung eine große Anteilnahme an seiner Genesung nahm, etablierte sich dieser Name.

⁵³⁰ Köstler (1998 b), S. 204; Ludwig XIII. wurde *le Juste* genannt, Ludwig XIV. *le Grand*.

ler an den Standbildern der *places royales* aus, die „weit mehr als die oft betrachtete Versailler Ikonographie, Gradmesser für das öffentliche Bild der Monarchie“⁵³¹ waren. So wie sich die Beliebtheit des Königs umkehrte, was vor allem in der inoffiziellen Umbenennung in *le Mal-Aimé* ersichtlich wird, musste das Bildnis des Königs zunehmend die Beliebtheit des Dargestellten begründen. So wird eine „ikonographische Verschiebung vom Kriegs- zum Friedensfürsten“ ersichtlich, „die Sockelzone, in der die Begründungsstrategie der Herrscherverherrlichung aufgebaut wird, absorbiert jetzt einen Gutteil der Betrachterenergie, und der Grund liegt in der Erklärungsnot, in den diese Sockelallegorien geraten, nachdem sie nicht mehr auf den Herrscher hin, sondern von ihm weg argumentieren.“⁵³² Dieses aktive Werben nach Beliebtheit zeigt sich auch in seinen Porträts. „Er mußte, wollte er den Kontakt mit der Umwelt nicht zur Gänze verlieren, die Flucht nach vorne antreten und nun selbst die Verbindung nach außen herstellen, was nicht ohne beschämende Eingriffe in die Unnahbarkeit seiner Existenz abging.“⁵³³ Entsprechend wurden seine Bildnisse privater, wie zum Beispiel 1748 im Porträt de La Tours (Abb. 68).

Das weibliche Porträt

Der Salonkritiker Etienne La Font de Saint-Yenne klassifiziert in seinen *Sentimens sur quelques ouvrages de peintures* die Frauen, die seiner Meinung nach als darstellungs-würdig galten. Neben der Königin und anderen Frauen der Herrscherfamilie nennt er vor allem gebildete Frauen, die sich durch ihren Intellekt und ihre Bildung auszeichnen, sowie solche, die durch ihre Sittlichkeit und edle Gesinnung hervorstechen.⁵³⁴ Michael Müller präzisiert, dass sich diese Einschränkung bei La Font de Saint-Yenne weniger auf die Darstellung selbst, sondern vielmehr auf ihre öffentliche Ausstellung im Pariser Salon bezieht. Zusätzlich unterscheidet er zwei Formen des Porträtabrauchs, das gerechtfertigte Andenken an eine verdiente Person sowie die ungerechtfertigte Darstellung, die allein zur Befriedigung der Eitelkeit des Auftraggebers dient.⁵³⁵ Diese Unterscheidung ist in erster Linie sozial auszulegen. So waren adelige Frauen, allen voran die Königin und Prinzessinnen, zweifelsohne darstellungswürdig. Bei den Damen des Bürgertums musste da schon genauer differenziert werden. Die besondere Hervorhebung der Bildung und edlen Gesinnung verweist auf die Kreise

⁵³¹ ebd.

⁵³² ebd., S. 209

⁵³³ ebd., S. 211

⁵³⁴ „Ouvrons encore ses portes aux Dames distinguées par l'esprit, par leurs études & leurs connoissances; dont les écrits sont pleins de décence & de délicatesse, d'idées neuves, au moins en apparence, justes, liées, pleines de feu dans un style simple, clair, & ennemi du précieux & de l'entortillé. Celles qui on sçû nous intéresser, nous attendrir, & nous instruire sur la Scène par des moeurs & des sentimens nobles, élevés, & finement exprimés, sans jamais quitter le ton du cœur & de la nature, telle est l'auteur de la Comédie de Cénie. De pareils ouvrages honoreront toujours leur sexe & leur siècle; & leur nation chérira leurs portraits.“, La Font de Saint-Yenne (1754), S. 139 f.

⁵³⁵ vgl. Müller (2001), S. 386

des gehobenen Bürgertums, die durch die Pariser Salons⁵³⁶ das kulturelle Leben dominierten. Die Befriedigung der Eitelkeit, demnach die reine Inszenierung der eigenen Schönheit, war, so jedenfalls von theoretischer Seite, verpönt. Natürlich setzte sich die Eitelkeit durch, was zu der Fülle an Porträts führte, die das 18. Jahrhundert ausmacht und zu der offenen Kritik der ganzen Gattung führte. Die Bildnisse der beiden königlichen Mätressen Madame de Pompadour und Madame Du Barry, die beide bürgerlicher Herkunft waren, jedoch Adelstitel verliehen bekamen und am Hofe wirkten, stehen somit genau an diesem Grat der Darstellungswürdigkeit. Ihre Bildnisse und die darin enthaltenen Inszenierungen sind daher von besonderem Interesse.

Das Porträt der Königin

Einen besonderen Stellenwert unter den weiblichen Porträts des 18. Jahrhunderts nimmt das Porträt der Königin Marie Leszczynska ein. Als höchste Frau am Hofe besaß sie das meiste Prestige⁵³⁷, weshalb ihr Bildnis von besonderer Bedeutung war. Seit ihrer Hochzeit mit Ludwig XV. lebte sie am französischen Hof. Ihre Bildnisse stellen sie sowohl in ihrer königlichen Funktion dar, gehen zum Teil aber auch über die einfache Inszenierung dieses Status hinaus. Die Identifizierung der einzelnen Porträts sowie die entsprechenden Zuschreibungen sind noch nicht gänzlich geklärt. Da dies jedoch ein eigenes Forschungsfeld darstellt, basiert die folgende Diskussion auf den Zuschreibungen durch Jennifer Germann.⁵³⁸

Das erste Porträt, das an dieser Stelle aufzuführen ist, sollte zugleich auch ihr wichtigstes werden, da es sie am Hofe einführte und somit ihre Hochzeit vorbereitete. Die marquise de Prie beauftragte 1725 den bekannten Hofporträtiisten Pierre Gobert, nach Wissembourg zu reisen, um dort die Prinzessin Marie Leszczynska zu malen (Abb. 69).⁵³⁹ Sollte dieses Porträt sie ursprünglich dem duc de Bourbon vorstellen, wurde es schließlich zum Vorstellungsporträt für den König.

Ein anderes Gemälde, das im Versailler Museum Pierre Gobert zugeschrieben wird, stellt die Königin auf einer Terrasse dar. Hinter ihr ist die Statue einer Sphinx zu sehen, im Bildhintergrund gibt die Terrasse über eine Balustrade den Blick auf einen Springbrunnen in einem Wasserbecken frei (Abb. 70). Marie Leszczynska trägt ein goldenes Kleid, neben ihr ist ein Cupido zu sehen, der auf einem Kissen eine Krone trägt. Diese Krone sowie der blaue Mantel mit goldenen Fleur-de-Lys-Stickereien, der von einem Pagen getragen wird, verweisen auf ihren Status als Königin. Jennifer Germann identifiziert die landschaftliche Umgebung als die Parkanlagen von Fontainebleau⁵⁴⁰, wodurch sie das Gemälde als Hochzeitsporträt interpretiert, die am 5. September 1725 in Fontainebleau stattfand. Doch nicht nur über ihre Kleidung, die Attribute und die landschaftliche Umgebung wird Marie Leszczynska hier als Königin dar-

⁵³⁶ Gemeint sind nun die intellektuellen Zirkel und nicht die Kunstausstellung.

⁵³⁷ Norbert Elias spricht von abgestuften Prestigechancen innerhalb des hierarchischen Aufbaus der höfischen Gesellschaft, vgl. Elias (2002), S. 172.

⁵³⁸ Germann (2002)

⁵³⁹ Zur Identifizierung dieses Porträts vgl. Germann (2002), S. 39ff.

⁵⁴⁰ Germann (2002), S. 42 f.

gestellt. Das Gemälde greift ein Kompositionsschema auf, nach welchem bereits Marie Adélaïde von Savoyen, die Mutter Ludwigs XV., von Jean-Baptiste Santerre porträtiert wurde (Abb. 71). Durch den kompositionellen Rückgriff fügt sich die neue Königin in die Genealogie königlicher Ehefrauen und Mütter potenzieller Thronfolger ein.

Am häufigsten jedoch stellt sie ihren Status durch Bezugnahme auf ihren königlichen Ehemann dar. In einer Statue wird sie von Guillaume Coustou als Juno dargestellt⁵⁴¹, während Ludwig XV. als Jupiter erscheint. Im Gemälde Carle Van Loos bezieht sich Marie Leszczynska ohne mythologische Überhöhung durch die Darstellung einer Büste des Königs auf ihren Ehemann und wird somit legitimiert (Abb. 72). Das ganzfigurige und lebensgroße Gemälde zeigt sie in einem Innenraum, der über Säulen und Vorhängen den Blick auf eine Gartenlandschaft freigibt. Sie steht vor einer Kommode, auf der eine Büste Ludwigs XV. und ihre Krone platziert sind. Die Büste ist höher als der Kopf der Königin platziert, der proportional zu ihrem Körper etwas klein geraten ist, was sie „doll-like“⁵⁴² erscheinen lässt. Während der König in ihre Richtung blickt, förmlich über sie wacht, schaut sie in Richtung des Betrachters. Einer Rekonstruktion der Hängung nach wendet sie sich dennoch dem König zu, da diesem Gemälde gegenüber ein gleichgroßes Porträt Ludwigs XV. (Abb. 67) hing, als dessen Gegenstück das Bildnis der Königin gedacht war.⁵⁴³ Das Bild wurde in Anwesenheit des Königs dem Hofe präsentiert, wobei es großen Anklang erfuhr, nicht zuletzt vom König selbst, der Van Loo einen zusätzlichen Bonus auszahlen ließ.⁵⁴⁴ Zwei Jahre nach dem Publikwerden seines Verhältnisses mit Madame de Pompadour, seiner bürgerlichen Mätresse, feiert dieses Bildnis sowohl die intakte Ehe als auch das Königs-paar als Inbegriff der Macht. „Carle van Loo’s 1747 Portrait [...] can be understood as an official image of queenship designed to bolster the image of the monarchy at a time when the king faced growing criticism.“⁵⁴⁵

Ein Jahr später beauftragt Marie Leszczynska jedoch ein Bildnis, das sie nicht mehr als von ihrem Ehemann abhängige Königin darstellt, sondern ihre eigene Persönlichkeit in den Vordergrund stellt. Ihr Bildnis von Nattier (Abb. 73)⁵⁴⁶ unterscheidet sich diametral von ihren bisherigen Darstellungen, wenn nicht sogar aller bisherigen Porträts französischer Königinnen.⁵⁴⁷ Am deutlichsten ist dieser Unterschied bei der Kleiderwahl erkennbar, da die Königin nicht wie zu erwarten in höfischer, sondern auf ihrem ausdrücklichen Wunsch hin in städtischer Kleidung dargestellt wird.⁵⁴⁸ Die auffallende Ähnlichkeit mit einem früheren Porträt der Ehefrau des

⁵⁴¹ Guillaume I. Coustou, *Marie Leszczynska en Junon*, 1725–1733, Musée du Louvre Paris

⁵⁴² Germann (2002), S. 57

⁵⁴³ Zur Hängung im Salon de Mars und zum Bezug der Bilder aufeinander vgl. Germann (2002), S. 56 f.

⁵⁴⁴ vgl. Germann (2002), S. 53

⁵⁴⁵ Germann (2002), S. 54

⁵⁴⁶ vgl. Versailles (1997), S. 199

⁵⁴⁷ Germann (2002), S. 58. Jennifer Germann hebt vor allem hervor, dass es die Königin selbst war, die das Gemälde in Auftrag gab und Kopien dieses Porträts an ausgewählte Adressaten verteilte.

⁵⁴⁸ Dass dies der explizite Wunsch der Königin war, geht auf die Aussage von Mme Tocqué, Nattiers Tochter, zurück, vgl. Versailles (1999), S. 197. Es ist aber auch kaum vorstellbar, dass Nattier eine solche Entscheidung ohne Absprache mit der Königin getroffen hätte, zumal sie gleich zwei Kopien mitbestellte.

schwedischen Botschafters⁵⁴⁹ lassen kaum Zweifel aufkommen, dass sich sowohl im Auftrag als auch in der Ausführung an diesem Bildnis orientiert wurde. Marie Leszczynska trägt ein rotes Kleid mit Pelzbesatz und Spitzen an den Ärmeln und im Dekolleté. Um ihren Kopf trägt sie eine dunkle Haube, die ebenfalls mit Spitzentuch dekoriert ist. Auf einem Canapé sitzend liest sie ein Buch, wobei sie gerade von ihrer Lektüre aufblickt und nachdenklich aus dem Bildraum blickt. Im linken Bildrand sind im Hintergrund Pilaster zu erkennen, die von einem grünen Vorhang verdeckt werden, der den eigentlichen Bildhintergrund darstellt. Auffallend wird hier auf jegliche Attribute verzichtet, die sie als Königin ausmachen könnten.⁵⁵⁰ Durch eine neue Darstellungsweise wird somit eine neue Sprache gefunden, den Machtanspruch einer Königin zu formulieren, was zugleich mit einem weiter entwickelten Verständnis ihrer Rolle einhergeht. „In 1748, Marie Leszczinska set about to (re)imagine what the image of the Queen should be. She fashioned herself as queen of France but more importantly, as an intellectual woman, a woman who had her own history, and who would claim her on complex identity.“⁵⁵¹

Die Königin trat nicht nur als Objekt einiger Porträts in Erscheinung, sondern malte auch selbst und übernahm aktiv die Gestaltung ihres Appartements durch eigene Gemälde und Bestellungen nach ihrem Geschmack.⁵⁵²

In den Bildnissen der Königin Marie Leszczynska werden zwei Aspekte des höfischen Porträts erkennbar, die auch bei den Bildnissen der Mätressen von zentraler Bedeutung sein werden. Als ausländische Prinzessin ist Marie Leszczynska am französischen Hof zunächst eine Außenseiterin. In ihren ersten Bildnissen behauptet sie folglich ihren Platz. Durch bekannte Kompositionsschemata gliedert sie sich in eine Genealogie ein. Durch Bezug auf den König legitimiert sie ihre Stellung als Königin. Andererseits arbeitet sie auch aktiv an ihrer öffentlichen Wahrnehmung. Das Bildnis Nattiers zeigt uns, dass sich Marie Leszczynska, 23 Jahre nach ihrer Hochzeit als eigenständige Persönlichkeit versteht und sich auch als solche inszeniert.

Mit dem Tod Ludwigs XV. wurde sein Sohn zum König Ludwig XVI. und seine Frau Marie Antoinette somit zur zweiten Königin des 18. Jahrhunderts. Insofern sind auch ihre Bildnisse von Interesse, da sie vor allem mit den Bildnissen der comtesse Du Barry zu vergleichen sind. Zur Ikonographie von Marie Antoinette hat Marguerite Jallut 1955 einen Aufsatz geschrieben, der eine umfangreiche Zusammenstellung ihrer Bildnisse und Darstellungsweisen ist, von denen Jallut sagt, dass „il est possible de choisir, pour chaque époque de la vie de Marie-Antoinette, un portrait-type. Autour de ces portraits se groupent les images plus ou moins arrangées, réussies ou

⁵⁴⁹ Jean-Marc Nattier, Ulrika Lovisa Sparre, comtesse Tessin, 1741, Musée du Louvre, Paris; vgl. Versailles (1999), S. 139

⁵⁵⁰ „Yet this image is not about grace or courtliness, delicacy or femininity. This portrait presents the queen's identity as complex, multi-faceted, and perhaps even a creation of her imagination: it is a portrait that challenged the official image found in the 1747 portrait.“, Germann (2002), S. 60

⁵⁵¹ ebd., S. 59

⁵⁵² Zur Kunst Marie Leszczynskas, ihren Gemälden und ihrer präferierten Künstler sei auf den Aufsatz „Marie Leczinska et la peinture“, Jallut (1969), sowie den Katalog zur Ausstellung „Parler à l'âme et au cœur. La peinture selon Marie Leszczynska“, Fontainebleau (2011), verwiesen.

médiocres, gracieuse ou maladroites, les peintures, les pastels, les émaux, les miniatures, les dessins, les gravures qui en dérivent.“⁵⁵³

Diese Porträts stellen beinahe immer offizielle Bestellungen dar und wurden zahlreich angefertigt und kopiert. So geht Frau Jallut besonders auch auf den Adressatenkreis ein, der die Bildnisse der Königin geschenkt bekam und neben der eigenen Familie der Königin aus ihrer neuen Familie, ausländischen Herrschern, Botschaftern, den höheren Hofämtern sowie Freunden und anderen Höflingen als Gegenleistung für erwiesene Dienste bestand.⁵⁵⁴

Um dieser immensen Nachfrage gerecht zu werden, wurden entsprechend viele Bildnisse der Königin gefertigt. Sie alle an dieser Stelle aufzuführen, würde bei Weitem den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher sollen nur kurz die Bildnisse erwähnt werden, die in Bezug zur Darstellung der comtesse Du Barry von Bedeutung sind. So wie sich auch die letzte Mätresse Ludwigs XV. nach seinem Tode bevorzugt von Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun porträtieren ließ, war auch die Königin eine treue Kundin. Hatte Vigée-Lebrun sie 1778 *en grand habit de cour* dargestellt (Abb. 74), so verstörte die Darstellung, in welchem dieselbe Künstlerin die Königin in einem einfachen Kleid und Strohhut darstellt (Abb. 75), auf dem Pariser Salon von 1783.⁵⁵⁵ Diese Kleidungsvariante, die gegen 1780 aus England nach Frankreich kam⁵⁵⁶ und von der Königin bevorzugt wurde, passte zu ihrem neuen Selbstverständnis als Frau, das im Zitat „Je ne suis plus la Reine, je suis moi“⁵⁵⁷ seine Ausformulierung findet. Konnte man im Porträt ihrer Vorgängerin von Nattier bereits eine Absage an das höfische Protokoll in Form eines bürgerlichen Kleidungsstils erkennen, die zu einer Individualisierung der Königin führte, so wird diese Individualisierung nun bei Marie-Antoinette noch intensiviert. Vor allem im Trianon lebte sie abseits der höfischen Etikette.⁵⁵⁸ Im Porträt von 1783 stellt Vigée-Lebrun die Königin folglich als Privatperson dar, jenseits ihrer königlichen Funktion. Dass diese Darstellung für die öffentliche Wahrnehmung einer Königin fatal war, zeigen die negativen Reaktionen des Salons, die letztendlich dazu führten, dass das Bildnis entfernt wurde.⁵⁵⁹ Es wäre jedoch falsch zu glauben, dass sich Marie-Antoinette, auch wenn sie dieses Bildnis im Gegensatz zur Pariser Bevölkerung sehr schätzte, fortan nur noch entsprechend darstellen ließ. In späteren Bildnissen wird sie mitunter wieder in höfischer Tracht dargestellt.

553 Jallut (1955), S. 11 f.

554 vgl. ebd., S. 12

555 vgl. Larkin (2003). Zur Reaktion des Salonpublikums vgl. Sheriff (2005), S. 121ff.

556 vgl. Sheriff (2005), S. 121

557 zit. nach: Larkin (2003), S. 119

558 vgl. ebd., S. 121

559 vgl. Sheriff (2005), S. 121ff.

IV. 3 Madame de Pompadour

Biographie und Werdegang

Madame de Pompadour, die wohl bekannteste Mätresse am französischen Hofe, hat nicht nur das Bild der Mätresse maßgeblich geprägt, sondern auch ihr Bildnis. So wie ihre Person unzertrennlich mit der Rezeption der königlichen Mätresse, vor allem auch mit ihrer Kritik, verbunden ist und sie die mitunter einflussreichste Vertreterin dieser Gattung darstellt, so sind ihre Bildnisse ebenfalls repräsentativer als die ihrer Vorgängerinnen und fanden bereits in der kunsthistorischen Forschung erste Beachtung. Besonders an ihrem Werdegang ist der damals revolutionäre Umstand, dass sie entgegen ihrer Vorgängerinnen nicht aus dem Adel, sondern aus der im 18. Jahrhundert immer einflussreicher werdenden Schicht des Bürgertums stammt. Neuartig ist auch die Tatsache, dass sie von ihrer öffentlichen Einführung am Hofe am 14. September 1745 bis zu ihrem Tode 1764 diesen Status behielt, somit als Mätresse starb und nicht von einer anderen abgelöst wurde, wie es zuvor gängig war. Auch die Tatsache, dass sie auf Geheiß Ludwigs XV. am Versailler Hof sterben durfte, ein Privileg, das nur der königlichen Familie bestimmt war, schließt auf das sehr innige Verhältnis, welches Ludwig XV. mit ihr gehabt haben muss.

Geboren wurde Madame de Pompadour als Jeanne-Antoinette Poisson am 29. Dezember 1721 in Paris.⁵⁶⁰ Ihr Vater François Poisson war *écuyer* des Herzogs von Orléans. Ihre Mutter Louise-Madeleine de La Motte unterhielt selbst zu mehreren Männern Beziehungen, sodass die Vaterschaft François Poissons in der Literatur teilweise umstritten ist. Häufig werden auch Charles Le Normant de Tournehem und die Brüder Jean oder Joseph Pâris als mögliche Väter in Erwägung gezogen, da sich diese besonders um das Wohl und die Erziehung der kleinen Jeanne-Antoinette kümmerten. Ihr urkundlicher Vater François Poisson gelangte im Dienste der Gebrüder Pâris zu beachtlichem Reichtum. Die immer wohlhabender werdende Familie Poisson, 1723 wurde Jeanne-Antoinette eine kleine Schwester geboren, die jedoch sehr bald verstarb, 1725 ein Bruder, der hingegen überleben und später eine zentrale Rolle im Leben der Madame de Pompadour und des französischen Hofes spielen sollte, wechselte in dieser Zeit häufig ihr Zuhause, das entsprechend des wachsenden Reichtums immer repräsentativer wurde. Alles nahm jedoch eine Wende, als 1726 der damals 16-jährige Ludwig XV. die Regentschaft übernahm und im Zuge dessen die Finanzminister entlassen wurden. Die nun entmachteten Brüder Pâris konnten wegen ihrer Steuerpolitik, welche zu schweren Unruhen geführt hatten, nicht belastet werden, da die Monarchie noch auf ihr Geld angewiesen war. Die Aufmerksamkeit richtete sich dadurch auf François Poisson. Als Untersuchungen Ungereimtheiten in seinen Büchern fanden, wurde er beschuldigt, im Vorjahr über die Weizenpreise spekuliert zu haben. Er wurde zum Tode verurteilt, und da er die finanzielle Strafe nicht zahlen konnte, wurden seine Besitztümer beschlagnahmt. Poisson floh 1727 nach Hamburg

⁵⁶⁰ Zur Biographie der Madame de Pompadour vgl. Lever (2003) und de Decker (2007).

und hinterließ eine nun wieder komplett verarmte Familie.⁵⁶¹ Von nun an sorgte sich Charles Le Normant de Tournehem um die Zurückgelassenen. Jeanne-Antoinette wurde 1729 in eine Klosterschule zu den Ursulinen nach Poissy geschickt, in welcher sie trotz anhaltender Krankheiten unterrichtet wurde. Bereits ein Jahr später nahm ihre Mutter sie wieder zu sich, sodass Jeanne-Antoinette von nun an im Sinne Le Normant de Tounehems erzogen wurde, der sich als ihr Onkel ausgab. Die Legende sagt, dass die junge Mademoiselle Poisson in Poissy eine Wahrsagerin namens Madame Lebon konsultierte, die ihr vorhersagte, dass sie einmal an der Seite des Königs leben werde. In der Tat bedenkt Madame de Pompadour in ihrem Testament eine gewisse Madame Lebon aus Poissy für das Wahrsagen ihrer Zukunft als Mätresse des Königs mit einer Rente von 600 livres.⁵⁶² Derweilen verfolgte de Tournehem seine Pläne, Jeanne-Antoinette in die Gesellschaft einzuführen. Zu diesem Zwecke erhielt sie Rezitationsunterricht bei dem Schauspieler Jean-Baptiste Sauvé de Lanoue und dem Dramatiker Prosper Jolyot de Crébillon, Gesangunterricht beim Startenor der Pariser Oper, Pierre Jélyotte, sowie Tanzunterricht bei den angesehensten Lehrern.⁵⁶³ Durch ihre umfangreiche Erziehung erhielt die junge Mademoiselle Poisson Zugang zu den Pariser Salons, in denen sie bereits durch ihre Talente auffiel. Auch im Theater von Etiolles spielte sie, so zum Beispiel auch vor Voltaire, der ihre schauspielerischen Talente hervorhob.⁵⁶⁴ Im März 1741 vermählte sie sich mit dem Bankier Charles Guillaume Le Normant d'Etiolles, dem Neffen ihres Wohltäters und vermeintlichen Vaters Le Normant de Tournehem. Diese Hochzeit, die nicht auf die Zuneigung beider Partner zueinander basierte, stellte für die nun gesellschaftlich als Madame d'Etiolles auftretende, zukünftige marquise de Pompadour, ihren ersten wirklichen sozialen Aufstieg dar. Als Madame d'Etiolles erhielt sie Zugang zu den Salons, deren Besuch ihr und ihrer Mutter zuvor verwehrt geblieben war. Nachdem ihr Vater 1736 wieder aus Deutschland zurückkam und 1741 vollkommen entlastet wurde, verfügte die Familie Poisson zwar wieder über viel Geld, dieses allein gewährte der jungen Madame d'Etiolles jedoch nur begrenzten Aufstieg, da ihresgleichen in den adeligen Kreisen um Versailles nicht toleriert wurde. Besonders der Kreis um Madame Geoffrin in der Rue Sainte-Honoré, in welchem die aufgeklärte Prominenz verkehrte, prägte die ambitionierte Madame d'Etiolles. Dort erlernte sie auch die höfischen Umgangsformen, die sie zwar nie ganz beherrschte, was mehrere überlieferte Faux-Pas bezeugen, jedoch ausreichend genug, um sich in der höfischen Gesellschaft, in welcher jeder Fehler genau beobachtet wurde und die Reputation sofort vernichten konnte, zu bewegen. In den Salons war sie sehr gefragt. So berichtet der Anwalt Barbier: „*Cette Mme d'Étiolles, dit-il, est bien faite et extrêmement jolie, chante parfaitement et sait*

⁵⁶¹ Um wenigstens ihren Besitz sichern zu können, reichte Madame Poisson 1727 die Scheidung ein. Zu den Hintergründen der Anklage, der Verurteilung und der Flucht nach Hamburg vgl. Lever (2003), S. 38.

⁵⁶² vgl. Lever (2003), S. 22

⁵⁶³ vgl. Seufert (1998), S. 13

⁵⁶⁴ vgl. Lever (2003), S. 42 f.

cent petites chansons amusantes, monte à cheval à merveille et a reçu toute l'éducation possible.“⁵⁶⁵

Ihre ersten Begegnungen mit dem König hatte Madame de Pompadour im Wald von Sénart, in welchem der König während seines Aufenthaltes auf Schloss Choisy zu jagen pflegte und welcher an ihrem Besitz in Etoiles grenzte. Während der Jagd kam es dann auch zu den ersten Begegnungen, wobei sie einmal in einem blauen Gewand eine rosa Kutsche führte, ein zweites Mal in einem rosa Gewand eine blaue Kutsche.⁵⁶⁶ Diese Beschreibungen lassen eindeutig auf beabsichtigte und zu diesem Zweck von Madame d'Etoiles inszenierte Begegnungen schließen. Dem König und seiner Jagdgesellschaft fiel sie jedenfalls auf. Auch am Hofe sprach man von dieser Erscheinung, was Madame de Châteauroux, der derzeitigen Geliebten des Königs, missfiel. Bei diesen Begegnungen wurde der König zwar auf sie aufmerksam, den Beginn ihrer Beziehung muss man jedoch Jahre später setzen. So genügte es nicht, dem König allein zu gefallen. Um Mätresse des Königs zu werden, musste sie zunächst offiziell am Hofe eingeführt werden. Und das erlaubte weder ihr aktueller Status noch die Anwesenheit ihrer Vorgängerin, die in ihrer Entschlossenheit das zu verhindern gewusst hätte. Erst als Madame de Châteauroux im Dezember 1744 verstarb, konnte Madame d'Etoiles eine Gelegenheit finden, bei Hofe eingeführt zu werden.

Wann genau sie zur Mätresse Ludwigs XV. wurde, ist nicht eindeutig nachvollziehbar, jedoch findet man in den Quellen im April 1745 eine signifikante Steigerung der Aussagen über ihre Person.⁵⁶⁷ Im selben Jahr zog der König in den Flandernfeldzug, um im Rahmen des Österreichischen Erbfolgekrieges gegen das Königreich Großbritannien, das Kurfürstentum Hannover, die Niederlande und Österreich zu kämpfen, ein Feldzug, den die Franzosen mit einem Sieg in der Schlacht von Fontenoy für sich entscheiden konnten. Während Madame d'Etoiles die Rückkehr des Königs erwartete, wurde sie von ihrer Mutter und ihrem Onkel weiter in höfischer Etikette erzogen. Der König hatte ihr versprochen, sie nach seiner Rückkehr offiziell am Hofe einzuführen.⁵⁶⁸ Noch aus Flandern ließ der König ihr das Patent über die Lehensherrschaft von Pompadour im Limousin zukommen, welches er von der erst kürzlich erloschenen Linie für sie erworben hatte. An die Ländereien war ein Marquisat gebunden, sodass Madame d'Etoiles von nun an den Titel einer Marquise innehatte und fortan den Namen Madame de Pompadour und das Wappen der Pompadour trug.⁵⁶⁹

Am 14. September 1745 wurde sie schließlich offiziell eingeführt.⁵⁷⁰ Auch wenn sich mit Madame d'Estrades und der prinzessin de Conti zwei Paten fanden, glich diese

⁵⁶⁵ vgl. de Nolhac (1928), S. 60

⁵⁶⁶ Lever (2003), S. 23

⁵⁶⁷ Vgl. Kuster (2003), S. 139. Kuster hebt den 22.4.1745 als entscheidend hervor, da von diesem Datum überliefert ist, dass der König auf dem Empfang des spanischen Botschafters in Paris im Rahmen der Festlichkeiten zur Feier der Vermählung des Dauphins mit der spanischen Infantin nicht erschien, sondern stattdessen mit seiner neuen Mätresse in Paris unterwegs war.

⁵⁶⁸ vgl. Lever (2003), S. 52 f.

⁵⁶⁹ vgl. ebd., S. 59

⁵⁷⁰ Zur Zeremonie der Einführung und dem genauen Ablauf vgl. Lever (2003), S. 64ff. Erwähnenswert ist der Umstand, dass entgegen aller Erwartungen Madame de Pompadour bei ihrer Vorstellung ge-

Einführung einem Skandal. Der duc de Choiseul schrieb in seinen Memoiren: „Je trouvai Madame de Pompadour maîtresse en titre du Roi et du royaume. Elle avait été présentée. Alors une pareille présentation paraissait monstrueuse, car il semblait que l'on violait toute les règles de la police, de la justice et de l'étiquette, en enlevant à un fermier général sa femme au milieu de Paris, et, après lui avoir fait changer son nom, en la faisant femme d'une qualité à être présentée.“⁵⁷¹ Unbeirrt solcher Äußerungen und der ständigen Anfeindungen in Form von Schmähsschriften⁵⁷² etablierte sich Madame de Pompadour am Hofe. Ihr Onkel wurde noch im Jahr ihrer offiziellen Einführung zum Direktor der *Bâtiments* ernannt. Nach seinem Tod 1751 übernahm ihr Bruder Abel-François Poisson de Vandières diese Stellung und wurde 1754 zum marquis de Marigny ernannt.

In der Zeit um 1750 kam es in der Beziehung zwischen Madame de Pompadour und dem König zu einem bedeutenden Wandel. Einen speziellen Auslöser auszumachen, fällt rückwirkend schwer, zumal mehrere Faktoren diesen Wandel bewirkt haben dürften. Diverse Interpretationen berufen sich auf ihre angebliche Frigidität als Auslöser für das Ende ihrer sexuellen Beziehung zum König. So ist überliefert, dass sie mit unzähligen Aphrodisiaka versuchte, den Anstrengungen ihrer Tätigkeit als Mätresse gerecht zu werden. Ihr schwacher Gesundheitszustand und eine angebliche Geschlechtskrankheit machten demnach eine weitere körperliche Beziehung unmöglich. Doch nicht nur ihre körperliche Verfassung dürfte Auswirkungen auf ihre Beziehung gehabt haben. Mit der Zeit gerieten Ludwig XV. und seine uneheliche Beziehung zur Pompadour immer häufiger in die Kritik. 1751 kam es in Paris zu Revolten, und der Druck auf die Monarchie stieg. Ludwig XV., dessen Beiname *le Bien-Aimé* war, wurde immer stärker angefeindet und bald schon als *le Mal-Aimé* oder *le Bien-Hai* bezeichnet. Verantwortlich für diesen Vertrauensverlust wurde häufig seine Mätresse gemacht, deren Einfluss auf den König als negativ empfunden wurde. Im Februar 1752 verstarb die Prinzessin Anne Henriette, was den ohnehin sehr depressiven König zusätzlich mitnahm. Doch auch andere Höflinge versuchten, Madame de Pompadour als Mätresse zu ersetzen. 1752 näherte sich die comtesse Choiseul-Beaupré dem König, sodass Madame de Pompadour um ihre Position bangen muss. Zuletzt wurde jedoch das Mätressenwesen als Ganzes kritisiert. Das heilige Jahre 1750 und das universale Jubiläumsjahr 1751 führten zu einem starken Anstieg der Pietät und somit zu einer moralischen Wende. So wie einst Madame de Montespan 1675 kurz davor gewesen war, ihre Stellung im Rahmen eines solchen Moralisierungswandels zu verlieren, so musste nun auch Madame de Pompadour bangen. Besonders der Kreis um die

genüber der Königin außergewöhnlich lange mit dieser sprach. Unter anderem bekannt geworden ist ihr Bekunden, „de son repect et du désir qu'elle a de lui plaire“, so berichtet der duc de Luynes, zit. nach: Lever (2003), S. 66. Der Dauphin und die Töchter des Königs brachten ihr hingegen kaum Aufmerksamkeit entgegen.

⁵⁷¹ Etienne François de Stainville, duc de Choiseul: *Mémoires*, zit. nach: Seufert (1998), S. 15

⁵⁷² Hierbei sind besonders die sogenannten *Poissonnades* zu erwähnen, die 1749 kursierten und den König und seine Mätresse in eine starke Krise stürzten. Die Autoren mussten dem Hof angehören, wobei der Minister Maurepas beschuldigt wurde, da er ein bekennender Gegner der Mätresse war. Auch nach seiner Verbannung vom Hofe kursierten weitere Verse, die die Mätresse und mit ihr auch den König verspotteten. Zu den Poissonnades vgl. Lever (2003), S. 145–162.

Königin und ihre Kinder besann sich stark auf die Religion, und auch der König war zwischen geforderter Frömmigkeit und Laster hin und her gerissen, zumal ihm der Jubiläumsablass verweigert wurde.⁵⁷³ Madame de Pompadour versuchte dem entgegenzuwirken und unterwarf sich den religiösen Forderungen in ihren künstlerischen Bestellungen. So beauftragte sie 1750 bei Boucher ein Gemälde, das die Geburt Jesu darstellen sollte.⁵⁷⁴ Ein für ein Altarbild nicht ungewöhnliches Thema, das bei entsprechender medialer Inszenierung jedoch zusätzlich Aussagen über den Bezug der Auftraggeberin zur Religion transportiert. Tatsächlich wurde dieses Gemälde im selben Jahr auf dem Salon ausgestellt, sodass es einer breiten Öffentlichkeit zugänglich war.

In den Jahren 1750 bis 1752 distanzierte sich Madame de Pompadour zunehmend von ihrer Rolle als Mätresse und beanspruchte nun eine neue Rolle, nämlich die einer Vertrauten des Königs. Diese neue Funktion kommunizierte sie am Hofe, und auch ihre bildlichen Darstellungen der folgenden Jahre thematisierten, wie sich zeigen wird, diesen Wandel. In Berichten der Zeit findet man Hinweise auf diese neue Stellung. D'Argenson schreibt in seinen Memoiren, dass sie „jure ses grands dieux qu'il n'y a plus que de l'amitié entre le roi et elle“⁵⁷⁵ sowie „[qu']on assure de tous les côtés les mieux instruits qu'il n'existe presque plus aucun plaisir d'amour entre elle et son royal amant.“⁵⁷⁶ Die neue Position und der Verlust der Intimität zum Monarchen zwangen die Marquise, ihre Gunst beim König erneut zu sichern und sich eine neue Funktion am Hofe zu erkämpfen. Entgegen der Erwartung, dass sie mit dem Verlust der intimen Nähe zum König auch seine Gunst verlieren könnte, kann man ganz im Gegenteil einen Ausbau ihrer Position, ihrer Legitimation und ihrer Macht erkennen. So schreibt der duc de Luynes im April 1754: „Mme de Pompadour, qui de maîtresse est devenue amie du Roi, et par ce nouveau titre a peut-être plus de crédit que par le premier....“⁵⁷⁷ In der Tat wurde sie per königliches Dekret im Oktober 1752 zur duchesse de Menars ernannt, ein Titel, der ihr weitere Privilegien verschaffte, den sie jedoch nicht tragen wird. Im Winter 1756 ernannte sie der König zusätzlich zur Palastdame der Königin, ihr erstes offizielles Hofamt, wodurch die „bürgerliche Poisson den größtmöglichen gesellschaftlichen Aufstieg“⁵⁷⁸ erreichte. Auch wenn Madame de Pompadour von 1750 an nicht mehr dem eigentlichen Bild einer *maîtresse en titre* entsprach, behielt sie jedoch weiterhin diesen Titel. Ihre neue Position zu beschreiben, fällt uns genau wie den Zeitgenossen schwer. „Mit dem Jahr 1750 kommt es also zu einem Wandel in Bezug auf die Position der Marquise de Pompadour als Mätresse; von nun an kann man ihr Tun und Handeln dem Status einer maitresse regnante einordnen. Jeanne Antoinette konnte den König durch ein Gefühl der Vertrautheit, Gewohnheit und Freundschaft an sich binden, und sich dadurch in der Gesellschaft des

⁵⁷³ vgl. Denk (2012), S. 166

⁵⁷⁴ vgl. Weisbrod (2000), S. 157–158

⁵⁷⁵ d'Argenson, Journal et mémoires, 2.2.1751, zit. nach: London (1989), S. 40

⁵⁷⁶ d'Argenson, Jahresende 1750, zit. nach: Rocheblave (1919), S. 188

⁵⁷⁷ de Luynes, zit. ebd.

⁵⁷⁸ Kuster (2003), S. 150

Königs unentbehrlich machen.“⁵⁷⁹ Dieser Begriff der *maitresse regnante* birgt jedoch das Risiko anzunehmen, dass sich ihre Position am Hofe geändert hat. Formal behielt sie weiter den Titel *maitresse en titre* bis zu ihrem Tode 1764. Durch die Ernennung zur Palastdame der Königin konnte sie sich zwar eine bedeutende Position am Hofe sichern, ihre Beziehung zum König oder ihr Status änderte sich jedoch kaum. Es handelt sich hierbei vielmehr um ein anderes Selbstverständnis im Auftreten der Marquise, das uns auch überliefert ist. Empfing sie zuvor ihre Gäste bei ihrer morgendlichen *toilette* und somit in äußerst privater Umgebung, so änderte sie dieses Verhalten mit ihrer Ernennung zur Palastdame der Königin und empfing von nun an bei ihrer Stickarbeit. Es ist überwiegend diese Zeitspanne von 1750 bis 1764, in der sie am aktivsten Einfluss auf Staat und Gesellschaft nahm und für welche sie bis heute berühmt ist, zum Teil aber auch verachtet wurde. Zeitgleich entstanden in dieser Zeitspanne ihre meisten bildlichen Darstellungen.⁵⁸⁰ Man kann folglich davon ausgehen, dass ihre Bildproduktion mit Aussagen über ihre Stellung versehen ist.

Seit Beginn des Jahres 1764 verschlechterte sich zunehmend ihr fragiler Gesundheitszustand. Am Abend des 15. Aprils 1764 verstarb sie in Versailles, ein Privileg, das nur der königlichen Familie vorbehalten war.

Position und Rezeption

Wenige Arbeiten stellen ihre Herkunft in den richtigen sozialen Kontext.⁵⁸¹ Madeleine Poisson stammte, auch wenn dies am Hofe gern so dargestellt wurde, nicht aus der Unterschicht, sondern aus der bürgerlichen Oberschicht, die in diesem Jahrhundert am Hofe ihren Durchbruch feiern konnte. Im Gegensatz zu ihrer Nachfolgerin, der comtesse Du Barry, auf die an späterer Stelle eingegangen werden soll und die tatsächlich aus der Unterschicht stammte, wuchs Jeanne-Antoinette Poisson in privilegierter Umgebung auf und kam so in den Genuss einer umfangreichen Bildung. Auch erhielt sie Zugang zu den bedeutendsten Salons in Paris, welche das kulturelle und geistige Zentrum im Frankreich des 18. Jahrhunderts darstellten. Dies wirkte sich auch auf ihre Akzeptanz aus. So war ihre Ernennung zur *maitresse en titre* ein Skandal, da diese Rolle traditionell das Privileg Frauen adeliger Herkunft war, ihre Präsenz am Hofe jedoch war nichts Außergewöhnliches, waren doch immer mehr Minister und andere Höflinge bürgerlicher Herkunft. Damit geriet Madame de Pompadour zwischen die Fronten eines Standeskonflikts. In ihr manifestierte sich der Unmut vieler Adeliger, die sich durch die andauernde Bevorzugung des Bürgertums bedrängt und gefährdet sahen. Andererseits wirkte sich das Günstlingswesen, wie es von Norbert Elias bereits beschrieben wurde, auch positiv auf die Akzeptanz der Marquise am Hofe aus. Durch ihre Nähe zum König konnte sie Anliegen von Menschen überbrin-

⁵⁷⁹ ebd.

⁵⁸⁰ Sie „ließ großes Interesse an politischen Sachverhalten erkennen und sah im Bereich von Kunst und Kultur neue Betätigungs- und Wirkungsfelder.“, ebd. S. 152

⁵⁸¹ Als Ausnahme ist z. B. Goodman (2000), S. 7 zu nennen: „[Madame de Pompadour] was born into the world of upper-middle-class finance.“

gen, die selbst nicht zum König zugelassen wurden. Auch ihr Einfluss auf personale Fragen ist gesichert. So bestimmte sie häufig durch ihre Empfehlungen die Vergabe von Ministerposten und anderer Ämter. In den Theateraufführungen, welche sie am Hofe organisierte, bestimmte sie die Zuschauer und die Protagonisten, die sie aus ihrem Freundeskreis wählte.

Hatte ihr Erscheinen am Hofe bereits zu Missachtung geführt, so fühlten sich viele Höflinge durch ihre neue Machtentfaltung bedrängt. Während bereits frühere Mätressen Einfluss auf die Staatsgeschäfte nahmen, empfand man ihr Wirken nun als zu umfassend.⁵⁸² Daneben darf man auch nicht die Abneigung des höfischen Adels vergessen, der in ihr schon immer die Verkörperung des aufstrebenden Bürgertums gesehen hatte. „She was in addition accused of introducing low, bourgeois behaviour to the court; of allowing the penetration of the state by materialistic and avaricious financiers; of ‚feminising‘ court culture and turning the political elite away from virile pursuits; and of spending outrageously and personal extravagance, much of it in the ornate Rococo style which would be forever associated with her name.“⁵⁸³

Ihre Akzeptanz am Hofe lässt sich wohl am ehesten als ein Spannungsfeld aus sozialer Geringschätzung und Bewunderung sowie befürwortenden und gegnerischen Hofparteien beschreiben. Ihre bürgerliche Herkunft war ihr dabei stets ein Verhängnis. Die Wahl des Königs, eine Mätresse aus dem dritten Stand zu nehmen, schockierte die Hofadeligen, die dies als ein Privileg des Adels sahen und in den meisten Fällen in irgendeiner Weise eine andere Kandidatin unterstützt hatten. Bedrängte das aufkommende Bürgertum den alten Adel, so kulminierten die feindlichen Ressentiments in der Person der marquise de Pompadour. „Der zeremonielle Akt lieferte keine Garantie für Dauerhaftigkeit. Nun begann der mühevolle Teil, die Stellung zu behaupten und Beständigkeit zu etablieren. Über kurz oder lang waren Schwierigkeiten von mehreren Seiten zu erwarten: Klerus, Hof und Bevölkerung griffen die Mätresse aus unterschiedlichen Motiven an.“⁵⁸⁴ Jedoch beeindruckten ihre Bildung und ihre Talente nicht nur den König, sondern auch die anderen Höflinge. So bemühte sich Madame de Pompadour um die Gunst mehrerer Höflinge, die von ihr nicht angetan waren. Vor allem suchte sie stets den direkten Kontakt zu Marie Leszczynska und legte großen Wert darauf, ihr, so wie sie es der Königin bei der öffentlichen Einführung versprochen hatte, zu gefallen.⁵⁸⁵ Dass ihr das gelang, kann man folgender Situation entnehmen. Nachdem ein anonymes Schreiben am Hofe zirkulierte, welches Madame de Pompadour insbesondere bei der königlichen Familie kompromittierte, nahm es die Marquise persönlich in die Hand, sich gegenüber den Dauphins zu rechtfertigen. An

⁵⁸² „From 1745 until 1764 [...] she extended her influence to all aspects of royal policies – court, patronage, domestic and international affairs, as well as serving as unofficial minister of culture.“, London (2002), S. 10

⁵⁸³ ebd., S. 12

⁵⁸⁴ Seufert (1998), S. 11

⁵⁸⁵ „Im Unterschied zu vielen Mätressen versuchte die Pompadour, die rechtliche Ehefrau auf ihre Seite zu bringen; sie achtete darauf, die Königin sich nicht zur Feindin zu machen. Dies spiegelte sich auch deutlich dadurch wider, daß Jeanne Antoinette dazu beitrug, daß es wieder zu einer Annäherung zwischen dem Königspaar kam, das mehr oder weniger seit Jahren ein getrenntes Leben führte.“, Kuster (2003), S. 142

die Königin wandte sie sich über ihre Vertraute Madame de Luynes, die ihr als Antwort der Königin folgende Botschaft überbrachte: „elle [Marie Leszczynska] m'a répondu du meilleur ton qu'il n'y avait rien et quelle était même très sensible à l'attention que vous avez de lui plaire en toutes occasions ; elle a même désiré que je vous le mandasse.“⁵⁸⁶ Infolge ihrer Wirkens am Hofe gelang es Madame de Pompadour tatsächlich, sich zu etablieren, obwohl sie bis zum Schluss um ihre Position bangen musste, die von der Gunst des Königs abhängig war.

Ihre Position in der höfischen Gesellschaft kann man auch an ihrer Wohnsituation innerhalb des Versailler Schlosses ablesen. Als Madame d'Etoiles 1745 an den Hof kam, bezog sie ein Appartement im Attikageschoss über den *Grands Appartements*. Dieses wurde zuvor von Marie-Anne de Mailly-Nesle, marquise de La Tournelle, bewohnt, die vor Madame d'Etoiles die Geliebte des Königs war. Zu Beginn ihrer Beziehung nahm sie folglich in der Raumdisposition eine ähnliche Stellung ein.⁵⁸⁷

Einhergehend mit einer Neubesetzung der Appartements im nördlichen Erdgeschoss des corps central sowie der Artikulation ihrer neuen Rolle als geschätzte Beraterin anstelle einer Mätresse des Königs sollte Madame de Pompadour 1749 das ehemalige *appartement des bains* bekommen, in welchem auch Madame de Montespan einst residiert hatte. Dieses wurde zuvor von der comtesse de Toulouse bewohnt, der Tante des Königs⁵⁸⁸, bei welcher er häufiger zu essen pflegte. Zwischenzeitlich wohnte in diesem Gebäudetrakt zusätzlich noch die Infantin Louise Elisabeth, bevor sie nach Parma zog. Die Töchter des Königs Henriette, Adélaïde und Victoire beanspruchten ebenfalls dieses Appartement in der Hoffnung, so ihrem Vater näher zu sein. „Que la marquise loge en haut ou en bas, dit Madame Henriette, le roi mon père n'en ira pas moins; il faut autant qu'il descende pour remonter que de monter pour redescendre; tandis que moi, Dame de France, je ne puis loger en haut dans les Cabinets.“⁵⁸⁹ Letztendlich soll es die Königin gewesen sein, die sich für eine Bevorzugung der Pompadour aussprach. Im Mai 1750 wurde schließlich nach längerer Planung mit ihrem Onkel Le Normant de Tournehem der Ausbau begonnen. Die Eröffnung in Anwesenheit des Königs fand am 25. November statt.⁵⁹⁰ Mit neun Fenstern erstreckte sich das Appartement über fast zwei Drittel der Nordfassade des Zentralbaus und bestand aus zwei Antichambres, einem Grand Cabinet, einem Schlafzimmer und einem privaten Cabinet. Durch einen Gang getrennt gingen nach hinten zwei Badezimmer. Im Mauerwerk war zudem eine Wendeltreppe eingerichtet worden, die das Appartement der Mätresse mit den darüber liegenden Räumlichkeiten des Königs verband. Über diese Treppe konnte Ludwig XV. direkt und ungesehen in die privaten Gemächer Madame de Pompadours gelangen.

⁵⁸⁶ zit. nach: de Nolhac (1928), S. 120

⁵⁸⁷ Danielle Gallet spricht gar von einem „appartement réservé aux favorites à l'étage des Petits cabinets.“, Gallet (1991), S. 131

⁵⁸⁸ Als geborene Noailles heiratete sie in erster Ehe den duc d'Antin, der Sohn des marquis de Montespan mit seiner Ehefrau. Nach dessen Tod heiratete sie in zweiter Ehe den comte de Toulouse, den legitimierten Sohn von Ludwig XIV. und Madame de Montespan.

⁵⁸⁹ Mémoires du marquis d'Argenson, zit. nach: Gallet (1991), S. 131

⁵⁹⁰ vgl. ebd., S. 134

Für die Absicht dieser Arbeit sind vor allem die Raumdisposition innerhalb des Schlosses von Interesse und der daraus abzulesende soziale Kontext. Dieser wird vor allem in dem Zitat der leider nicht genauer identifizierten Prinzessin deutlich. Während die *Cabinets* im Attikageschoss für eine Prinzessin nicht infrage kamen, waren sie für Mätressen und Günstlinge adäquat. Durch ihren Umzug verdeutlichte Madame de Pompadour damit zusätzlich ihre neue Rolle am Hofe, die sie auch in ihren Bildnissen vehement proklamierte. So wie Madame de Montespan einst den ersten Entwurf ihres Schlosses in Clagny mit der Begründung abgelehnt hatte, er sei für eine „*fille d'Opéra*“ ausreichend, aber nicht für sie, so setzte sich Madame de Pompadour ebenfalls über das Image einer einfachen Geliebten hinweg, indem sie repräsentative Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Zentralbaus bezog.

Bildnisse

Die meisten Darstellungen der marquise de Pompadour entstanden in der Zeit von 1750 bis 1764, also nach ihrer Trennung vom König. Auch wenn diese Trennung relativiert werden muss, da sie den Titel der *maitresse en titre* bis zu ihrem Tode im Jahre 1764 weiterhin trug und somit offiziell immer noch die Mätresse des Königs war, stammen ihre wichtigsten Darstellungen aus einer Zeit, in welcher sich ihre Beziehung zum König stark geändert hatte. Dies war auch am Hofe bekannt. Hielt es Madame de Pompadour in der Zeit ihrer größten Nähe zum König nicht für notwendig, sich um ihre bildliche Darstellung zu kümmern, so setzte sie nach ihrem Beziehungs-wandel verstärkt auf die Wirkung ihrer Bildnisse. Aus diesem Umstand lässt sich bereits der wahre Sinn ihrer Bildnispolitik lesen. So kann es nicht um eine einfache Repräsentation ihrer selbst gehen, sondern sie benutzte ihrer Bildnisse zur Sicherung ihrer Macht, die zur Zeit ihres aktiven Märtressendaseins zwar angefochten wurde, durch die Protektion des Königs jedoch unantastbar war. In ihrer schwierigen neuen Situation musste sie sich erneut rechtfertigen, wozu sie nun auf die Macht der Bilder setzte.⁵⁹¹

Die Bildnisse der marquise de Pompadour lassen sich in zwei Kategorien unterteilen. So gibt es offizielle Porträts, die in den Salonausstellungen öffentlich gezeigt wurden und auch repräsentative Funktionen am Hofe oder durch die Hängung bei ihrem Besitzer einnahmen, sowie Bildnisse, die überwiegend für den privaten Gebrauch gedacht waren, auch wenn die private Sphäre im zeitlichen Kontext durchaus mit der öffentlichen verwoben war. Zumal sind auch Bildnisse der Marquise auf den Salons ausgestellt worden, die vielmehr als dekorative Bildnisse oder Genrebildnisse betrachtet werden können, wodurch sie gewiss an der Bildung einer öffentlichen Meinung mitgewirkt haben. Jedoch scheint die Hängung bei den Bildnissen Madame de

⁵⁹¹ „Während Madame de Pompadour in ihrer Korrespondenz jegliche Andeutung der Trennung unterlassen hat, finden sich in ihrem Bildprogramm eindeutige Hinweise auf die gravierende Veränderung ihrer Stellung und den daraus entstehenden anwachsenden Legitimationsgrund.“ Weisbrod (2000), S. 157

Pompadours eine wichtige Rolle zu spielen und sich somit verschiedene Ebenen im Bilddiskurs der Mätresse zu entwickeln.

Die öffentlichen Bildnisse der marquise de Pompadour

Als einzige der hier behandelten bildlichen Darstellungen zeigen die Gemälde, die Nattier 1746 und 1748 malte, Madame de Pompadour in einer Zeit, in der sie *maitresse en titre* im eigentlichen Sinne war. Das erste Gemälde zeigt sie in einer mythologischen Inszenierung als Diana (Abb. 76). Die Wahl dieses Themas kann man nicht wirklich als bewusste Aneignung bestimmter Eigenschaften deuten, da die Inszenierung als Diana im 18. Jahrhundert eine weit verbreitete Darstellungsform war. So hatte Nattier in der Zeit von 1735 bis 1745 mindestens acht seiner Modelle als Diana dargestellt, unter anderem auch die Tochter des Königs Madame Adélaïde.⁵⁹² Entgegen der Auffassung Lena Stickels, die in diesem Gemälde eine Darstellung im „Habitus der ‚idealen Mätresse‘“⁵⁹³ sieht, zeigt der Vergleich mit den königlichen Töchtern und anderen Frauen des Hofes, die Nattier als Diana oder als andere antike Gottheiten porträtierte, dass es sich keinesfalls um eine Darstellung in Bezug zu ihrer Rolle als Mätresse handelt.⁵⁹⁴ Ein Vergleich mit dem Bildnis von Constance Bonnier de la Mosson (Abb. 77) zeigt, dass eine gleiche Komposition bereits früher für ein anderes Damenbildnis gedient hatte. Hier ist folglich weniger das ikonographische Thema von Bedeutung als vielmehr der Auftrag. Sowohl dieses Bildnis als auch die Porträtvariante von 1748 wurden auf Geheiß von Lenormant de Tournehem gemalt und von den *Bâtiments du Roi* bezahlt.⁵⁹⁵ Der vermeintliche Vater, der die junge Jeanne-Antoinette Poisson bereits durch die umfangreiche Ausbildung, die er ihr hatte zukommen lassen, sowie durch die Vermählung mit seinem Neffen und damit durch den Aufstieg in den Adel den Weg in die höhere Gesellschaft bis hin nach Versailles ermöglicht hatte, anobliert die Marquise nun auch in ihrer ersten bildlichen Darstellung, indem er den „Maler der Aristokratie“⁵⁹⁶ beauftragte.⁵⁹⁷ So ist es auch nicht verwunderlich, dass dieses Bildnis lange für die Darstellung der Louise-Henriette de Bourbon-Conti gehalten wurde, so wie es noch Pierre de Nolhac in seiner Beschreibung des Versailler Schlosses und seiner Sammlungen beschreibt.⁵⁹⁸ Dieses Bildnis dokumentiert folglich

⁵⁹² vgl. Salmon, in: München (2002), S. 110

⁵⁹³ Stickel (2010), S. 76

⁵⁹⁴ „La plupart des femmes de la noblesse et de la bourgeoisie qui posent pour Nattier souhaitent se voir transformer en allégorie en déesse ou en nymphe.“, Renard (1999), S. 67

⁵⁹⁵ vgl. Salmon, in: München (2002), S. 110

⁵⁹⁶ vgl. ebd.

⁵⁹⁷ Dieser Begriff muss relativiert werden, da Nattier zeitlebens auch Vertreter des Bürgertums porträtierte. In Versailles durfte er zu dieser Zeit jedoch entsprechend wahrgenommen worden sein, nachdem der König ihn 1747 beauftragt hatte, für die Königin eine Serie von Porträts ihrer Töchter zu fertigen, die zur Erziehung in der Abtei von Fontevrault lebten, vgl. Renard (1999), S. 89.

⁵⁹⁸ de Nolhac (1896), S. 207

nicht die Bildsprache, derer sich die Marquise bediente, um ihre Stellung am Hofe zu rechtfertigen, sondern vielmehr auf beeindruckende Weise ihren Aufstieg.⁵⁹⁹

Das Bildnis wurde nicht auf dem Salon ausgestellt. Der öffentliche Auftrag durch die *Bâtiments* sowie die ikonographische Einreihung in einer Serie von Bildnissen prominenter Höflinge als antike Gottheiten sprechen jedoch eindeutig dafür, in diesem Gemälde ein öffentliches Porträt der Marquise zu sehen. Auf dem Salon von 1750 stellte Nattier das Bildnis von Madame Marsollier mit ihrer Tochter aus (Abb. 78). Ronit Milano macht für dieses Bildnis einer aufsteigenden Dame des Bürgertums die gleiche Legitimationsstrategie aus.⁶⁰⁰ Nattier wurde vom Salonkritiker Etienne La Font de Saint-Yenne für seine besonders durchdachten und der Historienmalerei angelehnten Porträts gelobt. „Le nom du sieur Nattier suffit à ses Portraits pour leur éloge. L'avantage qu'il a sur la plupart en ce genre, d'être un bon Peintre d'Histoire, lui donne celui d'une plus grande intelligence dans la composition du portrait historié.“⁶⁰¹

Das ovale Gemälde (Abb. 79) der Marquise, das Nattier 1748 fertigte, ist eine bei nahe identische Übernahme des Kopfes aus dem Gemälde, in welchem er zwei Jahre zuvor Madame de Pompadour als Diana dargestellt hatte. So weist auch das Gewand dieses Bruststückes große Ähnlichkeiten mit dem der Diana auf, nur dass die Dargestellte weniger dekolletiert ist. Sie wirkt daher angezogener, was einer Verwendung als Hofporträt entsprechender ist. Auch weist ihr Gesicht mehr Rouge auf, was ebenfalls einen stärker geschminkten und dadurch vorzeigbareren Eindruck macht. Man kann diesen Unterschied darauf zurückführen, dass es sich bei der Darstellung als Diana um ein mythologisches Porträt handelt. Es zeigt zwar die Marquise, jedoch als Diana. Insofern übernimmt sie Eigenschaften und auch Darstellungsweisen der Göttin, die eine *légèrere* Darstellung ermöglichen, so wie man es von einer weiblichen antiken Gottheit erwartete. Das mythologisierte Porträt gleicht somit einer Verkleidung, ähnlich einer Rolle in einem Theaterspiel, worin die passionierte Schauspielerin de Pompadour bereits Erfahrung hatte.⁶⁰² Bei dem ovalen Gesichtsausschnitt handelt es sich jedoch um ein reines Porträt, da alle Attribute der Diana fehlen. Somit wird hier nur noch die *maîtresse en titre* dargestellt, ihr Aussehen unterliegt nun wieder den Vorgaben des Hofzeremoniells.

Das erste skulpturale Porträt Madame de Pompadours (Abb. 80) fertigte Jean-Baptiste Pigalle zwischen 1749 und 1751 und ist zugleich auch das erste Porträt im Gesamtwerk des Bildhauers. Es stellt die Mätresse als Büste dar und wurde von ihr persönlich beauftragt.⁶⁰³ Dieser Auftrag stellt eine weitere Besonderheit dar, da es das

⁵⁹⁹ „Für eine Nichtadelige – was niemanden in Versailles entgangen war – hatte die schöne Marquise Beachtliches erreicht: daß nämlich ihr erstes Portrait von dem Maler der Aristokratie geschaffen wurde.“ Salmon, in: München (2002), S. 110

⁶⁰⁰ „As part of her efforts to bolster her social status, this ambitious bourgeois sitter employed Nattier, who was at the time the preeminent painter of the royal family.“ Milano (2015), S. 74

⁶⁰¹ La Font de Saint-Yenne (1754), S. 106 f.

⁶⁰² Zur Kleiderwahl in mythologischen Porträts und auf der Bühne vgl. Moehring (1995), S. 15.

⁶⁰³ vgl. Milano (2015), S. 81

erste Kunstwerk ist, das aus französischem Marmor gefertigt wurde.⁶⁰⁴ Um unabhängig vom italienischen Stein zu sein, suchte Charles Le Normant de Tournehem als Direktor der *Bâtiments* französische Steinbrüche, die eine vergleichbare Qualität hervorbringen konnten. 1749 wurde ein erster Block an Pigalle geliefert, um ein Bildnis der königlichen Mätresse zu fertigen. Die Büste war wahrscheinlich für die Ausstattung ihres Schlosses in Bellevue bestimmt. Obwohl Pigalle später über die Schwierigkeiten berichtete, die die Bearbeitung des französischen Marmors mit sich brachten, „none are evident in the sensuous, pristine bust that emerged from the recalcitrant stone. As if anticipating no difficulties at all, he set himself the most delicate of carving assignments. The point d'Argentan lace at the marquise's bodice, the petals of the flowers crowning her hair, and the whisps that curl into the locks of her elaborate coiffure demanded the most subtle kind of work.“⁶⁰⁵

Ihre entblößte rechte Brust lädt derweilen zu Spekulationen über mögliche Interpretationen ein. Nicolas Clément nennt zwei mögliche Vorbilder für diese Darstellung. Zum einen hält er einen Bezug auf das Bildnis der Agnès Sorel von Fouquet (Abb. 4) für möglich.⁶⁰⁶ Ein anderes Vorbild für diese Darstellungsvariante sieht er in den ikonologischen Vorgaben Cesare Ripas für die Darstellung der Perfektion.⁶⁰⁷ „Rappeler le souvenir d'Agnès Sorel et, en même temps, manifester sa perfection et sa bonté, voilà deux éléments qui ne pouvaient que séduire cette favorite qui entendait bien, coûte que coûte, conserver sa position très privilégiée auprès du roi.“⁶⁰⁸ Würde sich Madame de Pompadour tatsächlich auf Agnès Sorel berufen, könnte man gar von einer eigenen Mätressenikonographie ausgehen. Dieser Verweis ist jedoch meiner Ansicht nach etwas weit hergeholt und führt letztendlich zu der Frage, ob man allein die Darstellung einer entblößten Brust in einem identifizierbaren Frauenbildnis als einen Verweis auf eine Mätresse oder Kurtisane lesen kann. Diese Frage wird an späterer Stelle gesondert behandelt, die entblößte Brust der marquise de Pompadour in ihrer Bildnisbüste von Pigalle als direkten Bezug auf Agnès Sorel zu lesen, ist unabhängig einer Diskussion zur Mätressenikonographie wenig plausibel.⁶⁰⁹ Cesare Ripas Werk beeinflusste nachweislich die Maler, die ihre Darstellungen und die Wahl der Attribute häufig der *Iconologia* entliehen. Insofern ist dieses Werk ein brauchbarer Schlüssel, um damalige Darstellungsformen, die uns heute nicht mehr gebräuchlich sind, zu interpretieren. Dass Madame de Pompadour in ihrer Darstellung einen Augenblick der Perfektion zeigen will, wäre mit ihrer Rolle am Hofe in Einklang zu bringen und auch mit ihrer sonstigen Bildsprache. Ronit Milano schlägt eine weitere Lesart der entblößten Brust vor, „charged with important social and political ideals shaped by the contemporary discourse on femininity.“⁶¹⁰ Basierend auf Rousseaus Modell der Familie für die Gesellschaft, „female portrait busts celebrating family va-

⁶⁰⁴ vgl. ebd., New York (2011), S. 174

⁶⁰⁵ New York (2011), S. 174

⁶⁰⁶ vgl. Clément (2014), S. 76

⁶⁰⁷ vgl. ebd., S. 77, sowie Ripa (1976), S. 416–417

⁶⁰⁸ Clément (2014), S. 77

⁶⁰⁹ Zumal die Identifikation der Agnès Sorel in der Madonna von Jean Fouquet nicht gesichert ist.

⁶¹⁰ Milano (2015), S. 81

lues and domestic happiness were viewed, in the context of the royal court, not solely as actual representations of motherhood, but also as political messages of dedication to the nation that suited the desired image of the nobility.“⁶¹¹ Neben einer Darstellung als Verkörperung der Perfektion beansprucht die zur Marquise ernannte, am Hofe jedoch wegen ihrer bürgerlichen Herkunft umstrittene Mätresse folglich auch Adelsansprüche. Hatte sie solche Ansprüche in Nattiers Gemälde noch durch die Wahl des Malers erhoben, finden sich nun erste Anzeichen einer solchen Legitimation in ihrer Darstellung wieder. In ihren folgenden Bildnissen wird sie diese Bildsprache weiter ausbauen und mit anderen Darstellungsformen Legitimationsansprüche formulieren.

Wie bereits bei den beiden Nattierbildnissen war ihr Onkel Charles le Normant de Tournehem als Direktor der *Bâtiments* Auftraggeber, sodass allein durch diesen Umstand die Büste zum offiziellen Bildnis wird. Hinter dem offiziellen Auftrag dürfte aber Madame de Pompadour selbst gestanden haben.⁶¹²

Durch die Ereignisse nach 1750 und ihre Auswirkungen auf die Beziehung zum König, zuletzt aber auch auf den Status Madame de Pompadours am Hofe, sind die Bildnisse, die die Mätresse in der darauffolgenden Zeit darstellen, besonders in Hinblick auf ihre Aussagen von Interesse. War ihre vorherige Rolle als schöne Mätresse an der Seite des Monarchen allseits bekannt und somit leicht zu verteidigen, musste Madame de Pompadour nun differenzieren, welche bildliche Aussage welchem Rezipienten zugänglich gemacht werden sollten. Trat sie nun in der Öffentlichkeit als platonische Freundin des Königs auf, so mussten ihre allgemein zugänglichen Bildnisse diese Aussage untermauern. Lediglich im privaten Ambiente konnte sie ihre außerheliche Beziehung zum König zelebrieren.

Nach der positiven Rezeption der Büste beauftragten die *Bâtiments* den Bildhauer Jean-Baptiste Pigalle, weitere vier Skulpturen zu fertigen, die jede auf ihre Weise das Thema Freundschaft thematisierten und somit das neue Verhältnis der Marquise zum König verkündeten. Diese Skulpturen sind *l'Amitié* (Abb. 81) als Porträt der Marquise, ein Standbild Ludwigs XV., das während der Revolution zerstört wurde, sowie die Gruppen *l'Amour et l'Amitié* (Abb. 82) und *l'Education de l'Amour*.⁶¹³ Katherine Gordon untersucht in ihrem Aufsatz „Madame de Pompadour, Pigalle, and the Iconography of Friendship“⁶¹⁴ diese vier Skulpturen auf ihre ikonographische Bedeutung in Hinblick der neuen Beziehung ihrer Auftraggeberin zum König.

Besondere Gewichtung gibt Gordon der nie vollendeten Gruppe *l'Education de l'Amour*.⁶¹⁵ Dieses Thema wurde zwar von Pigalle in bildhauerischer Form als Erstes erarbeitet, fand sich jedoch in mehreren malerischen Werken, die Madame de Pompadour durchaus gesehen haben könnte, sodass Gordon ihr „a particular affection for

⁶¹¹ ebd.

⁶¹² „Considering her great interest at that time in promoting the creation of French porcelain that could compete with that imported from China and Dresden, it seems probable that it was the marquise herself who requested this block for her portrait.“, ebd., S. 82

⁶¹³ Diese Gruppe wurde niemals in Marmor ausgeführt, vgl. Gordon (1968), S. 250.

⁶¹⁴ Gordon (1968)

⁶¹⁵ 1750 für ihr château de Muette bestellt. Ein Gipsmodell wurde 1751 auf dem Pariser Salon ausgestellt. Eine finale Marmorausführung wurde nie gefertigt, vgl. ebd., S. 250.

the subject“⁶¹⁶ unterstellt. Die Autorin bemüht sich besonders, die ikonologische Bedeutung dieser Gruppe herauszuarbeiten, wobei sie sich auf neoplatonische Texte der italienischen Renaissance, vor allem der Hypnerotomachia Poliphili des Francesco Colonna, welches in seiner italienischen Erstauflage 1499 erschien, beruft. In dieser Schrift wird eine Szene beschrieben, in der Cupido von seiner Mutter Venus erzogen wird. Unter Berufung auf Panofsky und dessen Identifizierung der geflügelten Venus dieser Gruppe als Venus Urania sowie dem Vergleich mit anderen Darstellungen interpretiert Gordon die dargestellte Venus als „Celestial Venus, the *Mater Amoris* of the *Hypnerotomachia*“⁶¹⁷, die sie somit der „Terrestrial Venus, goddess of sensuality and physical love“⁶¹⁸ gegenüberzustellen ist. Damit wäre die Anspielung auf die neue Beziehung zum König perfekt, die nicht mehr auf sexueller Basis beruhte, sondern eine rein platonische Beziehung⁶¹⁹ sein sollte, „the interpretation of the Education of Love theme as a symbolic celebration of love which has been elevated to a supra-sensual plaine must have remained apparent to Madame de Pompadour and her advisers. And, given her particular circumstances, it would have seemed an especially appropriate subject for a garden sculpture for one of her châteaux.“⁶²⁰

Weniger subtil war dieser Hinweis im Standbild der *Amitié*. Hier wird die Marquise direkt als Allegorie der Freundschaft dargestellt.⁶²¹ Mit 1,58 m Höhe entspricht die Statue exakt der Größe der Marquise⁶²², physiognomisch ist ihr Porträt klar erkennbar. Dass diese Ähnlichkeit gewollt war, lässt sich vermuten, zumal sich die Marquise bereits selbst als *Amitié* dargestellt hatte.⁶²³ Rocheblave merkt an, dass sich dieses Werk von der Tradition der allegorischen Porträts abhebt, indem es die Dargestellte nicht im historisierenden Kostüm zeigt, sondern vielmehr eine eigene Darstellungsweise „plus fin, plus original“⁶²⁴ kreiert, die weder die Schwere der antikisierenden Darstellung noch eine zu leichte Inszenierung aufweist. „Il sentait bien [...] qu'il ne pouvait représenter la maîtresse comme la reine, ni la faire planer sur des nuages.“⁶²⁵ Das antike Kostüm verhüllt die Mätresse zwar größtenteils sittlich, deutet durch die Leichtigkeit seines Stoffes jedoch auch auf ihre Weiblichkeit. Sowohl die Einfachheit der Frisur als auch das Weglassen von Schuhen verleiht der Statue eine bescheidene Natürlichkeit, die weit davon entfernt ist, über eine Inszenierung Herr-

⁶¹⁶ ebd.

⁶¹⁷ ebd., S. 252

⁶¹⁸ ebd.

⁶¹⁹ vgl. ebd., S. 251

⁶²⁰ ebd., S. 252

⁶²¹ Die Darstellung der Freundschaft entspricht der *Iconologia*, vgl. Ripa (1976), S. 16–18.

⁶²² vgl. Rocheblave (1919), S. 189

⁶²³ In Pompadours graphischem Werk, das sie unter der Aufsicht von Jacques Guay fertigte, finden sich Darstellungen der *Amitié*, *Amour sacrifiant à l'Amitié* und *le Temple de l'Amitié*. Ein Schmuckstück, das sie selbst gravierte, stellt sie als Amitié dar, die mit ihrer linken Hand ihr Herz hält und sich mit der rechten an einem Baumstumpf abstützt. Diese Gravur datiert von 1752, also aus der Zeit des Auftrages und der Fertigstellung des Skulpturenprogramms für Bellevue, vgl. Rocheblave (1919), S. 189 und Gordon (1968), S. 255ff.

⁶²⁴ Rocheblave (1919), S. 190

⁶²⁵ ebd.

schaftsanspruch zu generieren.⁶²⁶ Somit stand diese Darstellung im starken Kontrast zu den bildlichen Darstellungen der darauffolgenden Jahre. Verzichtete Madame de Pompadour in dieser Statue zwar auf eine Inszenierung, so verzichtete sie dennoch nicht auf ihren Legitimationsanspruch, an der Seite des Königs zu stehen, und proklamierte diesen vielmehr, wenn auch auf eine neue Weise. Interessant ist die Tatsache, dass diese Statue im Garten von Bellevue an einem Ort aufgestellt wurde, an dem sich zuvor eine Darstellung der Liebe befand.⁶²⁷ Hier wurde folglich im Bildprogramm des Gartens die Liebe direkt durch die Freundschaft ersetzt. Betrachtet man die Gestik der Statue, so zeigt sich diese aussagekräftig und ohne jede übertriebene Theatralik. Ihre rechte Hand führt Madame de Pompadour an ihre Brust und verweist somit auf ihr Herz. Die andere Hand, ihre linke, ist nach unten und vorn ausgestreckt. Mit dieser einladenden Geste öffnet sie sich. Um den Adressaten dieser Gestik zu ermitteln, ist es wichtig, die Aufstellung der Statuen im Garten von Bellevue zu rekonstruieren. Die *Amitié* war keineswegs als Einzelstück gedacht, sondern als Bestandteil einer Figurengruppe. Nur in der Interaktion mit den anderen Statuen entfaltet sich ihre eigentliche Aussage.

Ihr gegenüber, im Zentrum der Hauptallee, stand die Statue des Königs, die zeitgleich bei Pigalle bestellt wurde. Ihm, der durch seine zentrale Aufstellung im Garten von Bellevue als dessen Herr geehrt wurde, gilt die einladende Geste der *Amitié*. Durch seine zentrale Platzierung auf der Hauptachse des Gartens nimmt der König eine Schlüsselposition im gesamten Bildprogramm ein. Auf ihn bezog sich das ikonologische Programm, er stand im Mittelpunkt der neuen Beziehung. Während sich Madame de Pompadour in ihrer Kleiderwahl zurücknahm, wurde Ludwig XV. als triumphierender Krieger dargestellt.⁶²⁸

1754 erging an Pigalle die Bestellung der Figurengruppe *L'Amour et l'Amitié*, die das Bildprogramm zur Ikonographie der Freundschaft im Garten von Bellevue ergänzen sollte. Die Forschung streitet sich, ob in der Darstellung der *Amitié* erneut ein Porträt der Marquise zu sehen ist.⁶²⁹ In der Tat weist diese *Amitié* nicht die für Madame de Pompadour typischen physiognomischen Eigenschaften auf, die Pigalle in der vorherigen Version darstellte. Ein erneutes Porträt wäre auch nicht nötig, da bereits die Verbindung der Marquise mit ihrer neuen, emblematischen Allegorie im Bildprogramm des Schlossparks stattgefunden hat und somit jede Darstellung der *Amitié* mit der königlichen Favoritin in Verbindung gesetzt werden kann. Die Gruppe besteht aus zwei Figuren, der *Amiticia* und einem Amor, die sich vertraut in die Arme nehmen. Diese Geste lässt sich auf zwei Arten lesen. Während im 18. Jahrhundert Dezalier d'Argenville dies als Vereinigung der Liebe und der Freundschaft sieht, deutet Ga-

⁶²⁶ „Il a donc revêtu ce corps d'une tunique très légère et comme négligée, capable de laisser deviner ce qu'elle ne montre pas; il a dénoué cette chevelure, qui n'est ni trop éparsé ni trop composée; il a déchaussé ces pieds délicats, que n'offenseront pas les allées d'un parc soigneusement sablées; pas un bijou, pas un ornement.“, Rocheblave (1919), S. 190

⁶²⁷ vgl. ebd., S. 191

⁶²⁸ vgl. ebd., S. 190

⁶²⁹ Gaborit sieht in dieser *Amitié* kein Bildnis der Mätresse, vgl. Gaborit (1985), S. 60. Gordon wiederum erkennt eine klare Darstellung, vgl. Gordon (1968), S. 257.

borit⁶³⁰ die Komposition vielmehr als Triumph der Freundschaft über die Liebe, da der Amor seinen Pfeil und Bogen niedergelegt hat. In beiden Fällen ist die beabsichtigte Aussage jedoch dieselbe, und erneut proklamiert Madame de Pompadour das Ende ihrer Liebschaft mit dem König und somit ihre neue Stellung an seiner Seite.

Von den vier Skulpturen wurde nur die *Éducation de l'Amour* als Gipsmodell im Pariser Salon ausgestellt. So waren sie „par un reste de pudeur [...] n'étaient destinés qu'à l'intimité de Bellevue, si l'on peut parler d'intimité à propos d'un château dont les fêtes splendides attiraient toute la cour et éclipsaient les réceptions de Versailles“⁶³¹. Auf die Öffentlichkeit in Bellevue, die durchaus ambivalent zu betrachten ist, soll an späterer Stelle genauer eingegangen werden.

In der Öffentlichkeit war Madame de Pompadour bedacht, Bildaussagen zu produzieren, die mit ihrer gewünschten Wahrnehmung am Hofe harmonierten. So wollte sie sich als einflussreichen Höfling darstellen, der aufgrund seiner Bildung das Vertrauen des Königs genoss und zu diesem ein freundschaftliches Verhältnis pflegte. Dieser Intention ist der Bildtypus verschuldet, der in der Literatur häufig als *femme savante* bezeichnet wird.⁶³²

Auch wenn es sich bei den folgenden zwei Bildnissen der Marquise um Skizzen handelt, gehören sie dennoch der öffentlichen Sphäre an. Beide entstanden um 1750 und somit zu einem Zeitpunkt, der im Gesamtwerk der bildlichen Darstellungen der Marquise fehlt. Nattier hatte sie 1746, ein Jahr nach ihrer öffentlichen Einführung am Hofe in der Blütezeit ihres Daseins, als *maîtresse déclarée* porträtiert. Zwei Jahre später emanzipierte er das Bildnis ihres Kopfes als eigenständiges Porträt, das jedoch keine neuen kompositorischen Einfälle aufweist. So zeigen uns die beiden Skizzen Bouchers eine Komposition fünf Jahre vor dem ersten repräsentativen „Staatsbildnis“ von de La Tour. Es wird vermutet, dass diese beiden Skizzen kompositionelle Entwürfe für ein Gemälde sind, das 1750 von Boucher gemalt wurde. Die erste Skizze, die heute im Louvre bewahrt wird, ist mit Öl auf Papier gemalt worden, welches später auf Leinwand geklebt wurde (Abb. 83). Es zeigt die 28-jährige Marquise vermutlich in ihrem privaten Appartement in Versailles. Dies lässt sich aus ihrer Kleidung folgern, die von Helge Siefert als *robe de chambre*⁶³³ identifiziert wird. Wie bereits ihre Garderobe, unterstreicht auch ihre Pose den privaten Charakter der Szene. Die Marquise steht an einem Klavichord, dessen Tasten sie mit ihrer linken Hand berührt. Sie hat sich jedoch von dem Instrument abgedreht und schaut mit erwartungsvollem Blick nach links auf etwas, was die Skizze uns nicht zeigt. Dafür wird jedoch der Raum wiedergegeben. Das Klavichord steht vor einem großen Wandspiegel, auf ihm sind neben einem Kerzenständer Partituren zu erkennen. Hinter der Marquise ist ein mit einem blauen Stoff bespannter Sessel zu erkennen, dahinter eine Bibliothek, auf welcher eine Standuhr und ein Pokal platziert sind. Auch wenn Madame de Pompadour das Ins-

⁶³⁰ vgl. Gaborit (1985), S. 59

⁶³¹ Rocheblave (1919), S. 188 f.

⁶³² Die Bezeichnung geht auf Molières Theaterstück „Les femmes savantes“ von 1672 zurück.

⁶³³ vgl. München (2002), S. 112

trument zu betätigen scheint, erweckt die Komposition nicht den Eindruck, als ob sie darauf spielen würde.

Eine weitere Skizze (Abb. 84), die François Boucher um 1750 anfertigte und nun im Waddesdon Manor in der Sammlung Rothschild bewahrt wird, ist beinahe mit der Skizze aus dem Louvre identisch, nur dass Madame de Pompadour nicht an einem Klavichord spielend dargestellt ist, sondern an einem Toilettentisch stehend. Auch ihre Kleidung hat sich geändert. Ist die Marquise in der Louvre-Skizze in einer *robe de chambre* dargestellt, so trägt sie in dieser Skizze eine *robe à la française*⁶³⁴. Sie wird hier nicht mehr in privater Atmosphäre dargestellt, sondern ist bereit, ihre Gemächer zu verlassen und sich am Hofe zu bewegen. Da diese beiden Skizzen zeitgleich entstanden, wird vermutet, dass sie Überlegungen zu einem Gemälde sind, das entweder nie vollendet wurde oder verloren gegangen ist. In der Tat gibt es Hinweise auf ein repräsentatives Bildnis von Boucher, das gegen 1750 entstanden sein muss. So schreibt die Marquise ihrem Bruder, der sich zu dieser Zeit auf seiner Italienreise befindet: „Je me garderai bien de vous envoyer mes portraits de Liotard, mais je vais vous envoyer la copie d'un fait par Boucher, qui est charmant, et qu'il finira sur moi.“⁶³⁵ Sollte dies der Fall sein, zeigt sich die Unentschlossenheit des Malers beziehungsweise des Auftraggebers, sollte dieser in den Überlegungen involviert gewesen sein, in der Wahl des Gewandes. Während das Dekorum identisch bleibt, so scheint folglich die Kleiderwahl eine besondere Entscheidung darzustellen, die je nach Wahl dem Gemälde eine andere Aussage verleiht. In der Version der Louvre-Skizze wird die Mätresse als Privatperson dargestellt.⁶³⁶ Dies entspricht der generellen Vorstellung einer Mätresse, die nicht öffentlich in Erscheinung tritt, sondern im Verborgenen der privaten Sphäre den König frequentiert, beziehungsweise er sie. Die Skizze der Sammlung Rothschild zeigt jedoch Madame de Pompadour in ihrer öffentlichen Rolle am Hofe. Sie ist vielmehr als Höfling als als Mätresse dargestellt. So scheint sie im Begriff zu sein, ihr Appartement zu verlassen und am Hofe gesellschaftlich zu agieren. Für welche Variante sich Boucher in seinem endgültigen Gemälde entschieden hat, ist uns leider nicht überliefert. Man kann jedoch aus den späteren Darstellungsweisen, besonders unter Berücksichtigung des Münchner Gemäldes, das Boucher 1756 fertigte, schließen, dass sich Boucher wohl für die Darstellung im Hofgewand entschieden haben könnte. Madame de Pompadour, die ihrem Bruder eine Kopie des Bildnisses zukommen ließ, äußerte sich in einem Brief wie folgt: „Je vous envoye enfin la copie de mon portrait par Boucher; elle ressemble beaucoup à l'originial, peu à moi; cependant assez agréable.“⁶³⁷

Maurice Quentin de La Tour, der erfolgreichste Porträtiest der damaligen Zeit und einziger Maler dieser Gattung, der auf den Pariser Salons von den Kritikern für seine

⁶³⁴ vgl. Siefert, in: München (2002), S. 114

⁶³⁵ Lettre IV à Monsieur de Vandières, 1er mars 1750, zit. nach: Malassis (1878), S. 37

⁶³⁶ „Bewusst hat sie hier auf die offizielle Pose verzichtet und sich als Privatperson abkonterfeien lassen.

Im privaten Bereich sollte auch ihr Hauptwirkungsgebiet liegen, und in erster Linie damit gelang es ihr, den König zu faszinieren.“ Siefert, in: München (2002), S. 112

⁶³⁷ Correspondance de Mme de Pompadour, Lettre à son frère, 28.4.1750, zit. nach: London (1989), S. 39

Arbeiten gelobt wurde, galt als Virtuose des Pastells. Sein Gemälde zeigt die Marquise an einem Schreibtisch sitzend (Abb. 85). Der vergoldete und mit einem blauen Tuch bespannte Sessel, auf dem sie sitzt, ist von einem an der Wand stehenden Schreibtisch in Richtung Raummitte gedreht, sodass die Marquise dem Betrachter zugewandt ist. Dennoch schaut sie diesen nicht an, sondern blickt an ihm vorbei in die linke Bildhälfte, wodurch ihr Gesicht aus einer Dreiviertelansicht gezeigt wird. Die ganze Figur wird von hellem Licht zum Strahlen gebracht, wodurch sich ihre weiße Haut noch kontrastreicher vom blauen Hintergrund der Wand absetzt. Sie trägt ein aufwendiges silberblaues Kleid mit floralen Mustern. In ihrer Hand hält sie Notenblätter, die in einer blauen Mappe gebunden sind. Auf einem zweiten Sessel liegen eine Gitarre und weitere Partituren. Auf ihrem Schreibtisch liegen weitere Blätter sowie Bücher und ein Globus. Die Buchtitel sind bei genauer Betrachtung lesbar. Es handelt sich um *L'Esprit des Lois* von Montesquieu, *La Henriade* von Voltaire, *L'Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, *Pastor Fido* von Guarini und das *Traité des Pierres gravées* von Mariette. Eine genaue Untersuchung der dargestellten Bücher im Kontext ihrer Darstellung im Porträt liefert Sabine Seufert. „Was zunächst als willkürliche und dekorative Aufreihung einiger Bände anmutet, stellt sich bei genauerer Untersuchung als besondere Auswahl heraus, welche Madame de Pompadours unerschrockene Förderung umstrittener Autoren und Werke beleuchtet. Die Bände sind nicht nur abstrakt als Stellvertreter von Bildung aufgereiht. Jedes der Bücher kann mit Madame de Pompadour in Verbindung gebracht werden und porträtiert deshalb ihre intellektuelle Haltung, weil es jeweils ein persönliches Anliegen der Marquise repräsentiert.“⁶³⁸

All diese Elemente spielen auf ihre umfangreiche Bildung, ihre künstlerischen Talente und ihre Nähe zur Aufklärung an. Dieser Eindruck wird auch durch die Malweise bestärkt, „the marquise is not simply represented as a femme savante but as a symbol of the Enlightenment. The light seems to radiate from her head, the seat of reason, and she is surrounded by the offshoots of the civilised arts.“⁶³⁹ Doch nicht nur die Anspielungen auf ihre Bildung verweisen auf ihren Stand und somit auf ihre legitimierte Position am Hofe hin. „So kann beispielsweise ein im Porträt von La Tour abgebildeter Globus ebenso als Symbol der Weisheit gelesen werden, wie auch als Machtssymbol. Je nachdem, welche Lesart zugrunde gelegt wird, erscheint die Mätresse als ‚Göttin der Weisheit‘ oder als ‚inoffizielle Herrscherin‘.“⁶⁴⁰ Dieser Herrschaftsanspruch befindet sich auch in der Darstellungstradition, in welche sie sich mit diesem Porträt begibt. „Die Umdeutung der informellen Stellung der Mätresse in ein offizielles Amt wurde durch kompositionellen Rückgriff auf Porträts von Ministern und Staatssekretären ermöglicht, die von La Tour zwischen 1740 und 1750 porträtiert wurden und durch die Ausstellung im Salon einem breiten Publikum bekannt waren. Die Parallelen im Bildaufbau und damit auch die Inanspruchnahme eines offiziellen Amtes durch die Mätresse mußten damit den regelmäßigen Salonbesuchern und -be-

⁶³⁸ Seufert (1998), S. 19

⁶³⁹ London (2002), S. 62

⁶⁴⁰ Weisbrod (2000), S. 32–33

sucherinnen auffallen.“⁶⁴¹ Tatsächlich weist das Gemälde, das Andrea Weisbrod zum Vergleich hennimmt (Abb. 86), deutliche Ähnlichkeiten auf. Die Legitimation durch Einreihung in eine Genealogie ist ein Mittel, mit dem sich Herrscher, wie wir sehen konnten vor allem der König und die Königin, darstellen ließen. Folgt Madame de Pompadour bewusst einer solchen Strategie, beansprucht sie für sich das Ansehen eines Staatsmannes.⁶⁴² Dies wäre mit ihrer aktuellen Rezeption am Hofe vereinbar, da viele ihre Stellung als zu bedeutend empfanden.

Auch die Rezeption durch die Kritiker, die das Gemälde auf dem Salon 1755 beurteilen konnten, geht in dieselbe Richtung. Frau Weisbrod nennt drei Ansatzpunkte der Kritik, nämlich dass eine Frau als philosophisch dargestellt werde, dass sie aufgrund intellektueller Kompetenzen einen Herrschaftsanspruch formuliere sowie dass eine *maîtresse en titre* als Inhaberin eines offiziellen Amtes präsentiert werde.⁶⁴³ Jedoch finden sich auch Beispiele, bei denen de La Tour bereits zuvor Frauen als *femme savante* dargestellt hatte (Abb. 87). Entscheidend in der Kritik wird wohl der Faktor der realen Macht der Marquise gewesen sein, weniger ihre Darstellungsweise als *femme savante*. So fehlt in dem zum Vergleich hergenommenen Bildnis der Madame Rouillé de l'Estang auch jeder Anspruch auf Herrschaft. Sie wird vielmehr psychologisierend dargestellt, wobei die Bücher lediglich ein Verweis auf ihre Bildung sind. Bei dem Bildnis der Madame de Pompadour stehen die jeweiligen Attribute der Bildung in einer anderen Aussage. Mit ihnen will sie ihre Macht ausdrücken, die sie durch ihre Rolle als *maîtresse en titre* ausübt.⁶⁴⁴

Das Bildnis der Mätresse, das François Boucher 1756 fertigstellte und heute im Besitz der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek in München ausgestellt ist (Abb. 88), zeigt die erst kürzlich zur Hofdame der Königin avancierte marquise de Pompadour⁶⁴⁵ in ihren privaten Gemächern. Erneut wird sie als *femme savante* dargestellt. Mehrere Bildelemente spielen auf ihre Bildung und ihre Patronage der Künste hin. So hält die auf einem Canapé sitzende Marquise ein aufgeschlagenes Buch in ihrer rechten Hand, aus dem sie zuvor gelesen haben muss. Neben dem Canapé steht ein kleiner Schreibtisch, auf welchem neben einer angebrannten Kerze ein geöffneter Briefumschlag sowie ein Siegel mit dem dazugehörigen Siegelwachs liegen. In der geöffneten, abschließbaren Schublade befindet sich in einem Tintengefäß eine Schreibfeder. Diese Darstellungen verweisen auf die Korrespondenzen, die die Marquise nicht nur mit dem König, sondern auch mit den wichtigsten

⁶⁴¹ ebd., S. 168

⁶⁴² „Hier entsteht durch die kompositorische Anlehnung an Ministerporträts der Eindruck, Madame de Pompadour habe ein officielles Amt inne und sei darüber hinaus die inoffizielle Herrscherin Frankreichs.“, Weisbrod (2000), S. 32

⁶⁴³ vgl. ebd.

⁶⁴⁴ „Angesichts des zentral platzierten Hinweises auf das Theater als ihrem ersten Herrschaftsinstrument ist es nicht erstaunlich, daß das Bildnis in einer Reihe mit Porträts von Herrschern und Staatsmännern des aufgeklärten Absolutismus steht, die nach 1740 entstanden sind. Die Übernahme dieser Bildformel und die Ausstattung des Porträts lassen den Schluß zu, daß sich Madame de Pompadour als Herrscherin darstellen ließ, die gemäß den Vorstellungen eines aufgeklärten Absolutismus regiert.“, Weisbrod (2000), S. 165

⁶⁴⁵ Am 7.2.1756 wurde sie zur zusätzlichen Hofdame der Königin ernannt.

Höfen Europas unterhielt, und somit auf ihren Einfluss auf Politik und Gesellschaft. Das Bildnis zeigt die Marquise jedoch nicht beim Studium, und auch die einzelnen Buchtitel sind, anders als im Bildnis de La Tours, nicht präzise lesbar. Die einzelnen Attribute der *femme savante*, die von Boucher „vornehm-achtlos“⁶⁴⁶ im Raum verstreut wurden, erzeugen in diesem Bildnis der königlichen Mätresse eine andere Wirkung. So äußern sie nicht die Meinung der Marquise und ihr politisches Bekenntnis zu einem aufgeklärten Absolutismus, sondern deuten zusammen mit den Zeichen- und Schreibutensilien in ihrer Funktion auf eine reine dekorative Ausstattung ihrer Gemächer zurück. „Die Marquise geht [...] keineswegs in der Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften auf“⁶⁴⁷ und in der Tat stellt sich Madame de Pompadour nicht als Künstlerin oder Gelehrte dar, sondern als eine Frau, die sich mit den Künsten und der Wissenschaft beschäftigt, so dass „zeichnen, radieren und studieren als luxuriöser Dilettantismus zu verstehen sind, wie er damals in aristokratischen Damenkreisen in Mode war.“⁶⁴⁸ Diese Elemente verweisen demnach überwiegend auf ihren Stand.

Obwohl die Marquise in offizieller Hofkleidung dargestellt ist, distanziert sich das Gemälde vom Anspruch eines offiziellen Herrscherbildnisses, indem es die Protagonistin in privater Umgebung darstellt. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Helge Siefert haben in ihrem Katalogartikel zur Münchner Ausstellung „Madame de Pompadour und die Künste“ besonders die Kleiderwahl diskutiert und anhand dieser wichtige Hinweise zur Darstellungsform und auch zur Intention dieses Gemäldes erarbeitet. So distanzieren sie sich von der Auffassung, dass in diesem Gemälde primär die Ernennung zur Hofdame der Königin dargestellt ist.⁶⁴⁹ Diese Theorie stützen sie auch mit der Zeitangabe der im Gemälde abgebildeten Uhr, die zunächst falsch abgelesen wurde, da die Spiegelung nicht in Betracht gezogen wurde.⁶⁵⁰ Des Weiteren handelt es sich bei den Spitzenapplikationen an ihrem Kleid um Nadelspitzen, „die, da sie weniger aufwendig waren, ausschließlich im Sommer getragen wurden. Das war eine verbindliche Vorschrift.“⁶⁵¹ Durch diese kostümhistorischen Untersuchungen kommen sie zu dem Schluss, dass „Boucher [...] ein strikt privates Portrait geschaffen [hat], das eigentlich nichts mit den offiziellen Portraits der Mitglieder der

⁶⁴⁶ Rupprecht (1991), S. 275

⁶⁴⁷ ebd.

⁶⁴⁸ ebd.

⁶⁴⁹ „Es wurde [...] häufig geäußert, daß dieses [die offizielle Ernennung am 7. Februar] der Anlaß für die Entstehung des Porträts war und daß es sich bei dem Kleid auf diesem Portrait um die „robe de cour“ (Staatsrobe) handelt. Das muß verneint werden. Die vorgeschriebene Kleiderfrage am Tag der Vorstellung war schwarz mit Stickereien und großem „panier“ (Reifrock), an den folgenden Tagen durften die Kleider farbig sein, aber nicht ohne „panier“, und kostbare Stoffe waren Vorschrift. Sie trägt eine „robe à la française“, hier als Nachmittagskleid zu interpretieren.“, von Hohenzollern/Siefert, in: München (2002), S. 116

⁶⁵⁰ „Die Uhr des Bibliothekenschrankes, der im Spiegel zu sehen ist, war zunächst wohl falsch, das heißt nicht seitenverkehrt wiedergegeben, wurde dann noch korrigiert und gibt die Zeit 3 Uhr 40, mit Sicherheit am Nachmittag, an.“, ebd.

⁶⁵¹ ebd.

königlichen Familie oder der Hofdamen zu tun hat. Die Marquise hat sich in ihrem Studienzimmer abkonterfeien lassen, was in dieser Form singulär ist.“⁶⁵²

Ferner diskutieren sie in ihrer Katalogbeschreibung auch die aktuellen Forschungsergebnisse zu diesem Bild, wobei sie die Dissertation von Sabine Seufert positiv hervorheben, besonders die Untersuchungen zur Pose der Marquise. Seufert bezieht diese auf das ikonologische Thema der *Grace*⁶⁵³, welche die höfischen Verhaltensideale Leichtigkeit, Mühelosigkeit und Ungezwungenheit in allegorischer Form in eine Bildsprache übersetzt.⁶⁵⁴ Als weiteren Bestandteil dieser Pose nennt Seufert das *Repos*-Motiv, ein Ausruhen nach dem Sieg. Dieses Motiv lässt sich auch im zeitlichen Kontext erklären. Im Jahr 1756, nach ihrer Ernennung zur Hofdame und der Verleihung der Herzogwürde, befindet sich Madame de Pompadour an ihrem machtpolitischen Höhepunkt. Sie „kann sich entspannt zurücklehnen, denn für eine, wenn auch nur kurze Zeit, kann sie sich in Sicherheit wiegen und ihren Triumph genießen.“⁶⁵⁵ Diese Pose verwendet Boucher ebenfalls in weiteren Darstellungen der Marquise, insbesondere in seinem Gemälde von 1758, das sie in einer Landschaft ruhend zeigt. Auch der Darstellung des Spiegels widmet Sabine Seufert ihre Aufmerksamkeit, wobei sie auf die Unvereinbarkeit zwischen der Darstellung des realen Raumes im Vordergrund und dem im Spiegel wiedergegebenen Raum eingeht. „Wenn der Spiegel im Bild als Spiegel funktioniert und den realen Raum reflektiert, dann ist der Raum vor dem Spiegel eine Erfindung Bouchers, und sein Beweis für die inventione im Porträt.“⁶⁵⁶ Die „Überinterpretation“⁶⁵⁷ des Spiegels kritisieren von Hohenzollern und Sievert jedoch in ihrem Artikel, da dieser ihrer Ansicht nach „nur dem lieblichen Erscheinungsbild eine weitere Ansicht hinzufügen“⁶⁵⁸ soll. Genau anders herum interpretiert Andrea Weisbrod die Bedeutung der Ebenen realer Raum und Spiegelbild. In diesem bereits ikonographisch vorbelasteten Motiv sieht sie eine gezielte Aufarbeitung der Kritikpunkte zum Porträt de La Tours von 1755. Dies könnte auch die positivere Rezeption auf dem Salon erklären. „Da wesentliche Kritikpunkte des Porträts von 1755 modifiziert und den herrschenden Weiblichkeitvorstellungen angepaßt worden waren, reagierten einige Kritiker der Salonausstellung nun positiver auf das Gemälde [...]. Ihre Staatsgeschäfte, die durch das Siegel und die Feder auf dem geschrumpften Schreibtisch angedeutet sind, sind gemeinsam mit dem restlichen Arbeitszimmer und den Büchern in den schemenhaft gespiegelten Hintergrund verbannt. Nur der Spiegel ermöglicht noch das Sichtbarmachen dessen, was offen und deutlich nicht mehr im Bild erscheinen darf.“⁶⁵⁹ Das Gemälde besteht folglich aus zwei Ebenen. Einer realen, welche die Marquise auf ihrem Canapé sitzend bei der

⁶⁵² ebd.

⁶⁵³ Zum Motiv der Grace in der Porträtmalerei bei Anthonis van Dyck vgl. den Aufsatz „The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck“ von Jeffery M. Muller, in: Washington (1990), S. 27–36.

⁶⁵⁴ vgl. Seufert (1998), S. 65

⁶⁵⁵ ebd., S. 67–68

⁶⁵⁶ ebd., S. 81

⁶⁵⁷ München (2002), S. 116

⁶⁵⁸ ebd.

⁶⁵⁹ Weisbrod (2000), S. 172

Lektüre darstellt, wobei die Insignien der Bildung bewusst nicht konkretisiert werden, und einer irrealen, da gespiegelten, Ebene. In dieser platziert Boucher alles, was von Brisanz ist, so zum Beispiel die Bibliothek, traditionelle Herrschaftssymbolik wie die Doppelsäule, die hier in Form zweier kannelierter Pilaster übernommen wurde, dessen Bedienung eine Mätresse jedoch offensichtlich nicht berechtigt war, sowie die kleine Amorfigur, die auf der Bibliothek sitzend eine Anspielung auf die (Liebes-)Beziehung zum König darstellt. Andrea Weisbrod sieht hinter dieser Darstellungsweise eine Strategie, „es scheint so, als würde sich die aufgeklärte Herrscherin hinter der Maske der Favoritin im Rosenornat verstecken.“⁶⁶⁰ Dies würde bedeuten, dass es der Mätresse in einem offiziellen Bildnis erlaubt gewesen wäre, sich als solche darzustellen, solange sie keinen Herrschaftsanspruch formuliert, beziehungsweise, wie Andrea Weisbrod weiter folgert, dieser „gänzlich anders begründet [wird]. Hatte er sich im Porträt von La Tour aus den persönlichen Kompetenzen der Marquise abgeleitet, so ergibt er sich hier bestenfalls noch durch die Freundschaft zu Louis XV.“⁶⁶¹ Dies versetzt die *maitresse en titre* wiederum vor allem in ihre Funktion als Günstling, als welcher sie von vielen Forschungsrichtungen auch gesehen wird. Als solcher musste sie ihre Macht auch anders legitimieren, was nach Weisbrod in diesem Gemälde gelungen ist, da „die Macht Madame de Pompadours [...] so nicht unmittelbar aus ihren Kompetenzen abgeleitet [erscheint], sondern durch den Herrscher vermittelt und von seiner Person abhängig.“⁶⁶² Aus dieser Perspektive betrachtet ergeben sich weitere Indizien zu der Stellung der Mätresse am Hofe, die folglich als Günstling toleriert wird, solange sie keine Herrschaftsamotionen formuliert. Dies könnte auch erklären, warum trotz der Machtvergrößerung der Marquise dieses Porträt eher akzeptiert wurde als das von 1755. Madame de Pompadour beruhigt in diesem Bildnis den Betrachter, indem sie sich von seinen Vorwürfen distanziert. Um dennoch nicht auf die Darstellung ihrer Erfolge und ihrer Position zu verzichten, bedient sie sich besonders mithilfe des Spiegels einer unkonkreten Ausdrucksweise.⁶⁶³

Ein weiteres Gemälde Bouchers zeigt die Marquise in einem Garten sitzend (Abb. 89). Im Gegensatz zum Bildnis Carle Van Loos von 1757, das Madame de Pompadour als Gärtnerin zeigt (Abb. 96)⁶⁶⁴, wobei die Darstellung der Marquise vordergründig ist und die natürliche Umgebung in den Hintergrund verdrängt wird, malt Boucher den Garten als bewusste Umgebung der Szene. Die Haltung wurde dem repräsentativen Gemälde von 1756 entnommen, entfaltet jedoch durch die Verlagerung in eine natürliche Umgebung eine ganz andere Wirkung. Auch wenn Madame de Pompadour mit den Werken Rousseaus vertraut war, sieht Humphrey Wine in diesem Bildnis keinen „Charakter im Geiste Rousseaus“, sondern vielmehr eine Verarbei-

⁶⁶⁰ ebd., S. 173

⁶⁶¹ ebd.

⁶⁶² ebd.

⁶⁶³ „In seiner machtverschleiernden Uneindeutigkeit bot das Porträt keine direkten Angriffspunkte mehr und machte noch deutlich, daß es sich hier um eine mächtige Persönlichkeit am Hofe Louis' XV handelte.“, ebd. S. 173–174

⁶⁶⁴ Da es sich bei diesem Bildnis um ein privates handelt, wird es an späterer Stelle behandelt.

tung der Kritik ihrer früheren Porträts.⁶⁶⁵ Entsprechend reiht sich dieses Gemälde in eine Reihe mit den Bildnissen de La Tours und Bouchers ein, wobei sukzessive die Salonkritiken aufgearbeitet wurden, um das Repräsentationsmotiv der ruhenden Marquise als *femme savante* zu perfektionieren. So wirkt in diesem Bildnis nichts posiert, die Marquise scheint dieses Mal wirklich in ihrer Lektüre vertieft zu sein. Auch das Kleid der Marquise „wirkt im Vergleich mit den Roben der früheren Porträts einfach und schlicht.“⁶⁶⁶ Dieses Bildnis leitet einen neuen Stil in der Darstellung Madame de Pompadours ein. Es verzichtet auf jegliche Darstellung höfischen Lebens und scheint die Marquise fernab von ihrer Rolle als *maitresse en titre* primär als aufgeklärte Frau zu beschreiben. „Die ‚natürliche‘ Umgebung und die schlichte Kleidung der Porträtierten entsprechen den Verhaltensregeln des erstarkenden Bürgertums.“⁶⁶⁷ Man könnte meinen, Madame de Pompadour würde sich in diesem Gemälde von Boucher nicht mehr als Höfling, sondern als Tochter des Bürgertums, ihrer eigentlichen sozialen Schicht, darstellen lassen, zumal sich „bürgerliche Aspekte“ in der weiteren Darstellungsweise häufen. Dies hätte jedoch keinen Bezug zu ihrer Biographie, und auch ihre weiteren Bildnisse zeigen sie, wenn auch nicht mehr im vollen höfischen Glanze, so doch in ihrer Machtposition. Auch Andrea Weisbrod sieht im Gesamtwerk der Pompadour-Darstellungen eine Tendenz der „Anpassung an bürgerliche Vorstellungen.“⁶⁶⁸ Ferner argumentiert sie im Sinne dieser Anpassung, „daß in den letzten Porträts Madame de Pompadours fast alle deutlichen Hinweise auf ihre Kunstförderung, ihre Beschäftigung mit Staatsgeschäften und ihre eigene künstlerische Tätigkeit fehlen.“⁶⁶⁹ Man muss jedoch anmerken, dass die Darstellungsweise immer auch dem Zeitgeschmack unterliegt. So häuften sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts solche „privaten“ Darstellungen zum Teil auch hochrangiger Personen und Mitglieder der höfischen Familie. Man kann deshalb von diesem Wandel in der Darstellungsweise der Marquise nicht direkt auf den Auftrag schließen. Des Weiteren muss man auch die Bildnisse im Kontext ihrer jeweiligen Verwendung untersuchen. So übernimmt das hier besprochene Bildnis von 1758 keineswegs die Funktion des Bildnisses von 1756. Über die Entstehungsgeschichte dieses Porträts und seine originale Hängung ist leider nichts überliefert.

Ein Jahr nach dem Gemälde des Victoria & Albert Museums entstand 1759 ein weiteres Gemälde der Marquise de Pompadour, welches in der Londoner Wallace Collection ausgestellt ist (Abb. 90). Erneut stellt François Boucher die Marquise in einem Garten dar, jedoch ist die Wirkung eine ganz andere. Trotz des späteren Entstehungszeitpunktes weist das Porträt von 1759 eine ältere, „dem Rokoko entsprechende Naturauffassung“⁶⁷⁰ auf. Die Natur ist domestiziert. Man erkennt im Hintergrund eine Laube, hinter der Marquise wird ein kleines Bäumchen in einem Blumenkasten gehalten. Sie selbst lehnt an einer Statue, vor der eine Parkbank steht. Es han-

⁶⁶⁵ vgl. Wine, in: München (2002), S. 118

⁶⁶⁶ Weisbrod (2000), S. 177

⁶⁶⁷ ebd.

⁶⁶⁸ ebd.

⁶⁶⁹ ebd.

⁶⁷⁰ Weisbrod (2000), S. 175

delt sich keineswegs um einen Garten englischer Auffassung, wie er im früheren Gemälde dargestellt wird. Somit ist er auch nicht entsprechend der Aufklärung als „Lehrmeister“ zu betrachten, sondern Teil einer barocken Schlossanlage. Durch die Wiedergabe der Statue lässt sich diese Szene genau lokalisieren, da es sich um die Skulptur *L'Amour et l'Amitié* von Jean-Baptiste Pigalle handelt, welche im Garten von Bellevue stand. Somit greift das Gemälde Bouchers über die Darstellung der Statue auch das Motiv der Freundschaft auf, das vor allem in der skulpturalen Darstellung Madame de Pompadours nach 1750 allgegenwärtig ist. Dem Inventar des Nachlasses ihrer Appartements in Versailles kann man entnehmen, dass dieses Gemälde vermutlich dort hing und für ihre öffentliche Inszenierung am Versailler Hof gedacht war.⁶⁷¹

Nachdem sich Madame de Pompadour mehrmals von François Boucher hatte malen lassen, wechselte sie um das Jahr 1760 ihren bevorzugten Porträtmaler. Das nächste Bildnis der marquise de Pompadour ist das im Musée David M. Stewart in Montréal ausgestellte ovale Gemälde, welches François-Hubert Drouais 1760 fertigstellte und die Marquise als Vestalin darstellt (Abb. 91). Die Wahl einer Darstellung als *virgo vestalis* erscheint in Hinblick auf ihre Rolle als Mätresse ungewöhnlich und bedarf daher einer genaueren Untersuchung. Die vestalischen Priesterinnen, die im Tempel der Vesta das heilige Herdfeuer bewachten, waren in der Tat Jungfrauen. Dies war nicht nur ein wichtiges Merkmal in Hinblick auf ihre Ernennung und angesichts des Kindesalters, in welchem man diesem Orden beitrat, auch nicht verwunderlich. Vielmehr war die Jungfräulichkeit der vestalischen Priesterinnen von zentraler Bedeutung. Wenn eine der Priesterinnen dieses Gelübde brach, wurde sie zum Tode verurteilt. Durch diese Jungfräulichkeit waren sie ein Sinnbild der Tugendhaftigkeit. Auch wenn sich die Geschichtsschreibung im Allgemeinen darüber einig ist, dass Madame de Pompadour von einer eher zurückhaltenderen Natur war, was ihre erotische Beziehung zum König betrifft, so scheint sie dennoch nicht als idealisierte Jungfrau und Sinnbild der Keuschheit durchzugehen. Die Darstellungsweise als Vestalin muss demnach in der entsprechenden Epoche weitere Sinnebenen transportieren, die über die Auffassung der Antike hinausgehen. „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. The literature on vestals was fairly consistent in its emphases. An early text entitled *Secret History of Vestals* [...] published in 1700 had been part of Madame de Pompadour's library.“⁶⁷² In der Tat findet die Vestalinnenthematik im beginnenden 18. Jahrhundert eine gewisse Renaissance, so auch als Bildthematik.⁶⁷³ Das Buch *Histoire secrète des vestales* findet sich auch in der Darstellung wieder. „As a

⁶⁷¹ vgl. München (2002), S. 118

⁶⁷² Nicholson (1997), S. 58 f.

⁶⁷³ Zur Vestalinnenthematik im 18. Jahrhundert vgl. Nicholson (1997). In seiner Salonkritik des Pariser Salon von 1765 beschreibt Denis Diderot ein Vestalinnengemälde von Carle Van Loo: „Mais pour quoi 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; c'est qu'à ces qualités données d'après les modèles antiques, il se joint des idées accessoires de temple, d'autel, de receuillement, de retraite et de sacré; c'est que leur vêtement blanc, large, à grand plis, qui ne laisse appercevoir que les

source of eroticism in the eighteenth century, vestals, women in convents, and harem women are all cousins, fostering in effect sexual fantasy intensified by the idea of seclusion – with its promise of ready availability – and of ripe for defiling.“⁶⁷⁴ In dieser Hinsicht ergeben sich Parallelen zum Leben der Dargestellten. Auch Madame de Pompadour wurde in einem Kloster großgezogen, um danach zielstrebig, mit der Absicht Mätresse des Königs zu werden, ihr Gelübde zu brechen. „In diesem Portrait könnte man möglicherweise eine Allegorie sehen. Die marquise de Pompadour war nicht nur Abkömmling einer bürgerlichen Familie, sondern auch nach dem Ende ihrer sexuellen Beziehung zum König um 1750 dem Zölibat geweiht; sie lebte im Luxus und es wurden ihr königliche Geheimnisse anvertraut.“⁶⁷⁵ Auch wenn der direkte Bezug zur Dargestellten offensichtlich ist, „[...] erscheint es wenig wahrscheinlich, daß das Portrait als Vestalin Träger einer politischen Botschaft war. Gleichwohl trifft es zu, daß ein Portrait, in dem suggeriert wird, daß der Luxus und die Tugend manchmal Hand in Hand gehen, ihr nur als Waffe gegen die ständigen Kritiker dienen konnte, die ihre Verschwendungssehnsucht auf den Plan rief.“⁶⁷⁶ Ähnlich einer späteren Darstellung am Stickrahmen stellt dieses Bildnis ihre Tugendhaftigkeit in den Vordergrund. Es lässt sich folglich auf zwei Ebenen interpretieren. Als Ausdruck ihrer Sittsamkeit und als eindeutige Aussage, dass sie ihre Beziehung zum König beendet hatte und ihm nunmehr nur noch als Beraterin zur Seite stand⁶⁷⁷, sowie in Hinsicht auf die erotische Konnotation der Vestalinnenthematik.

Das letzte Porträt der Marquise in der Reihe der großen Repräsentationsbildnisse, die de La Tour begonnen hatte, stammt ebenfalls von François-Hubert Drouais und zeigt sie in vertrauter Umgebung (Abb. 92). In der Tat scheinen mehrere Elemente auf den ersten Blick „übernommen“, jedoch unterscheidet sich das Bildnis in seiner Wirkung stark von seinen Vorgängern. Es zeigt Madame de Pompadour auf einem Canapé sitzend. Vor ihr steht ein Stickrahmen. Das Canapé ist vor dem neutralen Hintergrund einer grauen Wand positioniert. Dennoch sind an beiden Bildrändern kanellierte Pilaster erkennbar, ein Motiv, das wie bereits im Münchener Porträt von Boucher trotz seiner Brisanz dem Auftraggeber unerlässlich zu sein scheint. Hatte Boucher den Spiegel verwendet, um Herrschaftssymbolik wie den Pilaster in einer anderen Ebene darzustellen, so platziert Drouais die Pilaster unauffällig an den Rand.

Dieses Bild kann in seiner Komposition als Synthese der vorangegangenen Bildnisse gesehen werden. So zeigt es die meisten Elemente, die bereits zuvor gewählt wurden, um Madame de Pompadour in jeweils unterschiedlichen Facetten darzustellen. Das Motiv der *femme savante* wird durch die Darstellung der Bibliothek sowie

mains et la tête, est d'un goût excellent; c'est que cette drapperie, ou ce voile qui retombe sur le visage et qui en dérobe une partie, est original et pittoresque; c'est qu'une vestale est un être en même-temps historique, poétique et moral.“, Diderot in: Seznec (1960), S. 72

⁶⁷⁴ ebd., S. 62

⁶⁷⁵ Wine, in: München (2002), S. 133 f.

⁶⁷⁶ ebd., S. 134

⁶⁷⁷ „Madame de Pompadour hat hier ein Frömmigkeitsbild gefunden, das bestens ihrer Intention entsprach, als keusche Freundin des Königs und zugleich als Hüterin des Staates zu gelten.“, Seufert (1998), S. 105

der Zeichenmappe und der Mandoline am rechten unteren Bildrand wiedergegeben. Auch das Motiv des Schminkens, das zuvor in den Repräsentationsbildnissen fehlte, wird in Form des Schminktischchens am rechten Bildrand aufgegriffen. Es steht somit in der Tradition sowohl der großformatigen und für die öffentliche Rezeption gedachten Bildnisse de La Tours und Bouchers wie auch der kleinformatigen privaten Bildnisse. Es ist überliefert, dass Madame de Pompadour nach ihrer Ernennung zur Palastdame der Königin 1756 Besucher nicht mehr bei ihrer morgendlichen Toilette, sondern am Stickrahmen empfing. So berichtet der duc de Croÿ: „Sie ließ ihre öffentliche Morgentoilette wegfallen und empfing am folgenden Dienstag die Botschafter bei ihrer Stickarbeit.“⁶⁷⁸ Genau diese Wirkung will auch das Bildnis von Drouais suggerieren. Der Betrachter hat das Gefühl, von der thronenden Marquise empfangen zu werden. Sie hat ihre Stickarbeit unterbrochen und blickt ihn aufmerksam an. In diesem Gemälde erscheint Madame de Pompadour erneut als eine Herrscherin. Nur sind es diesmal nicht die Bildelemente, die sie als eine solche charakterisieren, sondern es ist die Art und Weise, wie sie selbst dargestellt ist. So hinterlässt sie einen imposanten Eindruck. Humphrey Wine verweist auf den „hieratischen Charakter des Portraits, in dem die Marquise, im leichten Hauskleid aus der Froschperspektive gesehen und von einem Gefüge aus Horizontalen und Vertikalen eingerahmt, wie eine Pyramide der Macht und Beständigkeit erscheint.“⁶⁷⁹

Wie schon das ovale Porträt Nattiers von 1748 ein Detail ihrer Darstellung als Diana zu sein scheint, weist auch das ovale Brustbild von Drouais (Abb. 93) deutliche Ähnlichkeiten mit dem ungefähr zeitgleich entstandenen Bildnis am Stickrahmen auf. „Es ist [...] wahrscheinlich, daß das Gemälde in Orléans als unabhängiges Werk konzipiert wurde, dessen Funktion darin bestehen sollte, ein ähnliches Bild zu liefern, da seine Abmessungen und relative Schlichtheit im Vergleich zu dem Portrait am Stickrahmen es geeigneter machten, kopiert und als Geschenk an die Freunde und politischen Verbündeten der Marquise verteilt zu werden.“⁶⁸⁰ Insofern repräsentierte es trotz privaten Charakters die Marquise nach außen und übernahm so ebenfalls kommunikative Aufgaben.

Als Madame de Pompadour 1764 schwer an einer Lungenentzündung erkrankte, bangte man um ihr Leben, das ohnehin von schwacher Konstitution war. Dieses Bangen spiegelt sich auch in einem Gemälde von Carle Van Loo wider, das in ihrem Todest Jahr gemalt wurde (Abb. 94). Es stellt zwar nicht Madame de Pompadour dar und ist somit auch kein Bildnis von ihr, der klare Verweis im Titel stellt jedoch die Beziehung zur königlichen Mätresse dar, der mit diesem Gemälde gehuldigt werden soll. Die Künste, die ihr ihre Position am Hofe ermöglicht hatten und mit deren Hilfe sie sich diese Stelle zu sichern wusste, erweisen in diesem Gemälde ihrer Mäzenin einen letzten Dienst und flehen das Schicksal an, die Marquise, eine von ihnen, zu verschonen. In der Tat finden sich in diesem allegorischen Gemälde die Personifikationen der Künste wieder. So erkennt man am Boden liegend eine Personifikation des Kup-

678 zit. nach Wine, in: München (2002), S. 130

679 ebd., S. 132

680 Wine, in: München (2002), S. 128

ferstechens mit Kupferplatte, Stichel und Druck als Attribute, rechts von ihr die Bildhauerei, erkennbar an einer Büste, die zusammen mit Hammer und Meißel zu ihren Knien liegt und sie dadurch identifizierbar macht. Rechts von der Bildhauerei kniet die Malerei, in ihrer Hand Pinsel und Farbpalette, vor ihr ein Gemälde und eine Zeichnung. Neben der Malerei ist auch die Architektur dargestellt, erkennbar an ihren charakteristischen Attributen Bauplan, Zirkel und Winkelmesser, und neben ihr die Musik mit einer Violine und Notenblättern. Neben den knienden Personifikationen steht eine weitere, Diderot beschreibt sie in seinen Salonkritiken als Personifikation der *Beaux-Arts*⁶⁸¹, deren Haupt mit einem Lorbeerkrantz geschmückt ist. In ihrer Hand hält sie eine Fackel und eine Lyra. Alle Personifikationen, bis auf die des Kupferstechens, welche in tiefster Trauer am Boden liegend nur ihre gefalteten Hände hochhält, schauen in Blick und Gestik flehend zu einer himmlischen Szene empor. Auf einem Wolkenkranz sitzen die drei Moiren Clotho, Lachesis und Atropos. In ihren Händen halten sie den Lebensfaden der Marquise, wobei eine der Parzen, diese Rolle wird generell Atropos zugeschrieben⁶⁸², gerade mit einer Schere ansetzt, diesen zu durchtrennen. Etwas erhöht in den Wolken sitzt die Personifikation des Schicksals in männlicher Gestalt. Er ist über einen Globus gebeugt, hinter ihm ist eine Urne erkennbar, aus der er das Los der Menschen zieht, neben ihm eine Tafel mit der Lebensgeschichte der betroffenen Person. Ihm gilt das Flehen der Künste, und in der Tat greift er in das Werk der Parzen ein und scheint Atropos am Durchschneiden des Fadens zu hindern.

Dieses Bild ist eine Allegorie des Mäzenatentums der Marquise. Wie Fürbitter setzen sich die Künste für ihre Beschützerin ein, wobei die Tradition der Stifterbildnisse aufgegriffen wird, in welchen meist Adelige oder zumindest bedeutende Bürgerliche von Heiligen meistens der Heiligen Jungfrau mit Christus auf dem Arm vorgestellt und empfohlen werden. In diesem Fall wird Madame de Pompadour diesen Stiftern gleichgestellt, was zwangsläufig zu einer weiteren nobilitierenden Darstellung im Rahmen ihrer Kunstprotektion führt, zugleich die Künste in ihren Personifikationen Heiligen gleichgestellt werden. Man geht davon aus, dass dieses Gemälde vom marquis de Marigny, dem Direktor der *Bâtiments*, in Auftrag gegeben wurde.⁶⁸³ Der Maler Carle Van Loo war kein geringerer als der Direktor der Akademie und zugleich *premier peintre du roi*. Auftraggeber und Auftragnehmer sind somit auf beiden Seiten die wichtigsten Instanzen, wodurch das Gemälde, getragen von seinem Inhalt, ebenfalls zur Allegorie der Kunstproduktion wird, die sich über das gewöhnliche Schicksal hinwegsetzen kann.

Die Verherrlichung der Marquise geschieht in diesem Gemälde über den Einsatz der Künste.⁶⁸⁴ Wieder stellt sie sich somit als *femme savante* dar, nur dass diesmal nicht ihr Interesse für die Künste dargestellt, sondern die Beziehung von der anderen

⁶⁸¹ vgl. Seznec (1974), S. 117

⁶⁸² Die Aufgabenverteilung sieht für Atropos das Schneiden des Fadens vor, während ihre Schwester Clotho diesen spinnt und Lachesis ihn misst, vgl. Lücke (1999), S. 553.

⁶⁸³ vgl. Seznec (1974), S. 118

⁶⁸⁴ „Die dramatische Szene des scheinbar unmittelbar bevorstehenden Durchtrennens des Lebensfadens und das verzweifelte Bitten der Künste an das Schicksal, diesen grausamen Vorgang zu verhin-

Seite her beleuchtet wird. So drückt das Gemälde die Affektion, die ihr die Künste, auch aus Schuld ihrer Patronage wegen, erweisen. In diesem Sinne setzt dieses Gemälde die Tradition der Darstellung als *femme savante* fort, „le bon petit tableau [wie ihn Denis Diderot nannte] nous est restitué ; il forme un épilogue au célèbre pastel où La Tour a représenté la Marquise environnée des ouvrages des lettres et des arts, qui devaient la pleurer.“⁶⁸⁵

Die Bedeutung des Auftraggebers, in diesem Fall ihr Bruder, muss man in Hinblick dieses Bildes jedoch relativieren, da die Verherrlichung der Marquise wohl auch im Sinne Van Loos war. Gerade in Bezug auf ihre Krankheit und zuletzt auch auf ihren Tod am 15. April 1764 bezeugten viele Künstler ihr Bedauern. Cochin schrieb in einem Brief an ihren Bruder: „Les artistes se souviennent avec la plus grande sensibilité de ce qu'ils doivent à la protection de Madame la marquise et des bontés dont elle les a toujours honorés; tout font de vœux ardents pour sa conservation.“⁶⁸⁶ Auch Voltaire schrieb nach der kurzzeitigen Genesung sehr im Stile des Gemäldes:

„Lachésis tournait son fuseau,
Filant avec plaisir les beaux jours d'Isabelle.
J'aperçus Atropos, qui d'une main cruelle
Voulait couper le fil, et la mettre au tombeau.
J'en avertis l'Amour; mais il veillait pour elle,
Et d'un mouvement de son aile
Il étourdit la Parque, et brisa son ciseau.“⁶⁸⁷

Nur Diderot äußert sich zum Tode der Marquise in einer relativ negativen Weise, in welcher er auch auf das Bildnis Van Loos eingeht. „Eh bien! qu'est-il resté de cette femme, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe? Le Traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra; L'Amour de Bouchardon, qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées de Gai, qui étonneront les antiquaires à venir; un bon petit tableau de Vanloo, qu'on regardera quelquefois; et une pincée de cendres.“⁶⁸⁸

Durch seine Ausstellung auf dem Pariser Salon von 1765 kann man dieses allegorische Gemälde als letzte, in diesem Falle sogar postume, Inszenierung Madame de Pompadours in der Öffentlichkeit sehen.

Die privaten Bildnisse der marquise de Pompadour

Das erste Bildnis der Marquise, das offensichtlich keine öffentlich-repräsentative Funktion besaß und somit als ein für den privaten Gebrauch bestimmtes Porträt betrachtet werden kann, ist das in der Sankt Petersburger Eremitage ausgestellte Gemälde (Abb. 95), das Carle Van Loo 1752 als Supraporte für ihr Schlafzimmer, der soge-

dern, verherrlicht auf pathetische Weise die Bedeutung der Marquise als Beschützerin der Künste.“, Seufert (1998), S. 38

685 Seznec (1974), S. 120

686 Archives Nationales, o1 1672, Nr. 443, 8.3.1764, zit. nach: Seufert (1998), S. 38

687 Voltaire: Après une maladie de Madame de Pompadour, zit. nach: Seznec (1974), S. 118

688 Diderot in: Seznec (1960), S. 67

nannten *chambre à la turque*, im Schloss Bellevue malte.⁶⁸⁹ Madame de Pompadour wird in diesem Bildnis als Sultanin dargestellt. Diese Darstellung ist unabhängig einer sich etablierenden Mode der Orientalisierung, sowohl in den Künsten als auch in der Lebensart und im Alltag der entsprechend Dargestellten, auch als eine weitere Allegorie zu verstehen, mit welcher die Geliebte des Königs ihre Position am Hofe zu verdeutlichen versuchte. In der Tat wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts adelige Lebensweisen des Orients übernommen, die, wie auch die Schäferidyllen, in erster Linie als Zeitvertreib zu sehen sind. So wurde das Kaffeetrinken in bestimmter Weise zelebriert, für die sich die Teilnehmer häufig auch in orientalisch anmutende Gewänder kleideten. Auch das Beschäftigen „exotischer“ Diener fand mehr und mehr Verbreitung. Diese *Turkomanie* wurde vor allem durch den Besuch einer türkischen Gesandtschaft 1742 in Paris ausgelöst, die mit ihren exotischen Kostümen und dem orientalischen Prunk diese neue Mode einleiten sollte.⁶⁹⁰ Auch in der Kunst spiegelt sich ein großes Interesse an orientalisierenden Gemälden wider. Als Auslöser und zugleich Motivvorlage kann das *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* betrachtet werden.⁶⁹¹ Im Jahre 1713 erschien diese Zusammenfassung von Stichen, die vom französischen Botschafter in Konstantinopel, dem marquis Charles de Ferriol, in Auftrag gegeben wurde. Der marquis de Ferriol hatte den französisch-flämischen Maler Jean-Baptiste Van Mour beauftragt, Szenen aus der osmanischen Hauptstadt, vor allem vom Leben am Hofe des Sultans, darzustellen. Diese Stiche lieferten den zeitgenössischen Malern die visuellen Vorlagen, um den in Mode gekommenen orientalischen Stil nun auch in der Malerei wiederzugeben. Besonders Carle Van Loo war für diesen Stil bekannt, unter anderem hingen entsprechende Darstellungen des Künstlers auch im privaten Appartement des Königs in Versailles.

Sowohl Carle Van Loo als auch die marquise de Pompadour waren im Besitz des *Recueil de cent estampes*. Für das Schlafzimmer der Marquise fertigte Van Loo insgesamt drei Bilder im türkischen Stil: zwei Supraporten sowie ein kleineres Gemälde, das eine Türkin beim Spielen eines Saiteninstrumentes zeigt. Die Supraporten zeigen zwei Odalisken am Stickrahmen sowie eine Sultanin, die von einer schwarzen Sklavin Kaffee gereicht wird. In beiden Supraporten werden Porträts der Marquise vermutet, unumstritten jedoch ist ihre Darstellung in der Person der kaffeetrinkenden Sultanin. Vergleiche mit zeitgleichen Darstellungen Madame de Pompadours zeigen erhebliche physiognomische Übereinstimmungen. Ein weiterer Verweis auf die Marquise kann in der Kleidung gesehen werden. Am 10.12. Dezember 1748 wurde im *Théâtre des Petits Appartements* das Stück *Tancrède* aufgeführt, wobei Madame de Pompadour die Herminie spielte. Helge Siefert identifiziert das Gewand der Sultanin im Bildnis Carle Van Loos als das Theaterkostüm der Marquise. „Der Überlieferung nach soll sie die-

⁶⁸⁹ Tatsächlich hing dieses Gemälde im türkisch dekoriertem Schlafzimmer der Marquise neben zwei anderen Gemälden im orientalisierten Stil bis zum Verkauf des Schlosses Bellevue an den König 1757. Zu der Hängung des Gemäldes in Bellevue vgl. Trauth (2004), S. 7 und Denk (2012), S. 170.

⁶⁹⁰ vgl. Siefert, in: München (2002), S. 150

⁶⁹¹ Zu der Bedeutung des Recueil vgl. Stein (1994), S. 33ff., sowie Peyraube (2008), S. 18ff.

ses Kostüm mit den Hosen im ganz privaten Bereich sehr gerne getragen haben.“⁶⁹² Somit wäre nicht nur die dargestellte Person klar identifiziert, sondern zugleich auch der private Charakter dieses Bildnisses.

Madame de Pompadour wird als Sultanin dargestellt. Hierbei muss auf die Rolle der Sultanin näher eingegangen werden, um diese mit der Rolle der Marquise am Hofe und mit ihrer Beziehung zu Ludwig XV. abzuleiten. Der Begriff der Sultanin ist insofern schwer mit einer Rolle zu verbinden, da aus westlicher Sicht von einem Sultan erwartet wird, mehrere Frauen in einem Harem zu besitzen. Nina Trauth sieht in der europäischen Rezeption des Begriffes Sultanin pauschal eine Favoritin des osmanischen Sultans.⁶⁹³ Somit wäre die Darstellung der marquise de Pompadour als Sultanin eine klare Darstellung in ihrer Funktion als *maitresse en titre*, eine Position, die sie seit ihrer offiziellen Trennung vom König 1750 bis zu ihrem Tode 1764 weiter innehatte. Nina Trauth geht in ihren Untersuchungen auf die Gleichsetzung von Maske und Maskierter ein und begründet diese vor allem auch mit der Theaterpraxis.⁶⁹⁴ Folglich legitimierte sich Madame de Pompadour nach der Beendigung ihrer körperlichen Beziehung zum König durch die Darstellung als Sultanin weiterhin als dessen Mätresse. „Dass Madame de Pompadour sich nur in Kontext des Lustschlosses orientalierte und ihr Konterfei 1755 nicht als officielles Porträt ausgestellt wurde, zeigt, dass das orientalisierende Porträt mit der erotischen Assoziation des Harems privaten Charakter hatte. Wichtiger als das ‚versteckte‘ orientalierte Porträt van Loos war im Salon desselben Jahres ihr lebensgroßes Porträt von Maurice-Quentin de la Tour“⁶⁹⁵. Beide Werke wurden 1755 auf dem Pariser Salon ausgestellt, wobei das Pastell von Maurice Quentin de La Tour klar die Dargestellte benannte, während Van Loos Gemälde lediglich von einer Sultanin sprach. Nur der baron Baillet de Saint Julien geht in seiner Salonkritik auf die Dargestellte ein, wobei er anmerkt, dass sie wenig Ähnlichkeit mit der Porträtierten im Pastel de La Tours aufweist. „Pour moi je ne puis me persuader que ces deux figures ayant été travaiillées d’après la même tête. Si la Sultane est ressemblante, le pastel ne l'est pas.“⁶⁹⁶ Dass die Sultanin mehr Ähnlichkeiten mit ihrem Modell aufweist als die idealisierte Darstellung de La Tours, wird ersichtlich, wenn man beide Porträts mit anderen Darstellung der Marquise aus dieser Zeit vergleicht, so zum Beispiel mit der Büste Pigalles von 1751. Hier wird die bewusste Kommunikationsstrategie Madame de Pompadours ersichtlich. Während sie sich der höfischen wie auch der Pariser Öffentlichkeit im Gemälde de La Tours als gebildeten Höfling präsentierte, konnte sie in der Intimität ihres Schlafzimmers von Bellevue weiterhin ihre Position als Geliebte des Königs manifestieren. So wie einerseits die Öffentlichkeit überzeugt werden musste, dass ihre Macht allein von ihrer Bildung ausging

692 Siebert, in: München (2002), S. 150. Als Quelle dient ihr dabei das Inventar, das nach dem Tode der Pompadour verfasst wurde und mehrere Hosen und Westen aufführt.

693 Trauth (2004), S. 76

694 vgl. ebd., S. 81

695 ebd., S. 83

696 Baron Baillet de Saint Julien, Louis-Guillaume: Seconde lettre à un partisan du bon goût sur l'exposition des peintures, gravures, et sculpture, faite par Messieurs de l'Académie Royale dans le grand salon du Louvre, le 28 août 1755, S. 5, zit. nach: Stein (1994), S. 33

und nicht etwa aus ihrer unehelichen Beziehung zum König resultierte, so musste sie andererseits dem König gegenüber weiterhin ihren Status als Mätresse aufrechterhalten, um seine Gunst nicht zu verlieren. In der *Heterotopie*⁶⁹⁷ ihres Schlosses in Bellevue konnte sich Madame de Pompadour zumal auch realistisch darstellen. Das türkische Schlafzimmer der Mätresse war mit einer Treppe direkt mit dem königlichen Schlafzimmer im ersten Obergeschoss des Schlosses verbunden. Auch in diesem Zimmer nahm das Bildprogramm einen klaren Bezug auf die außereheliche Beziehung der beiden Bewohner. Das Bildprogramm, das von François Boucher gefertigt wurde und als Vorlage für Gobelins dienen sollte, thematisierte den Sonnenaufgang und den Sonnenuntergang entsprechend den Ovidschen Metamorphosen. Die Darstellung Madame de Pompadours als Thetys, die den als Apollon dargestellten König empfängt, spielte deutlich auf den „Ehebruch der Bewohner“⁶⁹⁸ an. So wurden die beiden Schlafzimmer im Kontext ihrer Aussage verbunden. Während im königlichen Schlafzimmer in klassischer Weise die antike Mythologie als Vorlage diente, wurde im Schlafzimmer der Marquise die intime Beziehung durch Seraillsfantasien zum Ausdruck gebracht, „a treatment seemingly fitting to the character of both room and resident.“⁶⁹⁹

Was Katharina Stickel veranlasste, in den Farben Rot, Weiß und Blau der Kleidung der Marquise einen politischen Bezug zu erkennen⁷⁰⁰, ist schwer nachvollziehbar, da die Trikolore erst nach der Revolution zur Flagge Frankreichs wurde und in den 1750er-Jahren keiner in diesen Farben einen Verweis auf Frankreich gesehen hätte, dessen aktuelle Flagge mit goldenen Lilien auf weißem Grund gänzlich anders aussah. Zumal es wohl kaum ihre Aufgabe war, Frankreich zu repräsentieren, schon gar nicht im Schlafzimmer ihres privaten Schlosses in Bellevue, und dann auch noch in türkischer Maskerade.

Ein weiteres Gemälde, das um 1755⁷⁰¹ vom Direktor der Akademie Carle Van Loo gefertigt wurde, zeigt Madame de Pompadour in natürlicher Umgebung (Abb. 96). Dieses Bildnis verliert jeden Anspruch auf Repräsentation. So ist es auch nicht verwunderlich, dass es als eigentlichen Titel nicht den Namen der Dargestellten trägt, sondern „La belle jardinière“, sodass die Marquise, wenn auch eindeutig identifizierbar, doch anonym auftritt. Dieses Gemälde fügt sich in eine Reihe von Bildnissen, die Madame de Pompadour in der Natur darstellen, auch wenn bei diesem Gemälde der Fokus auf der Marquise selbst liegt und man die Natur nur anhand weniger Blüten- und Blätterdarstellungen und einiger verschwommener Bäume im Bildhintergrund erahnen kann. Es greift das Motiv der *fête champêtre* auf sowie der Schäfersze-

⁶⁹⁷ Vgl. Denk (2012). Auf die unterschiedlichen Darstellungsweisen in Bellevue wird an späterer Stelle näher eingegangen.

⁶⁹⁸ ebd., S. 170

⁶⁹⁹ Scott (2005), S. 272

⁷⁰⁰ „Nicht verschiedenfarbig gemustert, sondern unifarben sind die Stoffe in Rot, Weiß und Blau, den Farben Frankreichs. Bei aller Maskerade repräsentiert sie immer noch den französischen Staat.“, Stickel (2010), S. 63

⁷⁰¹ Zu den unterschiedlichen Datierungen dieser Gemälde vgl. Bajou (1995), S. 40ff., wobei Thierry Bajou es auf 1760 datiert, und Wine, in: München (2002), S. 126–128, der eine Datierung auf 1755 vorschlägt.

nen. Tatsächlich spielte Madame de Pompadour solche Rollen in ihren Theateraufführungen. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um ein repräsentatives Bildnis. Auch wenn die ursprüngliche Hängung nicht eindeutig ausgemacht wurde⁷⁰², darf man aufgrund der Darstellungsweise von einer privaten ausgehen. Thierry Bajou ordnet dieses Gemälde der Eremitage in Versailles zu, in welcher sich Madame de Pompadour häufig zurückzog, um sich in Form von Schäferidyllen dem einfachem Landleben hinzugeben. Da es im Nachlass des marquis de Marigny als „halbfiguriges Portrait einer als Landfrau gekleideten Dame“ erscheint⁷⁰³, konnte die Dargestellte erst durch einen Stich nach diesem Gemälde identifiziert werden. In der Bildunterschrift des Stiches wird das Gemälde dem Schloss in Bellevue zugeordnet, was eine Datierung vor 1757 bedingt, da in diesem Jahr Bellevue als Residenz der königlichen Töchter umfunktioniert wurde. Auf auffällige Weise unterscheidet sich diese Darstellungsvariante der Pompadour von dem Bildprogramm aus Bellevue, so wie es sich uns bis heute erschließt.

Das letzte private Bildnis der Marquise wurde von der bisherigen Forschung mitunter am meisten behandelt. Das von François Boucher signierte und auf 1758 datierte Gemälde⁷⁰⁴, welches sich im Fogg Art Museum der Harvard University in Cambridge, Massachusetts befindet, zeigt die 36-jährige Marquise an ihrem Toilettentisch (Abb. 97). Auf diesen sind neben dem obligatorischen Spiegel weitere Utensilien der täglichen Toilette dargestellt. So erkennt man eine Puderdoze mit Quaste sowie Bänder und Blumen für die Frisur. In ihren Händen hält die bereits geschminkte Marquise noch einen Behälter mit Rouge sowie mit einer grazilen Haltung den dazugehörigen Pinsel. Ihr Teint ist dem Schönheitsideal der Zeit entsprechend von aristokratischer Blässe, zu welchem die rougierten Wangen und die ebenfalls roten Lippen in Kontrast stehen. Ihr Kleid greift diesen Farbkontrast auf. Sie trägt ein perlweisses *négligé du matin*⁷⁰⁵, welches mit roten Schleifen besetzt ist. Um ihren Hals hält eine ebenfalls rote Schleife einen weißen Umhang, der als *peignoir* zum Frisieren und zur Gesichtskosmetik übergeworfen wurde. Die Klassifizierung als ein privates Bildnis ist bei diesem Gemälde nicht eindeutig. Beim *négligé du matin* handelt es sich um ein Kostüm, mit welchem die Marquise ihre privaten Gemächer nicht hätte verlassen können. Dadurch wird der private Charakter dieser auf den ersten Blick intimen Szene verstärkt. Andererseits ist überliefert, dass Madame de Pompadour ihre *toilette* öffentlich zelebrierte und in entsprechender Atmosphäre und im selben Kostüm Gäste empfing.⁷⁰⁶ Da sie sich in dieser Weise der Öffentlichkeit präsentierte, kann das Gemälde durchaus auch als öffentlich gedeutet werden. Melissa Hyde beschreibt „an air of studied informality in her costume: as was her habit when holding court at her ri-

⁷⁰² vgl. München (2002), S. 126

⁷⁰³ vgl. ebd., S. 128

⁷⁰⁴ Das Gemälde war ursprünglich rechteckig und wurde im ausgehenden 18. oder frühen 19. Jahrhundert auf seine heutige ovale Form vergrößert, vgl. Goodman-Soellner (1987), S. 41; Seufert (1996), S. 84 und 91.

⁷⁰⁵ vgl. Seufert (1996), S. 84; Hyde (2000), S. 453

⁷⁰⁶ Von dieser Praxis zeugen Überlieferungen u. a. vom Herzog de Croy, vgl. Seufert (1996), S. 86 und Lever (2003), S. 183.

tual public toilette [...].⁷⁰⁷ Über den genauen Auftrag oder die Hängung dieses Bildnisses ist nichts überliefert, sodass auch aus dieser Perspektive keine klare Aussage über die Einordnung dieses Gemäldes gemacht werden kann. Das Inventar, das nach dem Tod des marquis de Marignys erstellt wurde, erwähnt ein Porträt seiner Schwester „en peignoir devant sa toilette“⁷⁰⁸, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich in seinem Besitz befand. Folglich war es nur einem eingeschränkten Kreis von Betrachtern zugänglich, wodurch es nicht als repräsentative Inszenierungen der Marquise gedeutet werden kann. Da es auch nicht im *Salon* ausgestellt wurde, kann man es trotz der durchaus öffentlichen Inszenierungen als ein privates Bildnis Madame de Pompadours interpretieren.

Begrifflich leitet sich die Toilette von dem gleichnamigen Stück Tuch ab, welches man über das entsprechende und den Namen übernehmende Möbelstück breitete.⁷⁰⁹ Im Laufe der Zeit implizierte dieser Begriff über den Tisch und den diversen Toilettenutensilien „den Augenblick ihres Gebrauchs [...], das heißt die Handlung selbst.“⁷¹⁰ Wenn folglich bei der Bildbeschreibung von einer *dame à sa toilette* die Rede ist, so wird eine dem Adel beziehungsweise dem gehobenen städtischen Bürgertum⁷¹¹ angehörende Dame gezeigt, die ihre morgendliche Toilette vollzieht, wobei sie sich von Bediensteten waschen, anziehen, parfümieren, frisieren und schminken lässt. Auch wenn aus heutiger Sicht diese Tätigkeiten der privaten, wenn nicht gar der intimen Sphäre angehören, so darf man nicht analog auf das 18. Jahrhundert schließen. Wie auch beim *lever* des Königs kann man die *toilette* der Dame⁷¹² in zwei Abschnitte unterteilen. Während sie in privater Atmosphäre zunächst ausgezogen und gewaschen wurde, wurde ihr im Anschluss ein Negligee gereicht, das zwar informeller Natur war, jedoch für die privaten Gemächer als ausreichend angezogen galt. In diesem Aufzug empfing sie vormittags ihre Gäste.⁷¹³ Genau dieses Empfangen der Gäste, das Rosemarie Gerken als „Beginn des eigentlichen und nun öffentlichen Zeremoniells, das an der *table de toilette* stattfinden wird“⁷¹⁴ bezeichnet, wird im Bildnis der Pompadour dargestellt. Ihre Pose ist somit weniger als eigentliches Schminken zu verstehen, sondern versinnbildlicht vielmehr das Zeremoniell der morgendlichen *toilette*, wobei sich die Mätresse dem Betrachter so präsentierte, wie sie sich auch den Besuchern in ihren privaten Appartements zeigte.

Die Darstellung einer weiblichen Person an ihrem Toilettentisch ist ein bekannter Topos der Kunstgeschichte, wodurch sich dieses Gemälde folglich in eine Tradition einfügt. Erste Beispiele solcher Bildnisse findet man in der Renaissance sowohl in Ita-

⁷⁰⁷ Hyde (2000), S. 453

⁷⁰⁸ zit. nach: ebd., S. 472

⁷⁰⁹ Eggs, in: Gerken (2008), S. V. Zur historischen Bedeutung des Begriffes vgl. ebd., S. 27–38.

⁷¹⁰ ebd., S. 35

⁷¹¹ Das Pariser Bürgertum übernahm die Versailler Praxis, vgl. ebd., S. 145.

⁷¹² Dass die morgendliche *toilette* keineswegs allein eine weibliche Praxis war und dass auch Herren sich entsprechend pflegten und auch dabei dargestellt wurden, darauf verweist Gerken in einem eigenen Kapitel, vgl. Gerken (2008), S. 252–260.

⁷¹³ Die gewöhnliche Zeit für die *toilette* war gegen 11 Uhr vormittags, was auch auf zahlreichen, in Abbildungen dargestellten, Uhren abzulesen ist, vgl. Gerken (2008), S. 141.

⁷¹⁴ Gerken (2008), S. 143

lien als auch in der französischen Renaissance der Schule von Fontainebleau.⁷¹⁵ Bouchers Bildnis von 1758 ähnelt einer Reihe von Bildnissen⁷¹⁶ nicht näher definierter Frauen, die von den Malern der Schule von Fontainebleau an ihrem Toilettentisch sitzend dargestellt wurden.⁷¹⁷ Mögliche Venusmotive in diesen Gemälden wie auch in den italienischen Vorbildern könnten ebenfalls bewusst von Boucher übernommen worden sein und zusätzlich auf Madame de Pompadour verweisen, die in mehreren Theaterstücken die Rolle der Venus übernahm.⁷¹⁸ Auch in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts finden sich Vorbilder für diese Darstellungsweise. So führt Elise Goodman-Soellner ein Bildnis von Nicolas de Largillierre (Abb. 99) als erstes Gemälde auf, das diesen Typus in ein Porträt einer bestimmten Person, in diesem Fall durch mythologische Überhöhung erneut mit Bezug auf Venus, transformiert. Obwohl die Schönheit bei Boucher im Mittelpunkt der Bildaussage steht, scheint eine reine Venuskonographie jedoch zu kurz zu greifen.

Das Motiv der *dame à sa toilette* erscheint vor allem jedoch in einer Reihe von Drucken des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die die Gepflogenheiten und die Mode der Regierungszeit Ludwigs XIV. wiedergeben und im 18. Jahrhundert weit verbreitet waren.⁷¹⁹ Diese Graphiken stellen die offensichtlichsten Vorgänger für das Gemälde dar, zumal sie im 18. Jahrhundert einen eigenen Typus inspirierten, den man entsprechend eines Gemäldes von Etienne Jeurat (Abb. 100) als *la coquette* bezeichnen könnte. Elise Goodman-Soellner sieht in diesem Typus das direkte Vorbild für das Gemälde der Marquise, „the theme of the lady at her toilette in the eighteenth century was associated with the practice of coquetry, and the Fogg portrait is not free from this connection.“⁷²⁰

Das Bildnis enthält eine Reihe von Verweisen, die möglicherweise auf ihre Funktion als Mätresse hinweisen oder wenigstens entsprechend gedeutet wurden. So sieht man bereits in der Darstellungstradition der *dame à sa toilette* einen Bezug. In den Gemälden der Schule von Fontainebleau werden häufig Bildnisse der damaligen Mä-

⁷¹⁵ Zum Motiv der Frau bei ihrer Toilette in der italienischen Renaissancemalerei vgl. Schäpers (1997).

⁷¹⁶ Am häufigsten wird auf das Gemälde: Dame à sa toilette, ca. 1585–95, Musée des Beaux-Arts, Dijon, verwiesen; vgl. Abb. 98.

⁷¹⁷ Elise Godman-Soellner geht auf diese kunsthistorischen Vorbilder näher ein und sieht Bouchers Gemälde trotz Unterschiede bei ikonographischen Details sowie stilistischen und farblichen Änderungen „deeply indebted to the Fontainebleau type.“, Goodman-Soellner (1987), S. 42.

⁷¹⁸ vgl. Goodman-Soellner (1987), S. 44 f. Sylvie Béguin verwies bereits auf den Ursprung solcher Darstellungen in der Venusmythologie, vgl. Béguin (1960), S. 105. Für die Bildnisse der italienischen Renaissance vgl. Schäpers (1997).

⁷¹⁹ vgl. ebd., S. 47 f.

⁷²⁰ ebd. Goodman-Soellner verweist auf das Nachlassinventar der Marquise, in welchem mehrere Werke zur besagten Thematik verzeichnet sind. Ob dadurch ein besonderes Interesse der Marquise für die Koketterie abzuleiten ist oder der Besitz entsprechender Werke dem allgemeinen Zeitgeist geschuldet bleibt, lässt sich nicht rekonstruieren. Fest steht jedoch, dass die Koketterie ein etabliertes Phänomen der Gesellschaft und als Kunst des Gefallens besonders für eine Mätresse von Bedeutung war.

tressen gesehen, vor allem von Diane de Poitiers und Gabrielle d’Estrées.⁷²¹ In einem Porträt von Pierre Mignard wird die am Hofe Ludwigs XIV. vor allem als Mätresse des Kriegsministers Louvois bekannte Madame Dufresnoy ebenfalls bei ihrer *toilette* dargestellt (Abb. 101). Elise Goodman-Soellner beschreibt sie als „courtesan or official mistress of rather low origin.“⁷²² Die Natürlichkeit ihrer Darstellung sowie der direkte Blickkontakt zum Betrachter führen zu einem sehr privaten Ambiente, und es ist ersichtlich, dass dieses Porträt „[was] destined for not too many eyes.“⁷²³ Doch erneut dürften die zahlreichen graphischen Toilettenszenen dafür ausschlaggebend sein, dass man in Bouchers Bildnis ein Mätressenporträt zu erkennen vermag.⁷²⁴ Häufigwohnt in diesen ein Verehrer der Szene bei. Auch Rosemarie Gerken führt den Liebhaber als anwesende Person auf, und Elise Godman-Soellner spricht gar von einem „mirror-mistress-lover-topos“⁷²⁵, der in den Graphiken des 17. Jahrhunderts verbreitet war und im 18. Jahrhundert zu einer gängigen Genredarstellung wurde. Beobachtet man Jean-François de Troys Gemälde (Abb. 102), so findet man ein prominentes Beispiel. Neben der Anwesenheit eines die Dame des Hauses bewundernden Herren enthält dieses Gemälde ein weiteres wichtiges Element, das eine Verbindung zum Pompadourporträt darstellt. Im Gemälde von de Troy zeigt die Dame ihrem Liebhaber ihren Armschmuck. Über diese Geste, die zu einer Berührung zwischen der Dame und ihrem Liebhaber führt, wird dieser in die Szene mit eingebunden. In Bouchers Gemälde von 1758 trägt Madame de Pompadour an ihrem rechten Handgelenk ein Armband, auf dem in Relief das Profil Ludwigs XV. als Gemme⁷²⁶ zu erkennen ist, „who is thus, present at this ritual of beautification.“⁷²⁷ Wie bereits beim Bildnis der Königin gezeigt wurde, diente eine solche bildliche Repräsentation dazu, den König zusätzlich mit in die Darstellung zu integrieren und sich somit über diesen zu legitimieren.⁷²⁸ „Most significantly, by including an image of Louis XV in the portrait, he gave a new twist to the pictorial tradition of the lady, the lover, and the looking-glass, and paid tribute to Madame de Pompadour’s position as royal mistress.“⁷²⁹ Zwei Bildnisse von Jean Valade verdeutlichen diese Praxis (Abb. 103). Im Bildnis Ma-

⁷²¹ Vgl. ebd., S. 44. „Boucher paid homage to the bygone and legendary beauty of Madame de Pompadour by drawing on visual evocations of ideal mistresses at their toilette that can be traced back to pictures fashioned by the school of Fontainebleau in the sixteenth century and were still produced in this time.“, ebd., S. 42

⁷²² ebd., S. 47

⁷²³ Nikolenko (1983), S. 86

⁷²⁴ „Mignard’s informal painting was the exception to the rule of formality in paintings of important mistresses at court; it did not set a trend that led to the Fogg portrait. Rather, *Madame de Pompadour at her toilette* descends directly from *tableaux de mode* recording the manners and fashions of polite society during the reign of Louis XIV.“, Goodman-Soellner (1987), S. 47

⁷²⁵ ebd., S. 55

⁷²⁶ Vgl. Seufert (1996), S. 84 und 91. Sabine Seufert identifiziert das Schmuckstück als Sardonyxkameo von Jacques Guay.

⁷²⁷ Goodman-Soellner (1987), S. 41

⁷²⁸ „Like Marie, Madame de Pompadour was also represented with an image of Louis XV. In the Boucher’s Portrait of Madame de Pompadour at her Toilette [...] Pompadour dominates the smaller canvas, while the king’s tiny image is clearly an ornament to his mistress. In Marie Leszczinska’s portrait, the queen becomes the ornament to the king.“, Germann (2002), S. 155 f.

⁷²⁹ ebd., S. 42

dame Faventines trägt diese ein vergleichbares Schmuckstück mit dem Bildnis ihres Mannes, das eine Miniaturentnahme seines als männliches Pendant gemalten Bildnisses ist. Frau Faventines gibt sich folglich als seine Ehefrau zu erkennen und definiert sich über sein Bildnis. Obwohl das Gemälde in dieser Tradition steht, wäre eine figurliche Darstellung des Königs zu offensichtlich und somit nicht angebracht. Entsprechend musste dieser königliche Bezug kaschiert werden, was in Form des Schmuckstückes geschah, das sogar unabhängig seiner Darstellung einen direkten künstlerischen Bezug zur Marquise zuließ. So fertigte Madame de Pompadour nach dieser Vorlage von Guay eine Radierung mit dem Bildnis des Königs als römischen Kaiser. Auf diese Weise gelang es François Boucher und der Marquise, den König in die Darstellung zu integrieren und somit entsprechend der Bildtradition auf ihre außereheliche Beziehung zu diesem anzuspielen, ohne dies jedoch allzu offensichtlich und plakativ zu formulieren.⁷³⁰

Untersucht man das Bildnis der Marquise in seinem zeitlichen Kontext, ergibt sich eine Aussage, die weit über ein eitles Preisen ihrer Schönheit hinausgeht, zumal diese auch nicht mehr der Realität entsprach, da Madame de Pompadour schwer erkrankt war, wodurch auch ihre zuvor strahlende Schönheit in Mitleidenschaft gezogen wurde. Wie bereits im Bildnis von 1756 und dem Londoner Bildnis von 1758 stellt François Boucher die Marquise nicht in ihrem tatsächlichen Aussehen dar, sondern idealisiert sie künstlich. Diese künstliche Idealisierung findet in dem Bildnis der Marquise bei ihrer Toilette ihren Höhepunkt, da genau das Thema des Schminkens thematisiert wird. Abgesehen ihrer Eitelkeit, die keine Darstellung ihres realen Zustandes geduldet hätte, zeigt das Bildnis weit mehr als nur die schöne und geschminkte Marquise. Das Schminken selbst transportiert Assoziationen und kann sogar allegorisch interpretiert werden.⁷³¹ „It shows her ‚making herself up‘ in a way that strongly invites comparison between Boucher’s act of painting the *image* of her face and her act of painting her *face* as an *image*.“⁷³²

Doch das Schminken kann nicht nur allegorisch gelesen werden, sondern besitzt im direkten Abgleich mit dem Leben der Marquise eine Ebene, die darüber hinausgeht und endlich Auskunft über den wahren Charakter dieses Bildnisses gibt. So hat Sabine Seufert in ihrem Aufsatz aufgezeigt, dass sich mit der Ernennung zur Hofdame der Königin die königliche Mätresse auch in die Obhut des Beichtvaters Père de Sacy gab.⁷³³ Auf seine Anweisungen hin und im Einklang mit ihrer neuen, nun formalen Position am Hofe änderte sie einige ihrer Gewohnheiten. So empfing sie nicht mehr Gäste bei ihrer *toilette* und verzichtete in der Öffentlichkeit sogar ganz auf das offensichtliche Schminken. „Rouge, in diesem Fall die Entsaugung desselben, galt als Indiz einer Umstellung.“⁷³⁴ Diese von der breiten Öffentlichkeit bald registrierten Veränderungen lebte sie jedoch nur in der Öffentlichkeit, während sie im privaten

⁷³⁰ vgl. ebd., S. 58

⁷³¹ „In other words, the Fogg portrait is not only a representation of Pompadour (with all the complexities that it entails) but also represents Painting itself.“ Hyde (2000), S. 470 f.

⁷³² ebd., S. 464

⁷³³ vgl. Seufert (1996), S. 86

⁷³⁴ vgl. ebd.

Ambiente weiterhin alte Gewohnheiten fortführte.⁷³⁵ So bemerkt der marquis d'Argenson in einem Brief vom 12. Februar 1756: „La Marquise devient dévote pour pleine à la Reine, cependant elle conserve toujours son rouge.“⁷³⁶ Es entsteht somit eine klare Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, wie sie auch am Beispiel ihres Schlosses in Bellevue besonders deutlich auszumachen ist. „Das Verhalten der Mätresse resultierte demnach nicht aus einer inneren Umkehr, sondern stellte ein ganz auf Beobachtung ausgelegtes, leicht verständliches Rollenspiel dar.“⁷³⁷ Somit stellt das Bildnis Bouchers, das die Marquise genau im Augenblick und somit im Akt des Rougeauftragens zeigt, genau dieses Rollenspiel dar und kann als Kritik ihres Sich-Verstellens in der Öffentlichkeit gesehen werden. Dieses Bildnis ist folglich eindeutig der privaten Sphäre zuzuordnen und thematisiert darüber hinaus genau diese Konversion.

Darstellungsweisen und Symbolik

In den Bildnissen Madame de Pompadours lassen sich einige Darstellungsweisen beobachten, die ihrer Inszenierung besonders dienlich sind. Bevor zum Schluss dieser Arbeit auf die verschiedenen Inszenierungsstrategien eingegangen wird, sollen diese bereits erwähnt und auch analysiert werden.

Madame de Pompadour als *femme savante*

Die häufigste Darstellungsform der Madame de Pompadour ist die als *femme savante*. In dieser bringt sie ihren Bildungsstand zum Ausdruck und stellt sich somit als Frau des gehobenen Bürgertums, wenn nicht des Adels dar. Molière gibt in seiner Komödie *Les femmes savantes* von 1672 das Selbstverständnis einer solchen gebildeten Dame wieder. Da diese Komödie im Bürgertum angesetzt ist, zeigt sie die Einstellungen der *femme savante* gegenüber traditionellen Frauenrollen in der Ehe und beschreibt in überspitzter Weise das Klientel der Pariser Salons, wenn auch 50 Jahre, bevor Madame de Pompadour diese frequentierte.

*A de plus hauts objets élévez vos désirs,
 Songez à prendre un goût des plus nobles plaisirs,
 Et, traitant de mépris les sens et la matière,
 A l'esprit, comme nous, donnez-vous tout entière.
 Vous avez notre mère en exemple à vos yeux,
 Que du nom de savante on honore en tous lieux:
 Tâchez, ainsi que moi, de vous montrer sa fille;
 Aspirez aux clartés qui sont dans la famille;
 Et vous rendez sensible aux charmantes douceurs
 Que l'amour de l'étude épanche dans les cœurs.
 Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie,*

⁷³⁵ vgl. ebd., S. 88

⁷³⁶ zit. nach: ebd.

⁷³⁷ ebd.

*Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie,
Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain,
Et donne à la raison l'empire souverain,
Soumettant à ses lois la partie animale,
Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale.
Ce sont là les beaux feux, les doux attachements
Qui doivent de la vie occuper les moments;
Et le soins où je vois tant de femmes sensibles
Me paroissent aux yeux des pauvretés horribles.⁷³⁸*

Die Darstellungsformen variieren dabei von der einfachen Darstellung einer Bibliothek, wie es in den beiden Skizzen Bouchers von 1750 (Abb. 83 und 84) sowie in dem Porträt von Drouais von 1763 (Abb. 92) der Fall ist, bis hin zu der Darstellung bei der Lektüre teilweise sogar identifizierbarer Standardwerke der Aufklärung wie in dem Porträt de La Tours von 1755 (Abb. 85). Auch in dem Gemälde Bouchers von 1758 (Abb. 89) wird die Marquise bei der Lektüre dargestellt, in diesem Falle kann auch das Dekorum als Raum der Bildung gesehen werden, die „natürliche Umgebung verbildlicht das bürgerliche Postulat der Natur als einziger wahrhafter Lehrmeisterin.“⁷³⁹ Die Bildung war der Oberschicht vorbehalten, weswegen eine solche Darstellung das Vorurteil bekämpfte, mit welchem sie am meisten zu kämpfen hatte, nämlich das ihrer „niederen“ Geburt. Die Aussage dieser Darstellungsform ging in der entsprechenden Epoche jedoch noch einen Schritt weiter. War es zwar ein Privileg der Oberschicht, insbesondere des Adels, über Bildung zu verfügen, so war es doch vor allem ein Kennzeichen des Bürgertums. Die Aufklärung, besonders in der Form ihrer Verfechter im 18. Jahrhundert, deren Werke im Bildnis de La Tours deutlich erkennbar sind und mit denen Madame de Pompadour nachweislich in engem Kontakt stand, ist eine Bewegung der Pariser Bourgeoisie. Die bedeutenden Salons, die die damalige Madame d'Etoiles besuchte und den Nährboden für die Aufklärung bildeten, empfingen auch eben diese Protagonisten der Aufklärung, die ihr daher auch wohlbekannt waren. Dies erklärt auch ihren Einsatz für deren umstrittenen Werke, so zum Beispiel Diderots *Encyclopédie*.

Ein interessanter Beitrag zur Darstellungsform als *femme savante* liefert Charles-Nicolas Cochin, der in einem Stich nach einer Zeichnung Natoire die Marquise in gewohnter Weise an einem Schreibtisch darstellt, auf dem diverse Elemente ihre Bildung widerspiegeln (Abb. 104). Diese Darstellung ist zunächst nicht besonders original, jedoch enthalten die Aktionen im Bildvordergrund eine weitere Aussage, die neu ist und als einen weiteren Beitrag in dieser Darstellungsweise gesehen werden können. „Im Vordergrund schaffen zwei Putten betrübt den Zierrat der Eitelkeit fort. Schleifen, Bänder, Spitzen und Juwelen werden von der Protagonistin nicht mehr benötigt, da sie sich Bildung und Kunst zu ihrer Zier erkoren hat.“⁷⁴⁰ In dieser Zeichnung trennt sie sich regelrecht von ihren Kosmetikartikeln und gibt somit ihre Posi-

⁷³⁸ Molière (1885), S. 65. Armande versucht in dieser 1672 uraufgeführten Komödie, ihre Schwester Henriette davon zu überzeugen, ein Leben als *femme savante* zu führen, statt sich mit ihren Verlobten Clitandre zu vermählen und somit das Leben einer Ehefrau zu wählen.

⁷³⁹ Weisbrod (2000), S. 177

⁷⁴⁰ Seufert (1998), S. 31

tion als Mätresse, man könnte sagen, auf, um sich ganz der Kunst und Wissenschaft zu verschreiben. „Das Ziel des Studiums ist, darauf weist ein Genius die Dame und uns mit deutlicher Geste, die Unsterblichkeit.“⁷⁴¹

Doch nicht allein die Unsterblichkeit als ein zukünftiges Ziel soll mit einer solchen Darstellung erreicht werden. Vielmehr liegt die Intention in der aktuellen Legitimierung ihres Status vor allem in der Rechtfertigung ihrer Präsenz am Hofe. So wirkt die Darstellung als *femme savante* anoblierend, wie bereits von Sabine Seufert verdeutlicht.⁷⁴²

Elise Goodman sieht den Ursprung dieser Darstellungstradition bereits in den Bildnissen Madame de Montespans begründet, auf die somit verwiesen wird. So vergleicht sie die Bildnisse der Pompadour als *femme savante* mit Madame de Montespans Porträt im Schloss von Clagny (Abb. 54) sowie den beiden Dresdner Bildnissen von Caspar Netscher (Abb. 46 und 47)⁷⁴³. Inwieweit sich die Ikonographien der einzelnen Märtessen untereinander ähneln oder gar aufeinander Bezug nehmen, soll an späterer Stelle für das gesamte 17. und 18. Jahrhundert untersucht werden.

Madame de Pompadour und die Künste

Bereits im Motiv der *femme savante* umgibt sich die Marquise mit Insignien der Bildung, darunter neben literarischen Werken und musikalischen Allusionen in Form von Instrumenten und Notenblättern auch Darstellungen der bildenden Künste sowie der Architektur. Es gibt jedoch Bildnisse, die sie in eine weit wichtigere Rolle in Bezug zu den Künsten setzen, so vor allem das allegorische Gemälde Carle Van Loos von 1764 (Abb. 94) sowie auch der allegorische Zyklus, den er 1752 für das Schloss Bellevue fertigte (Abb. 105). In den Allegorien der Künste erscheint die Marquise als Büste, ihre Tochter Alexandrine als Modell für die Malerei. Das Schloss Bellevue erscheint als Aufriss in der Skizze der Architektur. Dieser Zyklus wurde auf dem Pariser Salon von 1753 ausgestellt und war somit der Öffentlichkeit bekannt. Damit war es ihr möglich, sich ohne einen allzu direkten Bezug, der im Zweifel Kritiker verstimmen konnte, dennoch als Förderin der Künste zu inszenieren. Dieser Zyklus hing später in ihrem Schloss in Bellevue im Salon de Compagnie, einem nach der heterotopischen Unterteilung des Schlosses öffentlichen Bereich. Im Bildnis von 1750 (Abb. 83) platzierte sie Boucher an ein Klavichord, an welchem sie gerade gespielt zu haben scheint. Sie distanziert sich in diesen Bildnissen vom Bild der Förderin und stellt sich selbst als Künstlerin dar. Dies entspricht auch den tatsächlichen künstlerischen Fertigkeiten, die Madame de Pompadour im Rahmen ihrer Erziehung erlernte und auch selbst wei-

⁷⁴¹ ebd., S. 31 f.

⁷⁴² Sabine Seufert verweist auf Darstellungen von Personifikationen der Noblesse, die mit der Göttin der Kunst und Wissenschaft Minerva dargestellt werden. „Die Nobilitierung über das Kunstrektorat war ein sicheres Mittel, in der Rangleiter eine Stufe über die Ebene der Bedeutungslosigkeit hinauszukommen.“, Seufert (1998), S. 29

⁷⁴³ „The intellectual emblems of Pompadour’s portraits can be traced also to Caspar Netscher’s likenesses of Montespan, signed and dated 1670 and 1671.“, Goodman (2000), S. 61

terhin entwickelte. So war sie bereits vor ihrem Erscheinen in Versailles durch ihre musikalischen Begabungen und ihr schauspielerisches Talent in den Salons aufgefallen.

Madame de Pompadour als „Freundin“ des Königs

Durch die Veränderung ihrer Beziehung zum König nach 1750 entwickelte sich ihre Darstellung stark auf das Motiv der Freundschaft hin. Diese neue Rolle war auch leichter mitzuteilen, da ihr nun keine moralische Last anhing. Als Freundin des Königs konnte sie sich endlich ganz als Günstling des Königs darstellen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich dieses neue Thema eindeutig manifestierte. So sind vor allem die von Katherine Gordon untersuchten Skulpturen von Pigalle zu erwähnen, in denen neue Darstellungsformen und Motive erprobt wurden, so zum Beispiel in der Figurengruppe *L'Education de l'Amour*.⁷⁴⁴

Der Hund als Symbol der Treue

Auffällig in den Bildnissen der Madame de Pompadour ist die häufige Darstellung eines kleinen Hundes. So findet sich in Bouchers Gemälden von 1750 (Abb. 84), 1756 (Abb. 88) und 1759 (Abb. 90) sowie in dem Gemälde von Drouais von 1763 (Abb. 92) jeweils ein kleiner Hund. Man weiß, dass die Marquise zwei kleine Hunde besaß, Mimi und Inés. Den Besitz eines Hundes kann man jedoch auch als Statussymbol lesen.⁷⁴⁵ Ihre Darstellung in den Gemälden wäre somit entweder Ausdruck ihres Besitzes beziehungsweise die Wiedergabe der permanenten Entourage der Marquise. „Bessonders kleine Hunde waren ständig in der Nähe ihrer kindlichen oder erwachsenen Halter. Auch wenn man Porträt saß, waren sie dabei und wurden auf dem Arm ihres fürstlichen oder bürgerlichen Eigentümers verewigt.“⁷⁴⁶

Es gibt jedoch eine weitere, ikonographische Dimension, die bei der Erwähnung eines Hundes in einem Bildnis offensichtlich ist. Der Hund ist Symbol der Treue und Attribut ihrer allegorischen Personifikation. So nennt Cesare Ripa in seiner *Iconologia* von 1593 den Hund neben Siegel und Schlüssel zu den Attributen der Fidelitas. Die erstmalige französische Übersetzung von 1644, so wie sie den Künstlern des 18. Jahrhunderts vorgelegen haben dürfte, erklärt die Bedeutung des Attributs. „Pour le regard du chien, l'experience fait voir tous les iours, que c'est le plus fidelle de tous les

744 „What is of significance to the art historian is that the Marquise undertook an artistic program designed to show the world that her relationship to Louis had been altered, but the strength of sentiment existing between them was by no means diminished by the change. Between 1750 and 1754 a new symbolism, tailored to the special needs of Madame de Pompadour, was devised, applied, and finally canonized.“ Gordon (1968), S. 249

745 „Hund und Vogel sind untrennbar mit der Sphäre der Frau, vor allem des Luxusweibchen, verbunden.“ Wappenschmidt (1994), S. 2362

746 ebd.

animaux, & le plus amy de l'homme. Tesmoin celuy de Titus Labienus, qui ne partit iamais d'auprés de son maistre, & qui le voyant precipité dans le Tybre par les degréz Gemoins, s'yietta incontinent apres luy, & se noya finallement à force de nager, & de faire le plongeon.“⁷⁴⁷ Der Hund als Symbol der Treue müsste in den Darstellungen der Madame de Pompadour als Symbol ihrer Beziehung zum König interpretiert werden. Diese Darstellungsweise wäre jedoch seltsam für eine Mätresse, die sich, im Gegensatz zur legitimen Ehefrau, für gewöhnlich nicht über ihre Treue definiert, zumal Madame de Pompadour bis zur ihrem Tode die rechtmäßige Ehefrau von Charles Guillaume Le Normant d'Etoiles blieb. Andererseits könnte es, analog zum Motiv der Freundschaft, die Beziehung zum König auch nach der inoffiziellen Trennung beschreiben, in der sie dem König auch nach Ende ihrer Beziehung eine treue Freundin und auch offiziell seine *maitresse en titre* blieb, obwohl der König Affären mit anderen Damen unterhielt. In einer Graphik von Fessard von 1756 wird ihr Hund Inès explizit als Fidélité dargestellt.⁷⁴⁸ Neben dem Wappen der marquise de Pompadour trägt der untere Bildrand den Titel: „La Fidelité – Portrait d'Ines. A Madame de Pompadour – Dame du Palais de la Reine“.⁷⁴⁹ Diese direkte Gleichsetzung im speziellen Porträt ihres Hundes spricht bei ihren Bildnissen für eine allgemeine Lesart als Symbol der Treue, entsprechend der ikonologischen Tradition.

Die Rose

In fast allen Darstellungen der Marquise ist diese von Rosen umgeben. Die Darstellung geht von Rosenbüschchen über geschnittene Rosen bis hin zu Stoffblüten, die die Marquise im Haar oder an ihren Kleidern trägt. Ein allegorischer Bezug zur Flora liegt daher nahe, muss aber im soziokulturellen zeitlichen Kontext genauer untersucht werden. So untersucht Sabine Moehring im Kontext der Darstellung der Madame Du Barry, welche häufig als Flora dargestellt wurde, die ikonologische Bedeutung der Flora im 18. Jahrhundert. Angesichts der Tatsache, dass es sich um eine Mätresse handelt, erwähnt sie, unter Berufung auf die Interpretation Boccaccios, die Flora als eine Prostituierte beschreibt, die Darstellungsform der Flora-Meretrix, die traditionell mit Schmuck, Blüten und entblößter Brust dargestellt wird.⁷⁵⁰ Jedoch wird Madame de Pompadour nicht so dargestellt. Sie wird zwar mit Schmuck und Blüten abgebildet, was jedoch eher ihrem Ruf als schöne und modisch gekleidete Frau verpflichtet ist als einen Bezug zu Boccaccios Flora darstellt. Sabine Moehring stellt auch fest, dass eine solche Interpretation im 18. Jahrhundert nicht geläufig war.⁷⁵¹

⁷⁴⁷ Fidélité, in: Ripa (1976), S. 74

⁷⁴⁸ vgl. London (2011), S. 40

⁷⁴⁹ Vgl. Versailles (2002), S. 198ff. Ihr anderer Hund, Mimi, wird als Constance dargestellt.

⁷⁵⁰ vgl. Moehring (1995), S. 47

⁷⁵¹ vgl. ebd., S. 49

Heterotopien ihres Schlosses in Bellevue

Während ihres Wirkens am Hofe wurden für Madame de Pompadour 15 Residenzen errichtet, wovon das Schloss in Bellevue⁷⁵² die am häufigsten von ihr frequentierte und somit für ihre Selbstinszenierung die wichtigste war. Begonnen wurden die Bauarbeiten am 30. Juni 1748 auf einem Grundstück, das sich in königlichem Besitz befand. Fertiggestellt wurde es am 20. November 1750, vier Tage später empfing Madame de Pompadour Ludwig XV. in ihrer neuen Residenz.⁷⁵³

In Bellevue erlangte Madame de Pompadour die nötige Distanz zum höfischen Alltag in Versailles, was besonders in der Zeit nach 1750 und der immer stärker werdenden Kritik an ihrer Person von Nutzen war. Abseits vom höfischen Treiben konnte sie hier mit Ludwig XV. halbwegs ungestört Zeit verbringen. Während Bellevue als *maison de plaisir* und somit als Ort der Kunst konzipiert war, wurde es doch als ihre *petite maison* gesehen, jene Rückzugsorte der *Libertins*, die im 18. Jahrhundert Anonymität für außereheliche Eskapaden boten.⁷⁵⁴ Zugleich bot Bellevue ihr die Möglichkeit einer neuartigen Inszenierung ihrer selbst. Während ihr Versailler Appartement sowohl räumlich als auch zeremoniell nicht die Möglichkeit bot, eine neuartige Kommunikationsstrategie zu entwickeln, konnte sie die Ausstattung in Bellevue ganz danach ausrichten. Bei der Besprechung ihrer einzelnen Bildnisse wurden bereits Porträts genannt, die für Bellevue in Auftrag gegeben wurden. So schmückte das Skulpturenprogramm von Jean-Baptiste Pigalle den Garten, während die Supraporte von Carle Van Loo Madame de Pompadour in ihrem türkischen Schlafzimmer als Sultanin wiedergab. Claudia Denk geht in ihrer wegweisenden Studie zu den Heterotopien der Liebe auf diese unterschiedlichen Darstellungsaspekte ein und bringt die kommunikative Aussage vereinfacht auf eine Formel: „nach innen Geliebte, nach aussen Freundin.“⁷⁵⁵ So unterscheidet sie im Anwesen von Bellevue verschiedene Sphären der Öffentlichkeit.⁷⁵⁶ Basierend auf Michel Foucaults Terminologie der Heterotopien, der Gegenräume⁷⁵⁷, einer illegitimen Liebe⁷⁵⁸, werden die verschiedenen Liebesdiskurse Madame de Pompadours ersichtlich. Der Garten Bellevues, der einer doch größeren Öffentlichkeit⁷⁵⁹ zugänglich war, bildete dabei den äußeren Raum der Selbstinszenierung. Diese Sphäre umfasste im Inneren des Schlosses das Vestibül sowie das *Cabinet des Jeux*. In den privaten Gemächern, sowohl ihren als auch denen des Königs, die nur einem sehr eingeschränktem Publikum zugänglich waren, vor allem den beiden selbst, konnte sie sich ganz privat inszenieren. In der öffentlichen

752 Zu Bellevue vgl. Biver (1933) sowie Scott (2005), S. 263ff.

753 vgl. Le Roi (1853), S. 119

754 vgl. Denk (2012), S. 169

755 ebd., S. 170

756 „There were many rooms, many Pompadours“, Scott (2005), S. 273.

757 Denk (2012), S. 153

758 vgl. Denk (2014)

759 Das Schloss Bellevue war weniger öffentlich als der Hof in Versailles oder ein Pariser Publikum wie zum Beispiel bei den Salonausstellungen. Dennoch empfing Madame de Pompadour viele Höflinge in Bellevue, wo sie auch ihre Theateraufführungen inszenierte. Man kann daher für die „öffentlichen“ Bereiche von Bellevue doch zumindest von einer eingeschränkten Öffentlichkeit sprechen.

Sphäre dominierte das Motiv der Freundin. Die Inszenierung war ganz auf den König zugeschnitten, der mit seinem Standbild den Mittelpunkt des Gartens und somit ihrer Freundschaft darstellte. Alle Allegorien der Liebe wurden durch Allegorien der Freundschaft ersetzt. So wurde ihr Porträt als *Amitié* anstelle einer Darstellung der Liebe im *bosquet d'Amour* aufgestellt, während in den Figurengruppen Pigalles die Liebe von der Freundschaft erzogen oder gebändigt wurde. In den öffentlichen Bereichen des Innenraumes dominierte das Motiv der *femme savante*.⁷⁶⁰ Ganz anders zeigte sich die Bildsprache im privaten Bereich. Ihr Schlafzimmer weckte als *chambre à la turque* mit ihrem Porträt als Sultanin Haremsphantasien, wobei die Haremsassoziation allein bereits einen von der Außenwelt abgeschlossenen intimen Bereich suggerierte. Als Sultanin stand sie dem Harem vor, wie die reale Mätresse über den bei läufigen Affären des Königs stand und diese sogar organisierte. In den königlichen Appartements wurde die außereheliche Beziehung mithilfe antiker Mythologie inszeniert. So wurde die Mätresse als Thetys dargestellt, die ihren König als Apoll mit offenen Armen empfing.⁷⁶¹ Der in den königlichen Appartements „gewählte Frauentytypus spielt unmittelbar auf die *maitresse en titre* an“⁷⁶², die *maîtresse de maison* ist omnipräsent. Diese privaten Bilder waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht, die zu diesem Zeitpunkt von der neuen platonischen Beziehung überzeugt werden musste. Entsprechend wurden sie nicht auf dem Salon ausgestellt⁷⁶³, und es mag auch nicht verwundern, dass diese Gemälde 1757, als das Schloss an den König verkauft und zur Residenz der königlichen Töchter umfunktioniert wurde, nicht hängen blieben, sondern in das Pariser Stadtpalais der Marquise gebracht wurden.⁷⁶⁴

Madame de Pompadour als Auftraggeberin

Sehr viel umfangreicher als das Œuvre ihrer bildlichen Darstellungen sind die Werke, die unter der Patronage der marquise de Pompadour entstanden. Allein für die Einrichtung ihrer Schlösser und Residenzen gab sie eine beachtliche Anzahl an Gemälden, Skulpturen, Möbeln und anderen Kunstgegenständen in Auftrag. Auf die architektonische Gestaltung nahm sie ebenfalls Einfluss und förderte auch staatliche Bauten. Somit nahm sie auf das gesamte Kunswesen ihrer Zeit einen zentralen Einfluss. Auch wenn diese Werke nicht Schwerpunkt dieser Arbeit sind, waren sie maßgeblich an der späteren Rezeption der Marquise beteiligt und sind somit auch für die Entstehung des sogenannten *style pompadour* verantwortlich. Die architektonische Planung und dekorative Ausstattung ihres Schlosses in Bellevue wird ihr ebenso zugeschrieben

⁷⁶⁰ Vgl. Denk (2012), S. 173. Während im Vestibül zwei Statuen die Poesie und die Musik darstellen, hing im Cabinet des Jeux ein Zyklus mit Kinderallegorien, die die verschiedenen Künste repräsentieren und jeweils auf Madame de Pompadour verweisen (Abb. 105).

⁷⁶¹ vgl. ebd. S. 170

⁷⁶² ebd., S. 172

⁷⁶³ Einzig das Porträt Van Loos wurde neutral als Sultanin ohne Hinweis auf die Dargestellte betitelt.

⁷⁶⁴ vgl. Denk (2012), S. 172

wie der Bau der *Ecole Militaire*, der ihre Involvierung in staatliche Kunstprojekte zeigt.

Ihre Bedeutung als „Patronin der Künste“ ist in der gesamten Forschungsliteratur unangefochten. Nur Donald Posner distanziert sich in seinem Aufsatz „Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Art“⁷⁶⁵ stark von der allgemeinen Forschungsansicht. Seiner Arbeit nach sind „significance of Pompadour’s patronage and of her role in fostering the visual arts [...] vastly exaggerated, and often entirely wrong.“⁷⁶⁶ Im Gegensatz zur bisherigen Meinung bezweifelt Posner, dass „the history of French art [...], except in limited and quite circumscribed ways, significantly affected by her patronage, or by any ideas she had about art“⁷⁶⁷ war. In seiner Kritik an dem Wirken der Marquise beschreibt er sie als „exquisitely tasteful and wondrously lavish, but not particularly imaginative, not especially quick to recognize talent or to appreciate new ideas, and not much interested in taking initiatives.“⁷⁶⁸ Posner merkt selbst an, dass er sich mit dieser Meinung ziemlich in der Minderheit befindet. In der Tat finden sich solche Vorwürfe nirgends in der vorhergegangenen Rezeption, und auch spätere Publikationen distanzieren sich von dieser Ansicht.⁷⁶⁹ Man muss ihm wohl ein ziemlich modernes und vielleicht auch amerikanisches Kunstverständnis vorwerfen, wenn es ihm um die Entdeckung neuer Richtungen geht. Die Kunst dieser Zeit kann keinesfalls als eine rein für sich stehende Kunst verstanden werden, weswegen Kriterien, mit denen man das Mäzenatentum zeitgenössischer abstrakter Kunst messen kann, für eine Untersuchung des 18. Jahrhunderts falsch sind. So geht es nicht um die Umsetzung „neuer Ideen“, und es war auch nicht die Aufgabe einer Förderin der Künste, Talente zu finden, da alle namhaften Künstler bereits die Akademie durchlaufen hatten und erst dann eine Karriere am Hof und als Aussteller auf den von der Akademie veranstalteten Salons absolvieren konnten. Das Verständnis des 18. Jahrhunderts aus heutiger Sicht wird zusätzlich durch die Quellenlage erschwert. So stellen wohl die Salonkritiken, besonders die von Denis Diderot, den wichtigsten Bezugspunkt dar. Man muss jedoch beachten, dass das Kunstverständnis Diderots sich vom allgemeinen stark unterscheidet. So sind seine Kritiken meist negative, was jedoch keine gültige Aussage über sowohl das Können des Künstlers als auch seinen Erfolg darstellt. Diderot befürwortete eine klassische Malerei, die in der traditionellen akademischen Historienmalerei ihren Ursprung fand und erst im ausgehenden 18. Jahrhundert in Form des Neoklassizismus wieder an Bedeutung erlangte. Die Epoche des Rokoko wird somit ausgeklammert, und genau dessen Protagonisten kritisierte Diderot am meisten, namentlich vor allem Boucher und Fragonard. Die Schlussfolgerung, dass eine Kunstmöderin aus denselben Gründen solche Maler nicht fördern würde, ist jedoch vollkommen falsch, zumal an dieser Stelle auch noch ein bürgerliches auf ein höfisches Kunstverständnis traf, wodurch zwei verschiedene Arten von Kunst präferiert wurden. Ein weiteres Missverständnis der zu behandelnden Epoche muss man Posner

765 Posner (1990)

766 ebd., S. 76

767 ebd.

768 ebd.

769 vgl. Seufert (1998), S. 39 f.; Goodman (2000), S. 1 f.

ferner vorwerfen, wenn er die Bildung der Pompadour und ihrer weiblichen Zeitgenossen infrage stellt und zudem Frauen am Hofe eine geringe Rolle zuschreibt. Das höfische Günstlingssystem, vor allem das daraus entstandene Mätressensystem, ermöglichte Frauen am Hofe eine kulturelle, soziale und auch politische Rolle, die ihnen in kaum einer anderen Epoche eingeräumt wurde. Auch ihre Bildung infrage zu stellen, erscheint unnötig, da ihre Biographie mehrere Verweise auf diese enthält. So war es das bewusste Streben ihres Mentors Le Normant de Tournehem, sie an den Hof zu bringen, weswegen er in ihre Bildung investierte. Bevor die damalige Madame d'Etioles nach Versailles kam, frequentierte sie lange Zeit die bedeutendsten Pariser Salons, in welchen zudem ihre Begabungen registriert wurden. Auch mehrere Künstler äußerten sich zu den Talenten der Marquise, so zum Beispiel Voltaire. Ferner verliert sich Posner bei der Beschreibung ihrer wirklichen Rolle in Widersprüchen. So kritisiert er ihr zu geringes Engagement den Künstlern gegenüber, was insofern auch nicht richtig ist, hatte sie doch häufigen Kontakt zu den bedeutendsten Künstlern und Denkern ihrer Zeit, beschreibt jedoch selbst die Auftragspraxis am Hofe, „it must be remembered that to a large extent in eighteenth-century France art was still considered a commodity like any other, and it was the official business of the Bâtiments to arrange for and supervise its production for the government and members of the court“⁷⁷⁰, was seine eigenen Untersuchungen, die beweisen sollten, dass die meisten Aufträge, die ihr attribuiert wurden, in Wirklichkeit über die *Bâtiments* abgewickelt wurden, nichtig macht. Ein weiterer bedeutender Fehler, dem Posner in seiner Arbeit unterliegt, ist ein ständiges Verwechseln zweier Gesellschaften, die verschiedener nicht sein könnten – das Pariser Bürgertum mit seinem Kunstverständnis und den Versailler Hof, an dem, wie bereits in dieser Arbeit häufig diskutiert, ganz andere Vorstellungen herrschten. Dieses delikate Wechselspiel der Geschmäcker, das in den Salons als künstlerische Schnittstelle zwischen Hof und Bürgertum seine höchste Expression fand und zugleich zeitlich mit einem gesellschaftlichen Wandel einherging, der keine 50 Jahre später in der Französischen Revolution ausarten sollte, macht es unmöglich, die Kunst dieser Zeit aus einer einheitlichen Perspektive heraus zu betrachten. Da die von der Marquise beauftragten Kunstwerke, wie in dieser Arbeit ausführlich besprochen, als bewusste Ausdrucksformen ihrer persönlichen Machtstellung am Hofe zu interpretieren sind, genügt es nicht, sie mit dem Zeitgeschmack des Pariser Bürgertums zu vergleichen oder ihren dekorativen Charakter nach Maßstäben der Salonkritiker zu beurteilen. Unabhängig der Tatsache, dass die marquise de Pompadour tatsächlich nicht die Wichtigkeit als Kunstmöderin hatte, die ihr von vielen Biographien zugeschrieben wurde, wird Posner in seiner Arbeit zum besten Beispiel, wie undurchsichtig die höfische Gesellschaft war und wie schwer es aus heutiger Sicht ist, eine qualifizierte Beurteilung zu geben. In seinen teils sehr direkten und meist auch unreflektierten Aussagen erscheint Donald Posner zumal wenig wissenschaftlich und dadurch auch wenig aussagekräftig. So zweifelt er an ihrer Intelligenz und der

⁷⁷⁰ Posner (1990), S. 96

Bedeutung der Kunst in ihrem Leben.⁷⁷¹ Im nächsten Zitat zeigt sich schließlich die Qualität seiner Argumentation. „As for her ‚cultural‘ activities, the theatre had a higher priority for her than the visual arts. And so too, perhaps, did card playing and gambling.“⁷⁷² In Anbetracht der vielen Künstler, die sie förderte, sind diese Anschuldigungen nicht zu halten, und so sei vielmehr mit den Worten Cochins geschlossen: „Les artistes se souviennent avec la plus grande sensibilité de ce qu’ils doivent à la protection de Madame la marquise et des bontés dont elle les a toujours honorés ; tout font de vœux ardents pour sa conservation.“⁷⁷³

IV. 4 Madame Du Barry

Nach dem Tod der marquise de Pompadour folgte auf sie in der Funktion der *maîtresse en titre* Jeanne Bécu, die spätere comtesse Du Barry. Bereits das soziale Milieu, dem die letzte Mätresse Ludwigs XV. und somit der gesamten französischen Monarchie des *Ancien Régime* entsprang, zeigt Ähnlichkeiten mit dem der Madame de Pompadour. Jeanne Bécu stammte sogar aus der Unterschicht, und auch ihre Vita sollte den Skandal um ihre Person am Hofe nur vergrößern. Trotz ihrer sozialen Herkunft gelang es ihr dennoch, sich am Hofe zu etablieren. Die große Anzahl an bildlichen Darstellungen der comtesse Du Barry lassen auf eine strategische Verwendung in der Etablierung und Festigung ihrer Rolle als Mätresse und Höfling schließen, so wie es bereits ihre Vorgängerin praktiziert hatte.

Biographie und Werdegang

Die Biographie der comtesse Du Barry⁷⁷⁴ zu rekonstruieren, erweist sich insofern als kompliziert, da im Zuge ihrer Vermählung mit Guillaume comte Du Barry eine falsche Geburtsurkunde erstellt wurde, auf der sowohl ihr Alter als auch ihre Herkunft zu ihrem Gunsten geändert wurden. Ihrer wirklichen Geburtsurkunde⁷⁷⁵ entnimmt man, dass sie als Jeanne Béqus am 19. August 1743 geboren und am selben Tag getauft wurde. Als ihre Mutter wird Anne Béqus, genannt Quantiny, angegeben, ihr Vater verbleibt unbekannt.⁷⁷⁶ Ähnlich ihrer Herkunft verläuft auch ihr anfängliches Leben wenig glamourös. Wie bereits Jeanne-Antoinette Poisson wurde auch Jeanne Bécu in einem Kloster erzogen, wenn auch im weniger renommierten St. Aure in Pa-

⁷⁷¹ „The fact that, despite her expenditures on art, she was a patron much less vigorous and calculating in this sphere than she might have been suggests that we have not recognized the limits of the intellectual strengths she possessed, and have perhaps also overrated the significance of art in her life.,“ ebd., S. 103 f.

⁷⁷² ebd., S. 104

⁷⁷³ Archives Nationales, o1 1672, Nr. 443, 8.3.1764, zit. nach: Seufert (1998), S. 38

⁷⁷⁴ Zur Biographie Jeanne Bécus vgl. New York (1981), S. 80–94, de Goncourt (1998) und Moehring (1995).

⁷⁷⁵ vgl. de Goncourt (1998), S. 437

⁷⁷⁶ Häufig erwähnen Biographien, dass ihr Vater ein Geistlicher war, vgl. New York (1981), S. 81.

ris. Im Alter von 18 Jahren begann sie, in einem Modegeschäft zu arbeiten. In diesem von der Pariser Gesellschaft stark frequentierten Geschäft muss sie bereits den ersten Herren aufgefallen sein, und es ist auch nicht auszuschließen, dass sie bereits einige Affären zu diesen unterhielt. Auch ist es möglich, dass erste Darstellungen in diesem Zeitraum entstanden, da das Geschäft ein beliebter Ort bei Künstlern war, die sich dort Stoffe für ihre Kompositionen besorgten.⁷⁷⁷ Diese Tätigkeit gab sie schließlich gänzlich auf. Fortan „verdingte sie sich als Gesellschaftsdame, des Weiteren als Geliebte verschiedener Herren der höheren Gesellschaft“⁷⁷⁸, bis sie den Grafen Jean du Barry, „den größten Zuhälter von Paris“⁷⁷⁹, kennenlernte. Es wird allgemein davon ausgegangen, dass dieser die Intention hatte, sie am Hofe als Mätresse Ludwigs XV. einzuführen. Dazu heiratete sie 1768 Guillaume Du Barry, den unverheirateten Bruder Jean Du Barrys, der unmittelbar nach der Hochzeit wieder zurück auf seine Ländereien im Südwesten Frankreichs zog. Diese rein formale Hochzeit hatte demnach allein den Zweck, ihr einen Adelstitel zu geben und ihren Familienstatus zu ändern, beides Voraussetzungen, um offiziell am Hofe eingeführt zu werden.⁷⁸⁰

Vom 22. April des Jahres 1769 an ist die comtesse Du Barry *maitresse déclarée* Ludwigs XV. und bleibt dies bis zu seinem Tode im Jahre 1774. Sie ist somit weitaus kürzer im Amt als ihre Vorgängerin, die diese Rolle 19 Jahre inne hielt. Es gibt verschiedene Auffassungen über die Umstände der ersten Begegnung mit dem König. Die erste Variante lässt sie im Auftrag Jean Du Barrys nach Versailles gehen, um dem Minister Choiseul ein Bittgesuch ihres Auftraggebers zu überreichen. In der Spiegelgalerie wäre der König zufällig auf die schöne Comtesse aufmerksam geworden und hätte über seinen Kammerdiener Le Bel ein erstes Treffen arrangiert. Eine zweite Variante lässt Jean Du Barry das Treffen bewusst planen, wobei ihm Le Bel, der bei der Vermittlung mehrerer Frauen beteiligt gewesen sein soll, behilflich war.⁷⁸¹ Welcher Version man auch Glauben schenken will, so steht hinter dem Treffen immer Jean Du Barry, in welcher Weise er auch direkt oder indirekt beteiligt gewesen sein mag. „War Jeanne Antoinette Poisson zum größten Teil selbst verantwortlich, daß sie innerhalb der höfischen Gesellschaft die Position der maîtresse en titre oder maîtresse déclarée erlangte, so waren es im Falle von Jeanne ihr Gefährte Jean Du Barry und der Herzog von Richelieu, die für die ersten Kontakte mit dem französischen König verantwortlich waren. Jean Du Barry konnte so für seine investierten Mühen aus der künftigen Position Profit schlagen.“⁷⁸² So wie sie bereits aus strategischen Überlegungen zu dieser Position gebracht worden war, so vertrat sie auch als Mätresse die Interessen der Hofpartei, welche sich ihr angeschlossen hatte. Der König jedenfalls war ihr vollkommen ergeben und unterstützte sie gegen alle Feindseligkeiten, die sie bei den Höflingen hervorrief. „La Du Barry régnait en souveraine par sa beauté et son port d'une

⁷⁷⁷ vgl. Scott (1973), S. 60

⁷⁷⁸ Moehring (1995), S. 19

⁷⁷⁹ Kuster (2003), S. 184

⁷⁸⁰ vgl. ebd., S. 189

⁷⁸¹ vgl. ebd., S. 187

⁷⁸² ebd., S. 185 f.

rare élégance, par la délicieuse harmonie de tout son être voluptueux.“⁷⁸³ Im duc de Richelieu, der bereits bei ihrer Vorstellung am Hofe mitgeholfen hatte, fand die comtesse einen Anführer ihrer Hofpartei. Rasch formierte sich eine Reihe von Du-Barry-Gegnern, allen voran der duc de Choiseul, der zur Hofpartei Madame de Pompadours gehörte und nach ihrem Ableben selbst versuchte, eine Mätresse zu lancieren. Um die comtesse Du Barry zu kompromittieren, ließ er Lieder und Verse dichten, die auf ihre unmoralische Vergangenheit in Paris anspielten. Nachdem Choiseul 1770 in Ungnade gefallen war und sich vom Hofe zurückziehen musste, waren ihre größten Widersacher vorerst geschwächt. Die comtesse Du Barry wiederum platzierte ihre Favoriten. In Marie Antoinette, der Gemahlin des Dauphins, fand sie ihre nächste große Widersacherin, die zusammen mit den königlichen Töchtern gegen die neue Mätresse agierte. Mit dem Tode Ludwigs XV. am 10. Mai 1774 kam der Dauphin Ludwig XVI. an die Macht, und Marie Antoinette wurde Königin. Die Comtesse musste Versailles verlassen und in ein Kloster eintreten. Nach zwei Jahren durfte sie schließlich auf ihr Anwesen in Louveciennes zurückkehren, auf dem sie bis zur Revolution mit dem duc de Brissac lebte. 1792 wurde dieser hingerichtet. Am 21. Januar 1793 wurde schließlich der König Ludwig XVI. enthauptet, und auch die comtesse Du Barry wurde im selben Jahr verhaftet. Zunächst auf Fürsprache der Bürger von Louveciennes, die sie stets großzügig behandelt hatte, wieder freigesprochen, wurde sie im September erneut verhaftet. Besonders die Aussagen ihres Pagen Zamors belasteten sie schwer, am Abend des 6. Dezembers 1793 wurde sie schließlich hingerichtet.

Position und Rezeption

Es glich einem Skandal, als Jeanne Bécu am 22. April 1769 in Versailles offiziell als Mätresse eingeführt wurde. „Ähnlich wie bei der Präsentation von Jeanne Antoinette Poisson weigerten sich auch diesmal die Höflinge, die Mätresse vorzustellen; vor allem aufgrund ihres zweifelhaften Rufes und ihrer niederen Herkunft. Der König mußte eine Person bestimmen, welche die Aufgabe übernahm, und fand sie in der hoch verschuldeten Comtesse de Béarn“⁷⁸⁴, die vom König 100.000 livres für einen Erbstreit bekam. Zwar war bereits die marquise de Pompadour bürgerlicher Herkunft, Jeanne Bécu übertraf sie darin jedoch. Abgesehen von ihrem nicht vorzeigbaren Stammbaum war auch ihr vorheriges Leben den meisten Höflingen bekannt, sodass man das Gefühl hatte, der König würde nun tatsächlich eine Prostituierte frequentieren. Besonders Marie-Antoinette hasste die Mätresse und wurde von anderen Höflingen in ihrer Abneigung unterstützt.

Die comtesse Du Barry bezog 1770 ein Appartement im Attikageschoss oberhalb der *cabinet intérieurs* des Königs.⁷⁸⁵ Auch wenn es sich nicht um das berüchtigte Mätressenappartement handelt, in dem einst Madame de Pompadour gewohnt hat, be-

783 Stein (1912), S. 116

784 Kuster (2003), S. 190

785 vgl. Newton (2000), S. 167 f.

vor sie es für repräsentativere Räumlichkeiten aufgab, spricht die Platzierung im Attikageschoss und die Nähe zu den privaten Räumlichkeiten, die sich Ludwig XV. in Form der *cabinets intérieurs* einrichtete, für eine entsprechende Lesart. Ihr Schlafzimmer war über eine kleine Treppe mit der Bibliothek der *petits appartements* des Königs verbunden. Dieses Appartement, das heute entsprechend rekonstruiert wurde⁷⁸⁶, bewohnte Madame Du Barry während ihrer kurzen Zeit am Hofe bis zum Todesjahr des Königs 1774.

Auch nach dem Ableben des Königs behielt die comtesse Du Barry eine protokollarische Stellung, auch wenn diese nicht klar definiert war und somit schwer nachzuvollziehen ist. So empfing sie in ihrem Anwesen in Louveciennes weiterhin Gäste, so auch Staatsgäste wie den österreichischen Kaiser Joseph II. im Mai 1777. Dieser besuchte seine Schwester Marie Antoinette, unternahm aber am Rande seines offiziellen Besuches einen Ausflug nach Louveciennes, um dort Madame Du Barry zu treffen. Überlieferungen dieses Zusammenkommens entnimmt man folgende Situation, die auf ihren protokollarischen Rang, auch nach dem Tode des Königs, hindeutet. So nahm der Kaiser die ehemalige Mätresse beim Arm, wogegen diese protestierte, da ihr eine solche Ehrerbietung nicht zusteände. Der Überlieferung nach entgegnete ihr der Kaiser „ne faites point de difficulté, la beauté est toujours réine.“⁷⁸⁷ In diesem Satz wird die gesamte Ambivalenz der Position einer Mätresse ersichtlich. Als Bruder ihrer größten Widersacherin besuchte Joseph II. als österreichischer Kaiser die ehemalige Mätresse eines nun verstorbenen französischen Königs, wodurch er ihren Rang ausdrückt. Zugleich wertet er sie im direkten Umgang protokollarisch auf und führt diesen Umstand auf ihr außergewöhnliches Aussehen zurück, das sie folglich legitimiert, zumindest adelt. Auch wenn die comtesse Du Barry mit dem Tode Ludwigs XV. seine Gunst verlor und sich folglich nicht mehr am Hofe behaupten konnte, blieb sie als ehemalige Mätresse noch immer von Bedeutung. Diese Bedeutung wurde ihr 1793 zum Verhängnis.

Bildnisse

Das gesamte Spektrum der Bildnisse Madame Du Barrys wiederzugeben, erscheint unmöglich. Mit ihrer Dissertation zur comtesse Du Barry in der Bildkunst⁷⁸⁸ ist es Sabine Moehring erstmals gelungen, einen umfassenden Einblick in dieses noch relativ unerschlossene Feld zu geben. Im Anhang ihrer Dissertation zählt sie alle ihr bekannten Porträts der letzten Mätresse Ludwigs XV. auf und kommt dabei auf 81 Darstellungen.⁷⁸⁹ Dieser umfangreichen Sammlung, die sich jedoch auch aus Kopien etablierter Repräsentationsformen sowie graphischer Reproduktionen solcher zusammensetzt, dürften noch zahlreiche weitere Bildnisse aus privaten Sammlungen hinzu-

⁷⁸⁶ vgl. van der Kemp (1964 a)

⁷⁸⁷ zit. nach: Scott (1973), S. 70

⁷⁸⁸ Moehring (1995)

⁷⁸⁹ vgl. Moehring (1995), S. 229–233

kommen. Da diese Arbeit nicht den Anspruch erhebt, alle bekannten Repräsentationen aufzuführen, sondern vielmehr anhand von Repräsentationstypen den politischen Diskurs der Mätresse zu untersuchen, soll im Folgenden daher auf einer Auswahl der gängigen Repräsentationstypen zurückgegriffen werden.

Bildnisse vor ihrer Zeit als Mätresse

Die ersten Bildnisse, die uns von Jeanne Bécu erhalten oder zumindest überliefert sind, stammen aus einer Zeit, in der sie noch nicht Mätresse Ludwigs XV. war. Da sie aber mit ihrer Einführung in Versailles 1769 öffentlich bekannt wurden, sind auch sie Bestandteil ihrer bildlichen Kommunikation.

Mit einer Datierung auf 1764 fällt das erste Gemälde von Drouais in diese Zeit (Abb. 106). Dieses Gemälde wurde zusammen mit einem anderen Porträt von ihr 1769 auf dem Salon ausgestellt und war somit eines von den beiden Bildern, mit der die spätere *maitresse en titre* der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Es zeigt sie in einem für die Darstellung einer Frau zunächst ungewohnten Kostüm, das Sabine Moehring als „Reitkostüm für Männer“⁷⁹⁰ identifiziert. Eine solche Darstellung *en homme* war jedoch nicht gänzlich unbekannt, vor allem Reitkostüme und Jagdhabits wurden auch bei weiblichen Bildnissen verwendet. Die Bezeichnung *en homme* implizierte, wie Melissa Hyde gezeigt hat, dabei sowohl eine geschlechtliche Rollenübernahme, wie sie zum Beispiel im Theater geläufig war, als auch die Anlehnung an ein männliches Vorbild, so vor allem bei der Übernahme männlicher Formen bei weiblichen Kostümen.⁷⁹¹ Da das ursprüngliche Gemälde leider nicht mehr erhalten ist, muss man die Darstellung von den zahlreichen graphischen Reproduktionen ableiten, die sich jedoch recht ähnlich sind, sodass man sie als Vorlage verwenden kann.⁷⁹² Es muss sich um ein ovales Gemälde gehandelt haben, das Jeanne Bécu in Form eines Brustbildes wiedergab. In einigen Reproduktionen ist die Lehne eines Sessels erkennbar, sodass sie in diesem Fall sitzend dargestellt wäre. Ihre Haare sind nach hinten gezogen, und durch das offene Kostüm ist eine weit dekolletierte Bluse erkennbar. Sie schaut den Betrachter mit halb geschlossenen Augen an, was als ein Markenzeichen der Comtesse galt.

Bis auf eine heute zerstörte Miniatur sind alle Reproduktionen auf das Jahr 1769 datiert.⁷⁹³ In diesem Jahr wurde dieses Gemälde auf dem Pariser Salon ausgestellt, vor allem aber ist es das Jahr ihrer offiziellen Einführung am Hofe und der Beginn ihres Wirkens als Mätresse. Auch wenn das ursprüngliche Gemälde von Drouais fünf Jahre älter ist und somit die frivole Jeanne Bécu in ihrer Pariser Zeit zeigt, tritt es 1769 in

790 Moehring (1995), S. 23

791 vgl. Hyde (2008), S. 164

792 Die hier als Beispiel herangezogene Reproduktion ist ein Kupferstich von Jacques Firmin Beauvarlet von ca. 1770. Sabine Moehring nennt elf meist graphische Reproduktionen dieses Motivs, vgl. Moehring (1995), S. 229–233.

793 vgl. Moehring (1995), S. 229–231

den Fokus der Öffentlichkeit und wird somit zur Darstellung der neuen Mätresse umfunktioniert.

Auch in einem zweiten Bildnis stellt Drouais 1765 die junge Madame Du Barry in männlicher Erscheinung dar, diesmal als Page beziehungsweise als spanischen Gitarrenspieler (Abb. 107). Es handelt sich um ein ovales Gemälde, das im Birmingham Museum of Art in Alabama ausgestellt wird. Dargestellt wird ein männlicher Jüngling in Dreiviertelansicht. Er trägt ein schwarzes Gewand mit blauen Verzierungen und weißen Spitzen an den Ärmeln und am Kragen. Er spielt auf einer Gitarre, die er mit der linken Hand greift und mit seiner rechten Hand anschlägt. Dabei blickt er den Betrachter direkt an. Die Wangen sind stark gerötet, was auf die Verwendung von Rouge hindeutet. Die Identifizierung der künftigen königlichen Mätresse in Gestalt dieses Knaben ist nicht unumstritten. Während die meisten Arbeiten, so auch Sabine Moehring und Barbara Scott, diese Zuschreibung gar nicht infrage stellen, lässt Melissa Hyde eine genaue Positionierung offen, obwohl sie in den Gesichtszügen eine eindeutige Darstellung Jeanne Bécus erkennt.⁷⁹⁴ Genau diese Unsicherheit unterstreicht jedoch, „how exceedingly short the distances between female *travesti* portraits and portraits of young men could be.“⁷⁹⁵ Sabine Moehring erkennt in diesem Gemälde „das Bildnis eines jungen Mädchens in einer Verkleidung, die aus der Welt des Theaters und der Konzerte, aus der Welt der kleinen unterhaltenden Festivitäten stammt.“⁷⁹⁶ Diese Welt des Theaters und der Konzerte entspricht durchaus dem Leben der Jeanne Bécu während ihrer Pariser Zeit an der Seite Jean Du Barrys. Als kohette Gesellschaftsdame für Herren der Pariser Gesellschaft entsprach sie genau dieser Vorstellung einer Schauspielerin, und es wird ihr „sicher Vergnügen bereitet haben, ihre Reize auf diese Weise zu präsentieren: hochgeschlossen, in einer zwar maskulinen aber kleidsamen und schmeichelnden Kostümierung, in der erst bei genauem Hinsehen ihr wahres Geschlecht erkennbar wird.“⁷⁹⁷ Das Bildnis wurde 1765 auf dem Pariser Salon ausgestellt.⁷⁹⁸ Denis Diderot beschreibt in seiner Salonkritik einen jungen spanischen Mann, den er später als marquis de la Jamaïque identifiziert. Dieser männlichen Darstellung gesteht er jedoch eine anziehende Wirkung zu, „il arrêteoit les regards de toutes nos femmes; et qu'à l'église il n'y a point de dévote qui n'en eût quelque distraction.“⁷⁹⁹ Obwohl Diderot die Schönheit des Dargestellten hervorhebt, bemängelt er zugleich die Ausführung, die ihn „froid, insipide et mort“⁸⁰⁰ wirken lässt. So wirke er trotz seiner Schönheit wie eine Maske. Diese oberflächliche

⁷⁹⁴ Hyde (2008), S. 171. Zur Diskussion über die verschiedenen Identifikationen, vgl. Hyde (2008), S. 170 f.

⁷⁹⁵ ebd., S. 171

⁷⁹⁶ Moehring (1995), S. 25 f.

⁷⁹⁷ ebd. S. 26

⁷⁹⁸ Sabine Moehring gibt fälschlicherweise an, dass es nicht öffentlich ausgestellt wurde, vgl. Moering (1995), S. 25.

⁷⁹⁹ Diderot, in: Seznec (1960), S. 131

⁸⁰⁰ ebd.

Malweise empfiehlt er den Pariser Bürgerinnen für ihre Porträts.⁸⁰¹ Obwohl Diderot in dem Gemälde die Darstellung eines Knabens erkennt, so empfindet er die Malweise doch als weiblich und oberflächlich, was für den nicht darstellungswürdigen Kreis der sich nun ebenfalls porträtierten bürgerlichen Frauen genüge, somit also gerade auch für Jeanne Bécu. Sollte sie tatsächlich dargestellt worden sein, so bewirkt ihre männliche Verkleidung eine anziehende und sexuell konnotierte Wirkung. Eine ähnliche Wirkung wird das vorherige Gemälde auf dem Salon von 1769 auslösen.

Bildnisse als Mätresse

Das Bildnis von 1764, welches Jeanne Bécu im Jagdhabit oder allgemein in männlicher Kleidung zeigt (Abb. 106), wurde auf dem Salon von 1769 zusammen mit einem „weiblichen Pendant“ ausgestellt. In der Washingtoner National Gallery of Art befindet sich ein entsprechendes Gemälde (Abb. 108), das auf 1770–1774 datiert wird.⁸⁰² Sabine Moehring datiert dieses Gemälde auf 1769 und somit auf das Jahr der Salonausstellung.⁸⁰³ Damit ist es eine der frühesten, wenn nicht gar die original ausgestellte Version. Da von dem „Original“ von Drouais sieben oder acht Kopien gefertigt wurden, ist es schwer zu rekonstruieren, welches nun das wirklich im Salon ausgestellte Bildnis der königlichen Mätresse darstellt.⁸⁰⁴ Da sich diese Versionen jedoch bis auf Kleinigkeiten⁸⁰⁵ kaum unterscheiden und hier besonders der Typus im Vordergrund der Untersuchung steht, kann man das Washingtoner Bildnis exemplarisch für das Porträt als Flora von 1769 nehmen. Obwohl Madame Du Barry in diesem Gemälde als Flora dargestellt wird, so jedenfalls die heutige Bezeichnung, handelt es sich bei diesen Porträt nicht um eine bewusste Attribution mythologischer Aspekte der antiken Gottheit. Wie bereits Bildnisse der marquise de Pompadour gezeigt haben, sind Darstellungen als Flora im 18. Jahrhundert meist von ihrer allegorischen Aussage befreit.

Mit diesen beiden Porträts präsentierte sich die neue *maitresse en titre* im Jahr ihrer offiziellen Einführung der Pariser Salonöffentlichkeit. Die Reaktionen auf diese beiden Bildnisse waren gemischt. So kann man Unterschiede in den Kritiken und in der Rezeption der Bevölkerung ausmachen. Die Kritiker bemängelten dabei die fehlende Ähnlichkeit der beiden Porträts zueinander⁸⁰⁶ sowie zu der Dargestellten, die, wie die *Mémoires Secrets* urteilen, von Drouais nicht in „toute la vérité de ses charmes“⁸⁰⁷ gemalt wurde. Des Weiteren wurde ihr Blick kritisiert, der als „regard

⁸⁰¹ „Je ne comprends pas comment Drouais n'est pas le peintre de toutes les femmes de Paris. Sa craie et son vermillon, avec de la grâce dans les positions et du goût dans la parure, sont précisément ce qu'il leur faut.“ ebd.

⁸⁰² Zur Datierung vgl. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46033.html> [letzter Zugriff im Mai 2017].

⁸⁰³ vgl. Moehring (1995), S. 230

⁸⁰⁴ vgl. ebd., S. 34

⁸⁰⁵ Im Washingtoner Bildnis trägt Madame Du Barry beispielsweise keine Blüten im Haar.

⁸⁰⁶ „Les deux figures auxquelles on a fait le grand reproche de ne pas se ressembler“, Lettre II, Paris le 20 septembre 1769, in: Fort (1999), S. 58.

⁸⁰⁷ Lettre II, Paris le 20 septembre 1769, in: ebd., S. 57

minaudier, appelé par les petits-maîtres regard en coulisse, qui n'est point du tout celui de cette dame, très net, très franc, très ouvert⁸⁰⁸ beschrieben wurde. Auch die Rezeption durch das Publikum ist überliefert. Anders als die Kritiker beurteilten die Salonbesucher weniger die Werke nach künstlerischen Aspekten noch nach ihrer Ähnlichkeit, zumal sie das wahre Aussehen der neuen *maitresse en titre* nicht kannten⁸⁰⁹, sondern erfreuten sich über das außergewöhnliche Aussehen der Comtesse, das sie nun endlich sehen durften. Dabei wird erwähnt, dass die weibliche Darstellung den Männern, die männliche eher den Frauen gefiele.⁸¹⁰ Dies soll folgenden Vers inspiriert haben, der die ästhetische Rezeption beider Geschlechter wiedergibt.

*Sur ton double portrait, le spectateur perplexe,
Charmante du Barry, veut t'admirer partout;
A ses yeux change-tu de sexe,
Il ne fait que changer de goût.
S'il te voit en femme, dans lâme,
D'être homme il sent tout le plaisir;
Tu deviens homme, et d'être femme
Soudain il aurait le désir.⁸¹¹*

Aus dieser geschlechterspezifischen Rezeption beider Gemälde lässt sich eine erotische Wirkung herauslesen. Beide Bildnisse verfolgen somit, jedes für eine andere Betrachtergruppe, das Ziel, die neue Mätresse vorzustellen, wobei ihre Position durch ihre außergewöhnliche Schönheit legitimiert wird.

Im darauf folgenden Jahr fertigte Drouais ein weiteres Bildnis der Comtesse als Flora, das sich heute im Prado befindet (Abb. 109). Das ovale Bruststück zeigt Madame Du Barry vor einem neutralen Hintergrund. Sie trägt ein transparentes Gewand und ein rosafarbenes Tuch, das von ihrer linken Schulter gerutscht ist. In ihren Händen hält sie einen Kranz aus Rosen, den sie dem Betrachter präsentiert. Einen weiteren identischen Kranz trägt sie in ihren Haaren. Sie blickt den Betrachter mit den für sie typischen halboffenen Augen an.

Von diesem Gemälde existieren zwei Kopien, die zusammen mit dem Original bei Drouais bestellt wurden.⁸¹² Das eine befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Agen, das andere in Privatbesitz. Das Bildnis aus Agen (Abb. 110) ist im Gegensatz zu den früheren Kompositionen rechteckig, beinahe quadratisch. Zusätzlich wurde der Kranz aus Rosen durch eine Blumengirlande ersetzt, und die Comtesse trägt an beiden Handgelenken Perlenketten als dreireihige Armbänder.

Unter allen Bildnissen der comtesse Du Barry hebt sich eines sowohl im Stil als auch in der Intention eindeutig von den anderen ab. Es handelt sich hierbei um ihr Porträt als Muse, welches Drouais 1771 malte (Abb. 111). Im selben Jahr wurde es im Salon ausgestellt und hängt heute in den Räumlichkeiten der Industrie- und Handels-

⁸⁰⁸ Lettre II, Paris le 20 septembre 1769, in: ebd., S. 57 f.

⁸⁰⁹ Böse Zungen behaupteten, dass die Pariser das Original sehr wohl kannten, „c'est que l'original était, il n'y a qu'un instant, la fable de Paris“, Diderot in: Seznec (1967), S. 90.

⁸¹⁰ vgl. Lettre II, Paris le 20 septembre 1769, in: Fort (1999), S. 58

⁸¹¹ Lettre II, Paris le 20 septembre 1769, in: ebd.

⁸¹² vgl. Moehring (1995), S. 42

kammer in Versailles. Es zeigt die 28-Jährige *maîtresse en titre* im antikisierenden Gewand. Dieses ist jedoch nicht das Gewand, in welches Drouais sie ursprünglich hüllte. Den *Mémoires secrets* entnehmen wir die ursprüngliche Fassung. Sie ist „gazée en partie d'une draperie légère et transparente, qui se retrousse au-dessus du mamelon gauche, laisse les jambes découvertes jusqu'aux genoux et marque le nu dans tout le reste du corps.“⁸¹³ In ihrer rechten Hand hält sie eine Lyra und einen Blumenkranz, einen weiteren hält sie auch in ihrer linken. Sie sitzt auf einem mit roten Stoff überdeckten Sessel, zu dessen Füßen Gegenstände stellvertretend für die Künste, die sie beschützen soll, platziert sind. So erkennt man eine Büste sowie eine Farbpalette mit mehreren Pinseln. Dahinter sind Pläne mit architektonischen Skizzen erkennbar. Sabine Moehring identifiziert diese als Grundriss von Louveciennes.⁸¹⁴ Auch die Literatur ist in Form eines Buches vertreten, auf dessen Rücken die Namen Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Rousseau und Voltaire erkennbar sind. Dies ist erstaunlich, da bereits Madame de Pompadour sich 1755 von de La Tour⁸¹⁵ mit identifizierbaren Büchern darstellen ließ, in ihren späteren Porträts aber bewusst nicht näher erkennbare Bücher in Bibliotheken als Verweis auf ihren Stand und ihrer Bildung, ohne Angabe ihrer politischen Sicht, bevorzugte. Mit diesem Bildnis stellte sich Madame Du Barry eindeutig in die Tradition ihrer Vorgängerin und forderte nun auch die Rolle eines Mäzen ein. Daneben ist es auch das einzige repräsentative malerische Bildnis der Comtesse. Diese Funktion wird durch die Verwendung von Herrschaftssymbolik verstärkt. Es ist das einzige Bildnis, das die Comtesse ganzfigurig zeigt. Auf diesen besonderen Umstand verwies auch schon der Titel, unter welchem es 1771 im Salon ausgestellt wurde, *Le portrait en pied de Madame la Comtesse du Barry*⁸¹⁶, auch wenn das allein keinen Herrschaftsanspruch garantierte, da halbfigurige und kleinformatige Porträts dem aktuellen Zeitgeist entsprachen.⁸¹⁷ Daneben verwendete Drouais eindeutigere Symbolik, die sich auch schon in den Bildnissen der Marquise fanden und adäquat der Lesbarkeit der Buchtitel im Wandel ihrer Darstellung zunehmend an Bedeutung verloren. Drouais versteckte diese jedoch nicht, und so findet sich im linken Bildrand eine kannelierte Säule, die sich in ihrer Dreidimensionalität von den Pilastern bei den Bildnissen der Marquise deutlich hervorhebt. Auch der rote Stoff, welcher die Sitzgelegenheit überdeckt, nimmt in seiner Proportion einen bedeutenden Platz in der Komposition ein und erinnert an Vorhänge, die ebenfalls ein häufiges Symbol in Herrschaftsbildnissen sind, die Farbe erinnert an das königliche Purpur. Wurde die comtesse Du Barry in ihren anderen Bildnissen immer als attraktive Frau dargestellt, beansprucht sie mit dem Gemälde von 1771 eine ganz andere Position, nämlich die einer Herrscherin. Im Gemälde als Muse, eine Herrscherin über die Künste, übertragen auf die reale Person, eine Herrscherin zumindest über die Kunstpolitik, „the Drouais portrait was an effort to monumentalize the favorite as a succo-

813 Lettre II, 14 septembre 1771, in: Fort (1999), S. 81

814 Moehring (1995), S. 68

815 vgl. Abb. 85

816 vgl. ebd., S. 64

817 vgl. ebd.

ring goddess of the arts.⁸¹⁸ Diese Aussage kann nur als beabsichtigt interpretiert werden, und tatsächlich finden sich in ihrer Kunspolitik Parallelen. Hatte die marquise de Pompadour die Kunspolitik mit ihrem wichtigsten Amt, der *Diréction des Bâtiments*, an dessen Spitze auf ihren Onkel Le Normant de Tournehem ihr Bruder, der marquis de Marigny, folgte, in der Hand, verschwand dessen Einfluss nach ihrem Tod. Zwar schätzte der König ihn sehr, jedoch verlagerte sich seine Position im Machtgefüge, nachdem seine wichtigste Fürsprecherin gestorben war. Die neue *maîtresse en titre* zog neue Befürworter mit sich, die sich für ihre Gunst wichtigeren Positionen erhofften. Und so kam es, dass schließlich auch die Stelle des *Dirécteur* in Anspruch genommen wurde. Da der marquis de Marigny der Nachfolgerin seiner Schwester ohnehin nicht wohlgesonnen war und dies auch öffentlich kundtat, was letztlich zu seiner Demission 1773 führte, übernahm der Abbé Terray diese. Dieser Wechsel spiegelte sich auch bereits ein paar Jahre zuvor in der Kunspolitik wider, die dadurch an Qualität verlor, was sich auch in der Salonausstellung von 1771 niederschlug, die eine „general poverty of significant work [...], a result in part of her ally Terray's campaign to force Marigny aside“⁸¹⁹ aufwies.

Die Darstellung der Mätresse als Förderin der Künste durch die Wiedergabe künstlerischer Attribute erinnert an Pompadour-Darstellungen, die sie als *femme savante* darstellen, vor allem in ihren großen Repräsentationsbildnissen.⁸²⁰ Analog stellt das Bildnis Madame Du Barrys als Muse ihr einziges wirklich repräsentatives Porträt dar. „Du Barry had taken the risk of using a picture of pretentious scale, dimensions, and iconography to project a public image of queenly authority resting (literally) on the symbols of high culture. It was the concrete embodiment of the ambitions of ‚les Dubarri‘ to follow the path to power and legitimacy established by the Lenormands.“⁸²¹ Es hing im Salon ihres Hauses in Versailles, welches sie im Dezember 1772 gekauft hatte.⁸²² Auf dem Salon jedoch blieb es nicht lange hängen. Wurde es bereits erst nach der Eröffnung nachgereicht⁸²³, so ließ Madame Du Barry das Bildnis auf Druck der Öffentlichkeit entfernen, der die Darstellung zu anzüglich war. Den *Mémoires secrets* kann man diese Intervention der Comtesse entnehmen. „Depuis que j'écris ceci, Monsieur, Madame la comtesse du Barry est venue au Salon et, soit mécontentement de sa part, soit égard pour les clamours des dévots, qui voudraient ne voir une femme que voilée depuis les pieds jusqu'à la tête, elle a fait ôter son portrait et il ne paraîtra plus.“⁸²⁴

In ihrer Rolle als *maîtresse en titre* begann die comtesse Du Barry, mehrere Porträtbüsten zu bestellen, so auch von Augustin Pajou, der „était trop en vogue, à la fin du règne de Louis XV, pour n'être pas sollicité de faire le portrait de la maîtresse en

⁸¹⁸ Crow (2000), S. 177

⁸¹⁹ ebd.

⁸²⁰ Insbesondere in den Porträts de La Tours von 1755 (Abb. 85) und Bouchers von 1756 (Abb. 88).

⁸²¹ ebd.

⁸²² vgl. Scott (1973), S. 68

⁸²³ vgl. Diderot, in: Seznec (1967), S. 181

⁸²⁴ Lettre II, 14. septembre 1771, in: Fort (1999), S. 83

titre du roi.“⁸²⁵ In der Tat erhielt er 1770 den Auftrag, ein Bildnis von ihr zu erstellen, welches 1771 im Pariser Salon ausgestellt wurde (Abb. 112). Anders als ihr Porträt als Muse konnte diese Büste die Kritiker überzeugen. In den *mémoires secrets* lobt Bachaumont diese und stellt sie auch dem Gemälde von Drouais gegenüber. „Le cœur [...] se dilate, Monsieur, à la vue du Buste de Madame la comtesse du Barry, par M. Pajou. Le sculpteur l'emporte de beaucoup sur le peintre. Il n'est personne qui ne retrouve dans cette tête tout l'élégance, toute la voluptueux échappés au pinceau de M. Drouais.“⁸²⁶ Jedoch wurde ihr das Format vorgeworfen, „si celui-ci [Drouais] avait eu le défaut de vouloir rendre Madame du Barry colossale, l'autre [Pajou] a celui de l'avoir soustraite aux proportions naturelles. La tête est trop petite et annoncerait une jeune personne encore à son adolescence.“⁸²⁷ Diese folglich nicht lebensgroße Büste aus *terre cuite* ist uns nicht mehr erhalten, jedoch lässt sich ihr Aussehen anhand dreier Porzellankopien erahnen, die im selben Jahr entstanden.⁸²⁸

In den wesentlichen Merkmalen unterscheiden sich diese Ausführungen kaum. Bekleidet ist sie mit einem Gewand, das ihre beiden Schultern unbedeckt lässt und durch ein Band, das sie über ihre rechte Schulter trägt, gehalten wird. Unterschiede lassen sich lediglich in der Länge des Zopfes ausmachen, den sie über ihre linke Schulter gelegt hat, sowie im Gesichtsausdruck.

„Est-ce Vénus que je vois sous ces traits?
Mais non: c'est Du Barry sous les même attrait!
Ce Portrait si charmant, chef d'œuvre de Sculpture,
Frappe si bien les yeux, qu'on croit voir la nature.
Sur ce Buste parfait, qu'avec avidité,
Tout le monde regarde et vante la beauté,
Que j'aurais de choses à dire!
Mais je suis muet quand j'admire.“⁸²⁹

Drei Büsten dieses Typus wurden in der *manufacture de Sèvres* aus Porzellan hergestellt. Sie befinden sich heute im Musée Lambinet in Versailles, im Musée national de la Céramique in Sèvres sowie im Metropolitan Museum of Art in New York.⁸³⁰

Die positive Rezeption dieser Skulptur, vor allem aber ihre eindeutige Bevorzugung gegenüber dem Gemälde von Drouais zeigen, dass die Darstellungsweisen unterschiedlich akzeptiert wurden. Während das Gemälde von Drouais seine Protagonistin verherrlicht, sie als eine Muse darstellt und darüber hinaus auch eindeutig einen Herrschaftsanspruch formuliert, was offensichtlich weit über den Rahmen geht, den der comtesse Du Barry zugesprochen wurde, so stellt Pajou lediglich ihre Schönheit dar. So wollte man die neue Mätresse an der Seite des Königs sehen, und so konnte man sie trotz ihrer Herkunft wenigstens im Pariser Bürgertum akzeptieren.

⁸²⁵ Stein (1912), S. 116

⁸²⁶ Lettre III, Paris le 28 septembre 1771, in: Fort (1999), S. 93

⁸²⁷ Lettre III, Paris le 28 septembre 1771, in: ebd.

⁸²⁸ vgl. Moehring (1995), S. 111ff.

⁸²⁹ La Muse errante au Salon. Apologie critique en vers libre, zit. nach: Paris (1997), S. 242

⁸³⁰ vgl. Paris (1997), S. 238–240

Im Salon von 1773 stellte Augustin Pajou eine weitere Büste der comtesse Du Barry aus, diesmal aus Marmor, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 113). Die Darstellung erinnert sehr an die vorhergehende. Erneut sind die Schultern unbedeckt, wenn auch das Kleid vor allem an ihrer rechten Schulter sehr viel höher ansetzt, wodurch sie in ihrer Gesamtwirkung angezogener wirkt. Ihr Kopf ist deutlich mehr zu ihrer linken Seite gedreht, sodass die Comtesse von vorn betrachtet beinahe im Profil gezeigt wird. Diese Büste wird nicht nur von der heutigen Kunstgeschichte als Meisterwerk Pajous und der Bildhauerei des 18. Jahrhunderts gefeiert⁸³¹, sondern erfreute sich bereits bei der Ausstellung im Salon großer Beliebtheit. „Das Werk hat nicht nur den alternden Voltaire begeistert, sondern fand auch Gefallen bei Diderot, den Salonbesuchern und anderen Zeitgenossen und brachte sowohl der Dargestellten als auch dem Bildhauer Ruhm und Ehre.“⁸³² Auch die *mémoires secrets* lobten diese Büste. „Rien de si beau que ce buste, d'une vérité, d'un charme, d'une expression unique. Il frappe les plus ineptes par un air de volupté répandu sur toute sa physionomie. Le regard et l'attitude secondent les intentions du peintre; il n'est personne qui, en voyant cette figure céleste, ne lui décerne, sana connaître, le rang qu'elle occupe et ne s'écrie avec M. de Voltaire : L'original était fait pour les dieux.“⁸³³

Auch von dieser Fassung gibt es zahlreiche Kopien, so auch im Nationalmuseum in Stockholm und in der Industrie- und Handelskammer in Versailles. Die Provenienz der Pariser Büste ist nahtlos rekonstruierbar, sodass es sich um das Originalwerk Pajous handeln dürfte.⁸³⁴ Moselius sieht in der Stockholmer Büste ein Geschenk der Du Barry an Gustav III. von Schweden. Dieser hatte ihr bei seinem Besuch 1771 trotz Nähe zur gegnerischen Hofpartei einen Besuch abgestattet und sie beschenkt.⁸³⁵ Durch seine Aufmerksamkeit geehrt, entwickelte die Comtesse eine regelrechte Faszination von Gustav, und es ging das Gerücht um, dass sie ihm ein Bildnis von sich schenken wollte, was bei Hofe für einen weiteren Skandal sorgte.⁸³⁶ Nachdem er im August 1772 erfolgreich gegen das Parlament geputscht hatte, regierte er fortan aufgeklärts-absolutistisch. Der gelungene Putsch wurde am französischen Hof bewundert, und Moselius folgert, dass diese Nachricht Madame Du Barry an ihr Vorhaben erinnerte, ihm ihr Bildnis zu schenken. Der Erfolg der Büste von Pajou auf dem Salon von 1773 soll sie ermutigt haben, beim Künstler eine zweite Büste in Auftrag zu geben, um diese dann dem schwedischen Monarchen zukommen zu lassen. Die Stockholmer Büste weist tatsächlich eine große Übereinstimmung mit der heute im Louvre bewahrten Skulptur auf und ist zweifelsohne eine Kopie dieser. Guilhem Scherf wi-

⁸³¹ Vgl. Giacometti (1930), S. 10. Grimm nannte die Büste „le chef d'œuvre de M. Pajou; et je connais peu d'ouvrages de nos sculpteurs modernes d'une exécution plus heureuse, d'un fini plus précieux.“ Grimm, Correspondance littéraire, zit. nach: Paris (1997), S. 244

⁸³² Moehring (1995), S. 121. Einzuwenden ist, dass Denis Diderot im Jahr 1773 gar nicht auf dem Salon war und es somit keine Salonbeschreibung dieser Büste von ihm gibt, vgl. Seznec (1967), S. viii.

⁸³³ Bachaumont, zit. nach: Stein (1912), S. 124

⁸³⁴ vgl. Paris (1997), S. 241

⁸³⁵ „At his departure, he presented her little dog with a diamond collar as a token of good understanding.“ Moselius (1926), S. 279

⁸³⁶ vgl. Moselius (1926), S. 279

derspricht in seinem Artikel jedoch dieser These.⁸³⁷ Ob die Stockholmer Büste nun das angekündigte Geschenk ist oder nicht, so belegt die Korrespondenz mit dem Botschafter Creutz, dass Madame Du Barry eine solche Intention hatte. Somit erhalten ihre plastischen Darstellungen über die reine Darstellung hinaus einen bedeutenderen Wert, indem sie als Kommunikationsmittel dienten und diplomatische Funktionen übernahmen.⁸³⁸ In diesem Fall ist die Botschaft interessant. Da die Darstellung ohne jegliche Allegorie oder Symbolik nur die Physiognomie der Mätresse wiedergibt, scheint sich diese auch allein über ihre Schönheit darstellen zu wollen. Diese Tendenz ist auch in ihren Bildnissen von Drouais erkennbar, mit denen sie sich der Öffentlichkeit im Salon präsentierte.

Auch wenn bei den Bildnissen der comtesse Du Barry die Hängung meist nicht bekannt ist und sich somit schwer ermitteln lässt, ob ein Bildnis öffentlich zugänglich war, erwecken zwei Bilder den Eindruck, überwiegend für einen privaten Gebrauch bestimmt zu sein.

Jean-Baptiste Greuze, der vor allem als Genremaler bekannt ist, jedoch auch zahlreiche Porträts fertigte, stellt die comtesse Du Barry 1771 in einem sehr privaten Ambiente dar (Abb. 114). Sie trägt ein Morgengewand, keinen Schmuck, und ihre Haare sind nicht frisiert. Sie wird sitzend dargestellt, ihren linken Arm stützt sie auf einen Möbelstück ab und fasst mit ihrer linken Hand ihre Haare, die sie über ihre linke Schulter gelegt hat. Lena Stickel vergleicht diese Armhaltung mit Porträts lesender Damen und beschreibt sie als „Gestus, der die Konzentration und das Nachdenken über das Gelesene verbildlichen soll.“⁸³⁹ Demnach weise sich Madame Du Barry in diesem Bildnis als *femme savante* aus.⁸⁴⁰ Die Geste darf vermutlich tatsächlich als Denkerpose gelesen werden, was allein sie jedoch nicht zur *femme savante* macht. Vielmehr führt diese Pose zu einer Psychologisierung der Dargestellten, die nachdenklich in sich geht. Entsprechend liegt der Darstellungsfokus ganz auf ihr. So wird der Blick nicht von irgendwelchem bildlichem Beiwerk abgelenkt, und auch die Comtesse selbst wird in ihrer ganzen Schlichtheit ohne Schmuck und Inszenierung wiedergegeben. Von einer Inszenierung als *femme savante*, wie sie von Madame de Pompadour perfektioniert wurde, kann man in diesem Bildnis nicht sprechen. Es fehlen jegliche Attribute der Bildung, und auch das Nachdenken wird nicht in irgendeinen philosophisch-künstlerischen Bezug gesetzt. Sabine Moehring stellt fest, dass es sich bei diesem Bildnis nicht um ein Gemälde handelt, das für die Öffentlichkeit bestimmt war.⁸⁴¹ Vielmehr muss es für private Räumlichkeiten in Versailles oder Louveciennes bestimmt gewesen sein. Ferner wurde es auch nicht auf dem Salon einer breiteren Öf-

⁸³⁷ „The ensuing break in their correspondence [gemeint ist die Korrespondenz zwischen Du Barry und dem schwedischen Botschafter Creutz] proves on the contrary that this curious present was never sent.“, Paris (1997), S. 241

⁸³⁸ Bereits bei den Bildnissen der Königin Marie Antoinette wurde die große Anzahl an Kopien erwähnt, die beauftragt wurden, um repräsentative Funktionen zu übernehmen, vor allem aber als Geschenke verwendet zu werden. Hier wird ersichtlich, dass auch die comtesse Du Barry als königliche Mätresse eine ähnliche Politik bildlicher Geschenke verfolgte.

⁸³⁹ Stickel (2010), S. 73

⁸⁴⁰ vgl. ebd.

⁸⁴¹ vgl. Moehring (1995), S. 62

fentlichkeit zugänglich gemacht, da Greuze seit 1771 seine Werke dort nicht mehr ausstellte.⁸⁴²

Im selben Jahr wird die comtesse Du Barry von Jean Baptiste André Gautier-d'Agoty mit ihrem indischen Pagen Louis-Benoist Zamor dargestellt (Abb. 115). Von dem querovalen Bildnis existiert in der Fondation Calouste Gulbenkian in Lissabon eine hochformatige Ausführung⁸⁴³, während in ihren Appartements in Versailles eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert hängt.⁸⁴⁴ Zamor reicht der Comtesse je nach Beschreibung eine Tasse Kaffee oder heiße Schokolade. Seine dunkle Hautfarbe und seine orientalische Kleidung⁸⁴⁵ stehen im starken Kontrast zur hellhäutigen Mätresse, die ein weißes Negligé trägt. Ihre Vorgängerin Madame de Pompadour hatte sich im Gemälde Carle Van Loos ebenfalls beim Kaffeetrinken abbilden lassen, der ihr von einer schwarzen Dienerin gereicht wird. Während sie sich in orientalischer Maskerade selbst als Haremsdame inszenierte, beschränkt sich der orientalische Bezug im Bildnis der comtesse Du Barry allein auf ihren bengalischen Diener.⁸⁴⁶ Die Mätresse bleibt im Vergleich ganz europäisch, wodurch die Beziehung zwischen ihr als Herrin und ihrem Diener betont wird. So ist dieses Bildnis zwar stilistisch der Tradition der *Turqueries* verhaftet, die zu der Zeit jedoch zunehmend aus der Mode kamen, von seiner Aussage her wird der höfische Rang der Comtesse in den Vordergrund gestellt.⁸⁴⁷ Damit lassen sich auch nicht die Interpretationsebenen, die bei dem Gemälde der Pompadour auf ihre Beziehung zum König und somit letztlich auf ihr Dasein als Mätresse verweisen, auf dieses Gemälde der Du Barry anwenden. Obwohl sie in diesem Porträt ihren Herrschaftsanspruch betont, fällt es schwer, darin ein öffentliches Bildnis zu sehen. Die sehr informelle Inszenierung eignete sich nicht, um mit diesem Gemälde ihren Platz an der Seite des Königs öffentlich zu behaupten.

Bildnisse der comtesse Du Barry nach dem Tod Ludwigs XV.

Mit dem Tod Ludwigs XV. am 10. Mai 1774 verlor die comtesse Du Barry ihren Status als *maitresse en titre*. Als Comtesse blieb sie jedoch weiter ein „Höfling“⁸⁴⁸, sodass

842 Zum Zerwürfnis zwischen Greuze und der Akademie vgl. Tournus (2005). Madame Du Barry wollte Greuze wieder dazu bewegen, auf dem Salon auszustellen, und forderte ihn auf, das Gemälde *Der zerbrochene Krug*, den sie für ihr neues Pavillon in Louveciennes bestellt hatte, auf dem Salon von 1771 auszustellen. Obwohl sich Greuze dankbar für ihre Patronage zeigte, blieb er jedoch seiner Position treu und stellte künftig kein Werk mehr aus, vgl. Bailey (2011), S. 56.

843 Zu den verschiedenen Ausführungen und der Diskussion bezüglich des Originals vgl. Moehring (1995), S. 84 und Versailles (2000), S. 38.

844 vgl. Scott (1973), S. 64

845 Es ist überliefert, dass sie Unsummen für die ausgefallene Kleidung ihres Pagen ausgab, vgl. Scott (1973), S. 64.

846 Zur ethnischen Herkunft Zamors und seinen Darstellungen vgl. Baillio (2002). Zamors Beschuldigungen führten 1793 maßgeblich zu ihrer Hinrichtung.

847 vgl. Moehring (1995), S. 85

848 Durch den Tod Ludwigs XV. verlor die ohnehin schon sehr umstrittene comtesse Du Barry ihren wichtigsten Beschützer und wurde auch für Hofparteien bedeutungslos, da sie nicht mehr in der Nähe des Souveräns stand. Der Begriff „Höfling“ spiegelt demnach nicht ihre Position am Hofe wider, den sie verlassen musste, sondern ihren Status, den sie als ehemalige Mätresse beibehielt.

sie sich im Gegensatz zur marquise de Pompadour, die als *maîtresse en titre* verstarb, in einer neuen Rolle zurechtfinden musste. In der Zeit nach 1774 entstanden einige weitere Bildnisse, die zwar nicht mehr dem eigentlichen Thema dieser Arbeit gerecht werden, weil sie nicht die Mätresse Du Barry darstellen, jedoch durchaus in Kürze betrachtet werden sollten, da sie frei vom höfischen Kontext Unterschiede in der Darstellungsweise aufzeigen können. Hierbei sind vor allem die drei Gemälde von Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun zu erwähnen, die von 1781, 1787 und 1789 datieren, wobei das letzte 1820 vervollständigt wurde.

Zunächst aber ließ sich die comtesse Du Barry 1779, fünf Jahre nach dem Tod des Königs, erneut von Augustin Pajou diesmal ganzfigurig und lebensgroß als Allegorie der Treue porträtieren (Abb. 116). Sie trägt ein antikisierendes Gewand, das über ihre linke Schulter gebunden ist. Ihre rechte Brust ist unbedeckt, ebenso ihre Arme. In ihrer linken Hand hält sie auf Brusthöhe dem Titel nach das königliche Herz. Rechts vor ihr befindet sich ein kniehoher, dekorativ verzierter Rundaltar. Auf diesem ist das Relief eines Hundekopfes zu erkennen, das als Symbol der Treue zu sehen ist. Michèle Beaulieu nennt die Darstellung eine „habile flatterie du sculpteur à l'égard de sa protectrice [...] en prêtresse du souvenir“⁸⁴⁹. Am Altar, so die Interpretation, opfert die Mätresse als antike Hohepriesterin gekleidet zum Gedenken ihres verstorbenen Liebhabers. Guilhem Scherf stellt die Autorschaft Pajous infrage. Trotz großer Ähnlichkeiten sieht er keinen schriftlichen Beleg dafür, dass diese unsignierte Statue von Pajou gefertigt wurde.⁸⁵⁰ Sabine Moehring folgt der Zuschreibung Pajous, interpretiert die Darstellung jedoch anders. So beruft sie sich auf den ursprünglich von Pajou verwendeten Titel *Fidélité* und stellt infrage, ob es sich bei dem dargestellten Herz tatsächlich um das Herz des Königs handelt.⁸⁵¹ Obwohl „die Art der hier gezeigten posthumen Treuebezeugung dem verblichenen geliebten Menschen gegenüber [...] zu dieser Zeit in gehobenen Kreisen eine übliche und angemessene Artikulation der Gefühle“⁸⁵² war, weswegen man bei der Bezeichnung *Fidélité* leicht davon ausgehen kann, dass sie sich hier auf den König bezieht, war Madame Du Barry zum Zeitpunkt der Fertigung mit dem duc de Brissac liiert, dem sie bis zu seiner Hinrichtung während der Revolution treu blieb. Auch wenn im 18. Jahrhundert von Frauen erwartet wurde, dass sie sich nach dem Tod ihres Ehemannes „der Verklärung des Andenkens an den Gatten widmeten“⁸⁵³, so waren rasche Neuvermählungen nichts Außergewöhnliches. So interpretiert Frau Moehring das dargestellte Herz als das Herz der Du Barry, das sie ihrem Liebhaber schenkt. „Durch das Darreichen des Herzens kommt bei Pajous Darstellung zu der Allegorie der Treue der Aspekt der Liebe hinzu.“⁸⁵⁴ Gern hat man Pigalles *Amitié* mit dem Porträt der marquise de Pompadour als Vorbild für Pajous

⁸⁴⁹ Beaulieu in: Paris (1974), S. 87

⁸⁵⁰ vgl. Scherf in: Paris (1997), S. 238

⁸⁵¹ vgl. Moehring (1995), S. 158 f.

⁸⁵² ebd., S. 154

⁸⁵³ ebd.

⁸⁵⁴ ebd., S. 158 f.

Fidélité (Abb. 81) gesehen.⁸⁵⁵ Während Madame de Pompadour den Aspekt der Liebe bewusst aus ihrer Bildsprache verbannte und ihn durch die Freundschaft ersetzte, wird er in Pajous *Fidélité* wieder eingeführt. Dies geschieht je nach Lesart doppeldeutig. Bezieht man das Bildnis auf den König, womit sich die Du Barry als seine Mätresse darstellt, so hält sie in ewiger Treue sein Herz. Bezieht man es auf den duc de Brissac, schenkt sie ihres ihrem neuen Liebhaber. Folgt man dieser Interpretation, emanzipiert sich Madame Du Barry von der Mätresse zur eigenständigen Adeligen, die selbst Affären unterhält.

Das erste der drei Bildnisse von Elisabeth Vigée-Lebrun zeigt die Comtesse halbfigurig (Abb. 117). Ihr Kopf ist nach rechts gedreht, sodass sie den Betrachter trotz Profilstellung direkt durch ihre halb geöffneten Augen anblickt. Sie trägt einen ausladenden Strohhut mit einer großen Feder sowie ein weißes Gewand mit einer blaugrünen Schleife und Gürtel. Der Hintergrund ist in einem neutralen Branton gehalten, wodurch die Aufmerksamkeit ungestört auf der Darstellung der Comtesse liegt. Durch ihr helles Gewand und ihren Teint hebt sie sich zusätzlich vom Hintergrund ab. Dies entspricht bereits einer neoklassizistischen Darstellungsweise, bei der der Fokus auf den Dargestellten liegt. Die 38-jährige Comtesse⁸⁵⁶ wird sieben Jahre nach dem Tod Ludwigs XV. und den damit verbundenen Verlust ihrer Stellung als Mätresse ohne jeden Anspruch auf Inszenierung dargestellt. Keinerlei Symbolik beschreibt sie, und auch der direkte Blickkontakt zum Betrachter, den sie mit einem freundlichen Lächeln anblickt, negiert jede Distanz. Diese Darstellungsform ist jedoch keine besondere Inszenierung der comtesse Du Barry, sondern vielmehr ein neuer Stil, was die Porträts Marie Antoinettes (Abb. 75) und das Selbstbildnis der Künstlerin (Abb. 118) zeigen. Besonders Marie Antoinette war eine verschriebene Feindin der Du Barry und hätte deswegen nie ihre Darstellungskonventionen übernommen, zumal sie sich als Königin einer anderen Bildsprache bediente. Allein dieser Umstand zeigt, dass sich in der französischen Malerei sehr viel geändert hatte. Waren die Bildnisse der Königin zuvor immer einer gewissen Tradition verhaftet⁸⁵⁷ und selten Darstellungen ihrer Person, zeigt sich Marie Antoinette 1783 in derselben Art und Weise wie eine Mätresse. Hatte die Mätresse es früher beabsichtigt, einen Herrschaftsanspruch zu formulieren, um sich darüber zu legitimieren, verzichtet nun die Herrscherin selbst auf diesen Anspruch. Das Bildnis wurde vom duc de Brissac in Auftrag gegeben, der sich im selben Jahr ebenfalls von Vigée-Lebrun porträtieren ließ.⁸⁵⁸

Das zweite Bildnis der Du Barry (Abb. 119) von Vigée-Lebrun ist, verglichen mit dem ersten, deutlich mehr dem Rokoko verhaftet. Auch dieses wurde vom duc de Brissac in Auftrag gegeben. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Darstellung der marqui-

⁸⁵⁵ Vgl. ebd., S. 156 f. So verweist Sabine Moehring auf die ikonographischen Parallelen bezüglich der Darstellung beider Allegorien.

⁸⁵⁶ Da Vigée-Lebrun in ihren Memoiren erwähnt, erst 1786 erstmals in Louveciennes gewesen zu sein, kam es zu Unstimmigkeiten bei der Datierung (vgl. Roland Michel (1979), S. 40 f). Roland Michel geht aber von einem Fehler bei Vigée-Lebrun aus und datiert das Bildnis ebenfalls um 1781.

⁸⁵⁷ Das Bildnis Marie Leszczynskas von Nattier (Abb. 73) kann als Beginn dieser neuen Tendenz gesehen werden.

⁸⁵⁸ vgl. Roland Michel (1979), S. 41

se de Pompadour von Boucher (Abb. 90) lässt sich nicht abstreiten. Die Comtesse wird in einem Garten dargestellt. Das Kniestück zeigt sie uns frontal, ihren linken Arm stützt sie auf einem Sockel ab. Auch ihre Kleidung entspricht der höfischen Kleidung des 18. Jahrhunderts, womit dieses Porträt das einzige Bildnis der Du Barry ist, das sie in höfischer Kleidung zeigt. Das starke Rouge ihrer Wangen ist jedoch später hinzugefügt worden. Madame Du Barry schminkte sich der Überlieferung nach kaum, und auch ihr Haar puderte sie aufgrund ihrer aschblonden Haarfarbe nie. Es handelt sich um eine „*fâcheuse restauration qui en barbouilla le second portrait par Madame Le Brun, que l'auteur revit avec chagrin dans cet état, après la Révolution.*“⁸⁵⁹

Das letzte Porträt, das Vigée-Lebrun von der comtesse Du Barry fertigte, zeigt diese in einem Kniestück unter einem Baum sitzend (Abb. 120). Begonnen im Jahr der Revolution, konnte es erst 30 Jahre später von Vigée-Lebrun vollendet werden, da sie 1789 fliehen musste. Nicht nur das Gewand verweist auf den Klassizismus. Trotz Elementen früherer Darstellungen, so zum Beispiel die Rosen, die Madame Du Barry in ihren Händen hält, ist es das Werk einer neuen Epoche. Die Comtesse wird hier psychologisierend dargestellt. „*L'extrême simplicité du portrait raconte une époque, mais aussi un caractère, ce que le peintre a rarement essayé ; le sourire y revêt toute la science des tendresses et la mélancolie de les avoir vécues.*“⁸⁶⁰ Ihre Haltung erinnert stark an das Bildnis, das Greuze 1771 fertigte (Abb. 114). Vor allem distanziert sie sich nun gänzlich von einer höfischen Darstellung und übernimmt eine bürgerliche Inszenierung, die während der Revolution überlebenswichtig wurde.

Darstellungsweisen und Symbolik

Die Bildnisse der comtesse Du Barry wurden in drei Perioden unterschieden, je nachdem, ob sie vor ihrer Einführung am Hofe, während ihrer Zeit als Mätresse beziehungsweise nach dem Tod des Königs entstanden.

Den Gemälden ihrer Pariser Zeit ist gemeinsam, dass sie überraschenderweise die junge Jeanne Bécu in männlicher Kleidung, wenn nicht sogar als Mann darstellen. Melissa Hyde hat aufgezeigt, dass ein solcher Geschlechterwandel, obgleich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Praxis verarmter „*women who frequented the smaller theaters*“⁸⁶¹ kritisiert, durchaus eine eigene Tradition vor allem im Theater und bei Maskeraden sowie bei der Jagd aufweist.⁸⁶² Doch auch von philosophischer Seite, so zum Beispiel bei Montesquieu und Rousseau, wurden „*concern of women's arrogation of masculine privileges and its attendant effeminizing effect of men*“⁸⁶³ geäußert, sodass in der Diskussion vor allem eine allgemeine Gesellschaftskritik enthalten ist. Ohne an dieser Stelle auf eine Diskussion über den Ursprung des Geschlechts als biologisch determiniert oder gesellschaftlich konstruiert eingehen zu wollen, soll vor al-

⁸⁵⁹ de Nolhac (1912), S. 140 f.

⁸⁶⁰ de Nolhac (1912), S. 141

⁸⁶¹ Louis-Sebastien Mercier, in: *Le tableau de Paris*, zit nach: Hyde (2008), S. 161

⁸⁶² vgl. Hyde (2008), S. 161 f.

⁸⁶³ ebd., S. 163

lem die Wahrnehmung eines entsprechenden Tausches im 18. Jahrhundert betrachtet werden. In den *Mœurs de Paris* von 1747 wird von reichen Pariser Frauen berichtet, die sich männlich verkleideten, um ihre Liebhaber aufzusuchen⁸⁶⁴, sodass „the trope of heterosexual romance underlies many representations of women *en travesti*.“⁸⁶⁵

Es liegt daher nicht fern, in einer entsprechenden Darstellung erotische Assoziationen zu sehen und die porträtierte Jeanne Bécu in die Nähe des *Libertinage* zu stellen, was ihrer damaligen Tätigkeit auch vollkommen entsprechen würde. Dass diese Wahrnehmung jedoch nicht die einzige Lesart ist, zeigen uns Bildnisse höher gestellter Persönlichkeiten, so zum Beispiel der späteren Königin Marie Antoinette, die sich ebenfalls in männlich wirkenden Reitkostümen darstellen ließen. Auch löste die Ausstellung des Bildnisses *en habit de chasse* (Abb. 106) auf dem Salon 1769 nicht den zu erwartenden Skandal aus. In der Darstellung *en homme* in Drouais Bildnis von 1764 wurde somit kein Rollentausch gesehen, sondern lediglich die Darstellung in einem Kleidungsstück, das der männlichen Mode entsprang. Anders ließe sich das Bildnis als Page (Abb. 107) von 1765 lesen, sollte es tatsächlich Jeanne Bécu darstellen. In diesem Fall wird sie *en homme* verkleidet porträtiert, eine Maskerade, die ein bewusstes Tauschen der Geschlechterrollen zum Thema hat. Anhand beider Bildnisse lässt sich die Ambiguität der Darstellungsvariante *en homme* aufzeigen.⁸⁶⁶

Während ihrer Zeit an der Seite des Königs dominieren bei den gemalten Bildnissen Floraikonographien. Erwähnenswert bleibt der Umstand, dass sie der Pariser Öffentlichkeit auf dem Salon von 1769 mit einer Kombination aus männlicher Maskerade und Flora vorgestellt wurde. Da ihre offizielle Einführung bereits den größtmöglichen Skandal ausgelöst hatte, konnte sie problemlos durch eine skandalöse Bildsprache auf sich aufmerksam machen. Sabine Moehring spricht von einem „riskanten“ Charakter, der bei dem Bildnis als Flora in der nicht der höfischen Etikette entsprechenden Kleidung zu sehen ist und in dem zweiten Portrait in der pikanten Kostümierung als Mann.⁸⁶⁷ In der Tat fanden ihre Bildnisse bei allen Salonkritiken Erwähnung. Die Floraikonographie behielt sie für weitere Darstellungen bei. Hinter dieser Wahl steht jedoch keine ausgeklügelte ikonologische Strategie. Das Motiv der Flora war eine beliebte Darstellungsweise, in einer Zeit, in der mythologisierende Darstellungen gängig waren. Unter dem Einfluss der *Précieux* fand die Darstellung von Blumen, vor allem in Form von Blumengirlanden, im 17. Jahrhundert Einzug in die französische Porträtmalerei und etablierte sich rasch zur gängigen Darstellungsmetho-

⁸⁶⁴ Ferner wird sogar berichtet, dass Frauen entsprechend gekleidet regelrecht auf „Männerjagd“ gingen, indem sie junge Männer in ihre Kutschen zerren ließen, vgl. *Mœurs de Paris*, zit. nach: ebd., S. 165.

⁸⁶⁵ ebd.

⁸⁶⁶ „pictorial representation offered a particularly free and fluid site for gender play“, Hyde (2008), S. 163.

⁸⁶⁷ Moehring (1995), S. 185. Hierbei muss jedoch wiederholt werden, dass mythologische Porträts gerade einen Ausweg aus der Kleidungsetikette boten und sich Frauen bis in die höchsten Adelskreise des Hofes als Göttinnen fast nackt darstellen ließen. Gleichzeitig unterliegt die Beurteilung ihrer Bildnisse auf dem Salon einem bürgerlichen Urteil, sodass die höfische Etikette nicht ausschlaggebend gewesen sein dürfte.

de.⁸⁶⁸ Parallel setzten sich bukolische Darstellungen durch, sodass es sich bei der Göttin Flora „um eine im Roman Urfés revitalisierte Figur aus der antiken Mythologie“⁸⁶⁹ handelt. Sie erlaubten eine freizügigere Kleiderwahl, die sich jedoch auch in Bildnissen des Hochadels fand und somit keine Eigenart der Mätresse Du Barry darstellt. Auch eine mögliche Beziehung zum Typus des Kurtisanenporträts kann über die Floraikonographie allein nicht nachgewiesen werden.⁸⁷⁰

Die größte Gewichtung in ihren Bildnissen nehmen jedoch skulpturale Porträts in Form von Porträtbüsten ein, was vermuten lässt, dass sie eine besondere Vorliebe für diese Darstellungsform hatte.⁸⁷¹ Dabei sticht besonders ein Typus hervor, wodurch sich die verschiedenen Büsten untereinander sehr ähnlich sind. Sabine Moehring erwähnt zwei ganzfigurige Skulpturen, die sie als Diana und als Hebe darstellen.⁸⁷² Beide Statuen sind nicht klar identifizierbar, weswegen sie hier nicht gesondert behandelt wurden. Darstellungen als Diana und als Hebe stellen zu dieser Zeit die geläufigsten Ikonographien dar, sodass ähnlich wie bei den Floradarstellungen nicht auf eine spezielle Inszenierung gefolgert werden kann. Diese drei Ikonographien nennt La Font de Saint-Yenne explizit in seiner Porträtkritik. „Et en effet, quel spectacle est comparable, pour une beauté réelle ou imaginaire, à celui de se voir éternellement avec les graces & la coupe d'Hebé la Déesse de la jeunesse? D'étaler tous les jours sous l'habit de Flore les charmes naissans du Printemps dont elle est l'image? Ou bien parée des attributs de la Déesse des forêts, un carquois sur le dos, les cheveux agités avec grace, un trait à la main, comment ne se pas croire la rivale de ce Dieu charmant qui blesse tous les cœur?“⁸⁷³

In ihren Darstellungen nach dem Tode Ludwigs XV. lässt sich die comtesse Du Barry von Vigée-Lebrun überwiegend psychologisierend darstellen. Sie bleibt ihrer Kleiderwahl treu und verzichtet auf höfische Tracht. Allein im Gemälde von 1787 (Abb. 119) lässt sie sich noch einmal als Höfling porträtieren. In Pajous Statue als Fidélité (Abb. 116) bezieht sie sich je nach Lesart entweder noch einmal auf ihren ehemaligen Geliebten, wodurch sie ihre Stellung auch nach seinem Tode durch ihn legitimiert, oder emanzipiert sich von diesem, indem sie eigenständig über ihr Herz verfügt und es einem anderen Mann schenken kann.

Madame Du Barry als Auftraggeberin

Im Gegensatz zur marquise de Pompadour ist von der comtesse Du Barry nicht überliefert, dass sie irgendwelche künstlerischen Fähigkeiten besaß, vor allem war sie nicht für solche bekannt. Man darf wohl annehmen, dass sie im Laufe ihrer Erziehung grundlegende künstlerische Techniken erlernt haben dürfte, so wie es zu dieser

⁸⁶⁸ vgl. Blunt (1957), S. 336–338

⁸⁶⁹ Kohle (2000), S. 257. Vgl. hierzu Montréal (1981), S. 303 und Blunt (1957), S. 334–338.

⁸⁷⁰ vgl. Moehring (1995), S. 47 ff.

⁸⁷¹ vgl. ebd., S. 185

⁸⁷² vgl. ebd., S. 142–152

⁸⁷³ La Font de Saint-Yenne (1747), S. 24

Zeit üblich war, eine darüber hinausgehende Beschäftigung mit solchen ist jedoch nicht überliefert und daher auch nicht sehr wahrscheinlich. Auch ihre Bildnisse zeugen, wie wir sehen konnten, nicht von einem solchen Anspruch. So hebt sich das Gemälde von Drouais, welches 1771 die Comtesse als Muse zeigt, deutlich von allen anderen ab und wurde entsprechend auch vom Publikum nicht akzeptiert. Jeanne Du Barrys Wirken auf die Kunst beschränkt sich also ganz auf die Förderung, durch welche sie tatsächlich einen großen Einfluss auf die Kunstgeschichte nehmen sollte. Hierbei wird ihr vor allem die Förderung des neuen klassischen Stils angerechnet, den sie in ihrem Schloss in Louveciennes priorisiert.

1769 schenkte Ludwig XV. seiner *maîtresse en titre* das Anwesen von Louveciennes auf Lebenszeit. Dieses war zuvor von verschiedenen Adeligen als Gunstzuweisung bewohnt worden und sollte nun der Mätresse als Unterkunft während der Aufenthalte in Marly dienen. Da ihr jedoch der Umbau zu langsam fortschritt, entschloss sie sich, einen neuen Pavillon auf einer die Seine überblickenden Stelle zu errichten.⁸⁷⁴ Für diesen Neubau verpflichtete sie den Architekten Claude-Nicolas Ledoux, der innerhalb eines Jahres den Pavillon⁸⁷⁵ fertigstellte. Am 2. September 1771 wurde dieser Pavillon mit einem Empfang des Königs eingeweiht. Bis zum Tode des Königs 1774 wurde dieses Anwesen zum Mittelpunkt zahlreicher Festlichkeiten.

Im Jahre 1771 beauftragte sie Jean-Honoré Fragonard, eine Serie zu fertigen, die heute unter dem Namen *Progress of Love*⁸⁷⁶ bekannt und in der Frick Collection in New York zu sehen ist.⁸⁷⁷ Diese Serie umfasste vier Gemälde, ein fünftes wurde von Fragonard später hinzugefügt, sodass heute in der Frick Collection die „Liebe eines jungen Mädchens“ in fünf Etappen wiedergegeben wird. Die erste Szene *La Poursuite* (Abb. 121) stellt die Phase des Werbens dar. Ein junger Mann unterbricht abrupt das Zusammenkommen dreier junger Frauen, indem er versucht, seiner Angebeteten eine Rose zu überreichen. Diese entzieht sich jedoch, aufgehalten von ihren Freundinnen, der Aufwartung und flieht. In der zweiten Szene *La Surprise* (Abb. 122) überrascht der junge Mann die Frau erneut, indem er mit einer Leiter über eine Balustrade klet-

⁸⁷⁴ vgl. Bailey (2011), S. 59

⁸⁷⁵ Dieser wird als eines der ersten bedeutenden Bauwerke im neoklassizistischen Stil gesehen, vgl. Biebel (1960), S. 208: „The severity of the architectural outlines, the balanced proportions, the intimate scale, and the use of such details as the frieze and the Ionic columns, all combine to make this building one of the first examples of the new classic style which was to reach its climax under Louis XVI. Architectural historians are agreed that Ledoux's pavilion at Louveciennes, together with the Petit Trianon at Versailles by Gabriel, mark the inauguration of the new style.“

⁸⁷⁶ Franklin Biebel hebt hervor, dass diese Bildserie ursprünglich keinen Namen hatte. Der Name „The Progress of Love“ leitet sich vom Titel der entsprechenden Bildserie von Joseph-Marie Vien, die im 18. Jahrhundert unter dem Namen „Les progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles“ bekannt war (vgl. Biebel (1960), S. 221 f.). Marie-Anne Dupuy-Vachey nennt die Bezeichnung „Quatres âges de l'Amour“, unter welchem die Gemälde im 18. Jahrhundert geläufig gewesen sein sollen (vgl. Dupuy-Vachey (2006), S. 106).

⁸⁷⁷ Zum Hintergrund der Bestellung und zum Ablauf der Durchführung sowie einer Fotomontage der ursprünglichen Hängung vgl. Bailey (2011), S. 65 ff. Bailey sieht im Architekten Ledoux den Auftraggeber Fragonards und sogar den Erfinder der Sujets. Willibald Sauerländer hält es jedoch für unwahrscheinlich, dass Madame Du Barry auf ihre „Rolle als inspirierende Dirigentin verzichtet hätte.“, Sauerländer (2013), S. 291

tert. Der Titel scheint aber weniger die Überraschung der Frau wiederzugeben als die Überraschung beider durch ein Ereignis jenseits des linken Bildrandes⁸⁷⁸, was zur Aussage hätte, dass es sich hier bereits um ein Paar handelt. In der dritten Szene *L'Amour-Amitié* (Abb. 123) ist dies eindeutig. Das Paar sitzt verliebt im Garten, ein Hund am Fuße des Steinsockels, auf welchem die Frau sitzt, symbolisiert bereits die Treue. Im letzten Bild der ursprünglichen Serie *L'Amant couronné* (Abb. 124) sitzt das Paar einem Zeichner Modell, wobei die Frau den Mann mit einer Blütenkrone krönt. Interessant sind auch die Figurenprogramme in den jeweiligen Gemälden. Im ersten werden zwei Putten wiedergegeben, die auf einem Delphin sitzen, der als Brunnen für das Bassin, an dessen Rand die drei Frauen sitzen, fungiert. Im zweiten überragt eine Venus die Szene, begleitet von einem Amor. Dies wäre ein weiteres Indiz, dass es sich bereits da um eine Beziehung handelt. Im dritten Gemälde stellt die Figurengruppe eine Amititia dar, die, begleitet von einem Putto, ein Herz in ihrer Hand hält, wodurch die Verbindung zwischen Amour und Amitié symbolisiert wird. Im vierten Gemälde schließlich schläft ein Amor, was der glücklichen Beziehung der beiden Liebenden zu dessen Füßen einen merkwürdigen Aspekt gibt. Vielleicht ist es ein Verweis auf das fünfte Bild, das nicht Teil der Bestellung war, von Fragonard jedoch hinzugefügt wurde. Dieses stellt unter dem Namen *L'Abandonnée* (Abb. 125) die junge Frau verlassen und allein am Fuße einer Säule dar.

Madame Du Barry lehnte die vier bestellten Gemälde ab und bestellte eine Serie mit derselben Thematik bei Joseph-Marie Vien. Die Gründe für die Absage an Fragonard sind nicht bekannt. Franklin Biebel sieht als Hauptgrund „the influence of changing fashion and the fluctuations of artistic taste.“⁸⁷⁹ Fragonards Malerei war dem Rokoko zugehörig und entsprach nicht dem Stil des Pavillon in Louveciennes, den Madame Du Barry von nun an zu präferieren schien.⁸⁸⁰ Um seine Theorie zu beweisen, verweist Biebel auf das Salongemälde von 1771, in welchem sich die Comtesse von Drouais als Muse darstellen ließ. Nicht nur der Anspruch, den sie damit erhob, die Künste zu fördern, weswegen sie der neuen Richtung von Vien den Vorrang gab, sondern auch die Darstellung selbst ist bereits ein Indiz des beginnenden Neoklassizismus. Das antikisierende Gewand, obwohl an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen werden muss, dass es sich hierbei nicht um das ursprüngliche handelt, stellt Madame Du Barry in der neuen, von ihr geförderten Mode dar. So weisen auch die Figuren in den Gemälden Viens ähnlich antikisierende Gewänder auf, während die vegetative Umgebung noch sehr der rokokohaften Darstellung Fragonards verwandt bleibt. „Drouais' portrait suggests the extreme lengths to which Madame du Barry was willing to go as a champion of the new style. But if this is the image she wished to create of herself, we can hardly be surprised at her rejection of Fragonard's painting.“⁸⁸¹ Die Ablehnung Fragonards ist somit als ein Indiz für den stilistischen

⁸⁷⁸ vgl. Dupuy-Vachey (2006), S. 108

⁸⁷⁹ Biebel (1960), S. 207

⁸⁸⁰ „It seems likely though that the Fragonards, their rococo exuberance redolent of *le style Pompadour*, seemed to her old-fashioned in Ledoux's setting (or too reminiscent of an earlier courtesan's taste?) and she feared being mocked.“ Wintermute (1992), S. 59

⁸⁸¹ Biebel (1960), S. 219 f.

Wandel im letzten Viertel des 18. Jahrhundert zu sehen und damit ein beginnender Abklang des Rokoko zugunsten eines neuen klassischen Stils, der besonders auch durch die Salonkritiken und das aufgeklärte bürgerliche Publikum befürwortet wurde. Du Barry folgt dieser Mode.⁸⁸² Ob aus eigener Präferenz oder um dem aktuellen Zeitgeist zu entsprechen, soll hier offen bleiben. Ein weiteres Rätsel werfen jedoch diese letzten Meisterwerke des Rokokos auf, die sie auch für die Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit wichtig machen. So ist der bisherigen Forschung nicht verborgen geblieben, dass einige dieser genrehaften Darstellungen Porträtkarakter haben. So wurden Bildnisse der comtesse Du Barry und Ludwigs XV. in den Figuren des Liebespaars gesehen,⁸⁸³ was der ganzen Darstellung eine neue Aussage gibt. Sollte es sich tatsächlich um verdeckte Porträts handeln, so ist diese Serie nicht nur eine Allegorie der Liebesbeziehung, sondern auch eine Allegorie der Beziehung Ludwigs XV. zu seiner Mätresse Du Barry. Dass solche Parallelen nicht nur jetzigen Untersuchungen, sondern bereits den damaligen Betrachtern aufgefallen sind, zeigt ein Bericht Bachaumonts in seinen *mémoires secrets*, der von vier großen Gemälden spricht, „which are concerned with les amours de bergers, and which seem to be an allegory of the mistress of this place [Louveciennes].“⁸⁸⁴

Die Ablehnung Fragonards kann programmatisch für den Stil von Louveciennes und somit für die von der comtesse Du Barry geförderte Kunst gesehen werden. Entsprechend der neoklassizistischen Architektur ihres Pavillons finden sich auch in der von ihr präferierten Bildkunst antikisierende Elemente wieder. In ihrem Besitz waren überwiegend Gemälde der Künstler Drouais, Greuze und Vien. Von Drouais und Greuze, von denen sie sich auch porträtierten ließ, besaß sie überwiegend Darstellungen zu den Themen Liebe und Kindheit.⁸⁸⁵ Inwieweit die Auswahl der Maler bewussten stilistischen Kriterien folgte oder aus den Umständen heraus entstand, ist zu relativieren. „Die bevorzugten Maler der Madame de Pompadour standen ihr dabei meist gar nicht mehr zur Verfügung, vielleicht hat sie sich aber gerade von ihrer Vorgängerin bei Hofe unterscheiden wollen und bewusst andere Künstler, Vertreter einer jüngeren Malergeneration, gewählt. Bezogen auf die Portraitisten hat sie dabei eine Wahl getroffen, die stilistisch eine Mischung zwischen dem Rokoko und dem Louis Seize darstellte. Dies trifft sowohl auf Drouais als auch auf seine ‚Nachfolgerin‘ Mme Vigée-Lebrun zu.“⁸⁸⁶ Ihre allgemeine Bedeutung für die Kunstgeschichte deshalb infrage zu stellen, wäre, wenn vielleicht von ihr persönlich auch nicht selbst in dem Ausmaße intendiert, falsch, und es lässt sich insgesamt festhalten, „daß bei den verschiedenen von der Comtesse in Auftrag gegebenen Arbeiten ihr Bestreben, der Kunst neue Im-

⁸⁸² „For a woman in her position, to keep up with the latest fashion would certainly have seemed far more important than to be concerned with the question of artistic quality.“, ebd., S. 220

⁸⁸³ Vgl. ebd., S. 212 und 215. Biebel vergleicht in seinem Aufsatz die Gesichtszüge der Dargestellten mit denen des Königs und seiner Mätresse.

⁸⁸⁴ Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, zit. nach: ebd., S. 211

⁸⁸⁵ Vgl. Sahut in: Louveciennes (1992), S. 107. Besonders auffällig ist, dass sie von Greuze keine der gefeierten moralischen Genredarstellungen besaß.

⁸⁸⁶ Moehring (1995), S. 88

pulse zu geben, in sehr differenzierter Weise zum Ausdruck kommt. Ihre großartigen Erwerbungen, die hauptsächlich während ihrer Zeit als offizielle Maîtresse des Königs getätigten worden sind, weisen einen besonderen Geschmack und eine Stilsicherheit auf, die angesichts ihrer Herkunft aus der sozialen Grundschicht verblüffend ist.“⁸⁸⁷

887 ebd., S. 187 f.

V. Vergleichende Betrachtungen

Mit der comtesse Du Barry schließt die Liste der königlichen Mätressen des *Ancien Régimes* und zugleich auch die der hier betrachteten Epoche. Zwischen den ersten Bildnissen Louise de La Vallières in den Sechzigerjahren des 17. Jahrhunderts bis zur Fertigstellung des letzten Bildnisses der Du Barry im beginnenden 19. Jahrhundert verliefen über 150 Jahre, in denen sich königliche Mätressen porträtierten ließen. Aus ganz unterschiedlichen Verhältnissen stammend und von ganz anderer Persönlichkeit setzten sie alle, wenn auch unterschiedlich stark, auf die Aussage ihrer Bildnisse. Im Folgenden sollen diese nun miteinander verglichen werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede auszumachen.

V. 1 Inszenierung und Darstellungsweisen

Wie bereits zu Beginn erwähnt, ist keine bildliche Darstellung frei von Inszenierung. Sie stellt den „aufgefassten Menschen“⁸⁸⁸ dar, der bereits in seiner Darstellung von sozialen Normen geprägt wurde und wird bei dessen Wahrnehmung, in der Art und Weise, wie eine Person gesehen wird, von Erfahrung geprägt.⁸⁸⁹ Besonders das höfische Porträt unterliegt einer solchen Inszenierung. Sowohl das höfische Bildnis als Stilmerkmal, das sich von einem akademisch-theoretischem Realismus durch Idealisierung und Dekorum abhebt, wie auch das höfische Bildnis als Produkt einer sozialen Struktur der Verhöflichung im Sinne einer Triebregelung im Zivilisationsprozess⁸⁹⁰ und der damit einhergehenden Wichtigkeit sozialer Normen nutzten die Inszenierung als Statusabsicherung. Welche Inszenierungen sich die königlichen Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. zu eigen machten, um ihre Position zu kommunizieren und abzusichern, ist Forschungsgegenstand dieser Arbeit und soll im Folgenden zusammengefasst werden.

Häufige Ikonographien

Vergleicht man die einzelnen Ikonographien, derer sich die hier besprochenen Bildnisse bedient haben, zeigen sich zunächst keine einheitlichen Strukturen. Es werden sehr unterschiedliche Darstellungsformen genutzt, die weniger untereinander als vielmehr mit den allgemeinen Darstellungsweisen der entsprechenden Epoche korrelieren.

⁸⁸⁸ Boehm (1985), S. 28

⁸⁸⁹ vgl. Gombrich (1984), S. 108

⁸⁹⁰ vgl. Elias (1981), S. 251

ren. Dennoch lassen sich einige Ikonographien und Bildformeln identifizieren, die in ihrem jeweiligen Kontext durchaus Aussagen über den Status der Dargestellten transportieren und von mehreren Mätressen für ihre Darstellung ausgesucht wurden. Diese sollen genauer betrachtet werden.

Darstellungen als Jagdgöttin Diana

In den hier besprochenen Bildnissen finden sich auffällig häufig Dianadarstellungen wieder. Dies ist primär weniger auf eine eigene ikonographische Inszenierungsstrategie zurückzuführen als vielmehr auf die Popularität solcher Darstellungen im Zuge des mythologischen Porträts. „Das Bild der Diana oszillierte dabei zwischen der sich dem männlichen Blick verweigernden schönen Jagdgöttin und der mit ‚Weibermacht‘ ihren Geliebten beherrschenden *Femme fatale* sowie zwischen Hof- und Landleben, so daß die unterschiedliche Stilisierung einen Einblick in die höfische Gesellschaft ermöglicht.“⁸⁹¹ Auch wenn bei einer solchen Darstellung entsprechende Konnotationen geweckt werden, wäre es übereilt, jedes Bildnis einer Mätresse als Diana entsprechend als *femme fatale* und somit als Mätressenbildnis zu sehen.

Allein bei Diane de Poitiers konnte in den Dianadarstellungen ein konkreter Bezug zu ihrer Stellung als Mätresse und somit eine intendierte Inszenierung ausgemacht werden.⁸⁹² Diese Inszenierung erscheint umso plausibler, als dass sie sich durch ihr gesamtes Bildnisrepertoire zieht. Vor allem mit der Ausgestaltung ihres Schlosses in Anet erschuf sie sich eine höfische Sphäre abseits des eigentlichen Hofes, in welcher sie sich als Herrscherin stilisieren konnte. In dieser Heterotopie⁸⁹³ wurde das Bildnis als Diana zur Inszenierung. Andere Darstellungen als Diana sind jedoch vielmehr als Rollenbildnisse zu verstehen. So blieb die Jagd auch im 17. und 18. Jahrhundert der wichtigste höfische Zeitvertreib, wobei zum Teil täglich gejagt wurde. Entsprechend beliebt waren bei Damenbildnissen auch Darstellungen als Diana. „Vor allem [in] Frankreich [lässt sich] seit den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Beliebtheit der Identifikationsporträts in Gestalt der Jagdgöttin feststellen, wobei die Zuordnung zu den Bereichen Jagd, Maskerade oder Panegyrik nicht immer eindeutig zu treffen ist. Denn der zeremoniell stilisierten Freizeitfunktion entsprechend trat auch der dekorativ-vergnügliche Charakter der Jagd immer stärker in den Vordergrund. Maskerade sowie Spektakel wurden wichtiger als körperliche Betätigung, und das Jagen wurde in zunehmenden Maß nicht nur Bestandteil von großen Hoffesten, sondern selbst durch Festlichkeiten bereichert.“⁸⁹⁴ In diesem Kontext müssen die Bildnisse Louise de La Vallières (Abb. 39) und Madame de Pompadours (Abb. 76) gedeutet werden, die über die mythologische Figur der Diana hinaus keine

891 Polleroß (1997), S. 796

892 vgl. Bardon (1963)

893 Claudia Denk prägte diesen Begriff für die Interpretation der Inszenierungsstrategien Madame de Pompadours in Bellevue, vgl. Denk (2012). Das Schloss von Anet lässt sich entsprechend ebenfalls als eine solche Heterotopie beschreiben.

894 Polleroß (1997), S. 803

Aussagen über ihre höfische Stellung transportieren. Einzig das Bildnis Madame de Montespans (Abb. 48) lässt sich als Allusion auf das für sie errichtete *Trianon de porcelaine* und somit als eine weitere Heterotopie lesen.

Darstellungen als Frühlingsgöttin Flora

Vor allem Madame Du Barry ließ sich in ihrer Zeit als Mätresse fast ausschließlich als Flora darstellen.⁸⁹⁵ Wie in der Besprechung ihrer Bildnisse bereits geschildert, war diese Darstellungsform jedoch frei von Anspielungen auf ihre höfische Position und kann daher auch nicht als spezielle Inszenierung ausgemacht werden. Auch diese Ikonographie war als höfisches Porträt durchaus geläufig und wurde entsprechend zum Vorwand genommen, sich leicht bekleidet darzustellen, ohne dass darin ein Bezug zum Kurtisanenbildnis gezogen werden kann.⁸⁹⁶ Seit den Einflüssen der *Precieux* fanden sich Blumendarstellungen in den meisten weiblichen Bildnissen, so auch in denen ihrer Vorgängerinnen, wieder. Auch Louise de La Vallière ließ sich dem Inventar der Garde Meuble nach von Nocret als Flora porträtiieren. Ohne dieses Bildnis zu kennen, kann auch hier gerade in der zeitlichen Konstellation von einem preziosen Bildnis ausgegangen werden. Weniger in der Ikonographie selbst als vielmehr im Bildnisgebrauch kann jedoch eine Aussage gefunden werden. So wurde Madame Du Barry auf dem Salon von 1769 mit zwei Bildnissen von Drouais der neugierigen Pariser Bevölkerung vorgestellt. Neben einer Darstellung in männlicher Maskerade zeigte sie ihr weibliches Pendant als Flora. Von da an wurde die Floraikongraphie, die vor allem bei den männlichen Salonbesuchern Gefallen fand, zur festen Inszenierung der Du Barry. Auch wenn diese Bildnisse nicht als Kurtisanenbildnisse zu deuten sind⁸⁹⁷, kann die Darstellung als Flora doch als bevorzugte Bildformel verstanden werden, sich dem männlichen Betrachter zu präsentieren.

Darstellungen als Heilige Maria Magdalena

Neben mythologischen Sujets finden sich auch christliche Ikonographien in den Bildnissen einiger Mätressen wieder. Vor allem Madame de Maintenon bediente sich solcher, was aus ihrem Werdegang durchaus ersichtlich sein dürfte. So ließ sie sich mit ihren beiden Zöglingen als Maria, begleitet vom Christuskind und Johannes dem Täufer, porträtiieren (Abb. 60). Mignard stellte sie in der Figur ihrer Namenspatronin, der Heiligen Franziska von Rom, dar (Abb. 64). Allein in letzterem Bildnis kann man Parallelen zu ihrem Leben aufzeigen. Wirkliche Aussagen über ihren Status kann man jedoch beiden Bildnissen nicht wirklich entnehmen, wenn nicht gerade die Religiosität als eigene Inszenierung intendiert war.

⁸⁹⁵ vgl. Abb. 108, 109 und 110

⁸⁹⁶ vgl. Moehring (1995), S. 47ff.

⁸⁹⁷ Hier sei erneut auf die diesbezügliche Diskussion bei Moehring (1995), S. 47–52 verwiesen.

Als interessanter für diese Arbeit erweist sich eine andere christliche Ikonographie, die ebenfalls auf die Frömmigkeit der Dargestellten abzielt, diese jedoch in einer sehr viel komplexeren Weise formuliert und zudem Anspielungen auf eine sündige Vergangenheit beinhaltet. Im Laufe des 17. Jahrhunderts etablierte sich die Ikonographie der büßenden Maria Magdalena, die sowohl in religiösen als auch säkularen Sujets ihre Verbreitung fand, zu einer der beliebtesten Darstellungsweisen.⁸⁹⁸ Neben ihrer klassischen Attribute wie Kreuz und Buch, häufig auch ein Totenschädel, und ihrer Darstellungsweise, meist mit offenem Haar, existiert auch eine andere Ikonographie. „This image of the Magdalene as a rich noblewoman whose magnificent lifestyle heightened the drama of her conversion found its pictorial equivalent in the seventeenth-century art.“⁸⁹⁹ Gerade aus dieser Perspektive betrachtet, bietet sich diese Heilige als Motiv für ehemalige Mätressen an.

Nachdem sich Louise de La Vallière bereits literarisch mit dieser Heiligen gleichgesetzt hatte, wie sie 1670 in ihren *Réflexions sur la Miséricorde de Dieu*⁹⁰⁰ schrieb, folgte nun auch ihr weiteres Bildprogramm dieser Ikonographie. Anfang der Siebzigerjahre wurden diese Bezüge noch durch Vanitassymbolik angedeutet, in einem ansonsten noch ganz in höfischer Tradition stehendem Gruppenbildnis mit ihren Kindern (Abb. 41). 1675, dem Jahr, in welchem sie ihre Profess ablegte, ließ sie sich schließlich in ihrer neuen Rolle als Louise de La Miséricorde darstellen (Abb. 44). Auch wenn dieses Bildnis nicht die Ikonographie der büßenden Maria Magdalena aufweist, steht es dennoch ganz in ihrer ikonologischen Tradition.⁹⁰¹ Mit Louise de La Vallière nimmt diese Ikonographie Einzug in das darstellerische Repertoire der Mätressen.⁹⁰² Sowohl Madame de Montespan als auch Madame de Ludres, deren Ambitionen, Mätresse des Königs zu werden, jedoch zerfielen⁹⁰³, ließen sich in der Folgezeit als büßende Heilige darstellen. Vor allem das Bildnis Madame de Montespans (Abb. 57) stellt eine Idealform dieser Komposition dar.

Françoise Bardon wirft diesen Darstellungen eine Maskerade vor und empfindet sie als nicht glaubwürdig.⁹⁰⁴ Da die meisten historisierenden Darstellungen eine Maske darstellten, muss dieser Vorwurf jedoch entkräftet werden. Ein Vergleich mit dem Bildnis Louise de Kérouailles (Abb. 58), die zum Zeitpunkt dieses Porträts noch Mätresse des englischen Königs Karl II. war, zeigt dabei, wie unterschiedlich erotisch eine solche Darstellung ausgelegt werden konnte. Hatte Louise de Kérouaille diese

898 Vgl. Dillenberger, nach: Eade (2012), S. 315; Jane Dillenberger spricht sogar von einem „Magdalene's century.“

899 vgl. Eade (2012), S. 318

900 „...surtout regardez-moi sans cesse comme Madeleine“, zit. nach: Bardon (1968), S. 302.

901 Françoise Bardon verweist in ihrem Aufsatz auf zahlreiche Darstellungen als Heilige Maria Magdalena, die jedoch nicht zugeordnet werden können, vgl. Bardon (1968), S. 302 f.

902 „Nous ne croyant pas exagérer en affirmant que l'exemple de Madame de La Vallière dut être prépondérant.“, ebd., S. 301

903 Vgl. dazu die Biographie von Madame de Montespan.

904 „Elles sont innombrables, les Madeleines mondaines – abondance des cheveux, éclat des pleurs, rondeur des seins, un repentir qui n'oublie rien, une beauté abandonnée pour mieux s'affirmer, les Madeleine du compromis, les Madeleine à la mode, plus de style: elles pillent tout, à genoux, étendues, dénudées, habillées, elles changent d'objet, mais c'est un travesti.“, Bardon (1968), S. 300

Ikonographie vor allem als Rollenporträt genutzt, um sich entsprechend lasziv in Szene zu setzen, wählte Madame de Montespan mit der Verwendung einer wohlbekannten Darstellungsweise die Heilige Maria Magdalena als bewusste Inszenierungsstrategie. Auffällig für die Mätressen Ludwigs XIV. ist, dass sie sich nach dem Ende ihres höfischen Wirkens vornehmlich der Religion und karitativen Beschäftigungen widmeten. Für eine entsprechende Inszenierung war die Darstellung als büßende Maria Magdalena ideal.

Inszenierungsstrategien

Nachdem die Bildnisse der Mätressen im Einzelnen besprochen sowie einzelne Ikonographien auf ihre Aussagen hin untersucht wurden, sollen nun die Strategien der jeweiligen Mätressen ausgemacht werden, nach denen sie sich in ihren Bildnissen präsentierten, um auf die öffentliche Wahrnehmung Einfluss zu nehmen.

Eine wirkliche Strategie lässt sich bei Louise de La Vallière noch nicht ausmachen. Grund dafür dürfte neben ihrer Persönlichkeit vor allem der Umstand gewesen sein, dass sie relativ kurz als königliche Mätresse wirkte. In der Anfangsphase ihres Wirkens, vor der Öffentlichmachung ihrer Beziehung durch den König, war sie ganz von der königlichen Gunst abhängig, ohne einen offiziellen Status formulieren und somit verteidigen zu müssen. Entsprechend bediente sie sich bei ihren Bildnissen gewöhnlicher Ikonographien wie die der Flora oder der Diana, die in diesem Fall als reines Rollenporträt gesehen werden können. Als Teil einer Schönheitengalerie wurde sie als weiblicher Höfling dargestellt, und auch die Miniatur (Abb. 27), die sie in Zusammenhang mit dem König bringt, birgt in sich keine wirklichen Aussagen und verweist vielmehr auf eine höfische Maskerade. Lediglich ein Bildnis zeigt sie als Mätresse, indem es auf ihre Beziehung zum König eingeht und sie durch die Darstellung seiner Geschenke als dessen Günstling kennzeichnet (Abb. 40). Als sie von Madame de Montespan verdrängt wurde, hätte sie die Möglichkeit gehabt, durch ihre Bildnisse Einfluss auf ihre Wahrnehmung zu nehmen und ihre Stellung zu verteidigen. Passend jedoch zu den Überlieferungen, wonach sie diesen Umstand eher über sich ergehen ließ, als sich gegen eine übermächtige Montespan durchzusetzen, nutzte sie keine Mittel der bildlichen Inszenierung. Allein ihr Absagen vom Hof folgte einer klaren Linie, die sich auch in ihren Bildnissen wiederfindet. Zunächst im Bildnis Mignards (Abb. 41) durch Vanitassymbolik angedeutet, wird es nach ihrer Demission im Bildnis Nocrets (Abb. 44) schließlich klar thematisiert. Insofern ist Louise de La Vallière die einzige der hier besprochenen Mätressen, die nicht ihren Status als Mätresse inszenierte, sondern den Wunsch, diesen zu verlieren.

Mit Madame de Montespan wurde eine Frau zur königlichen Mätresse, die eine ganz verschiedene Persönlichkeit und somit vor allem auch eine ganz andere Vorstellung ihrer Rolle in dieser Position hatte. So wie sie als Mätresse ihre Macht ausbaute, legte sie auch Wert auf eine angemessene bildliche Repräsentation. Während Louise de La Vallière noch offiziell die Mätresse des Königs war, zielten daher ihre Bildnisse vor allem auf die Wiedergabe ihrer Schönheit ab, um somit ihre Ansprüche als recht-

mäßige Mätresse zu erheben. In ihrer Darstellung als Diana (Abb. 48) inszenierte sie sich zudem als Herrscherin über die Versailler Gärten und somit über die Vergnügungen des Königs. Damit bezog sie sich auch auf das *Trianon de porcelaine*, das für sie dort errichtet wurde und als Ort für höfische Divertissements genutzt wurde. Nachdem sie ihre Vorgängerin als offizielle Mätressebeerbt und der König die gemeinsamen Kinder anerkannt hatte, wurden diese zum Hauptbestand ihrer bildlichen Kommunikation. Als Mutter königlicher Kinder wertete sie sich selbst auf. So ließ sie sich mit ihnen in mythologischer Darstellung als Europa (Abb. 52) porträtiieren und später zusammen mit ihnen im Park liegend (Abb. 56). Als sie Gefahr lief, von einer Konkurrentin verdrängt zu werden, setzte sie erneut auf eine Darstellung als Schönheit und ließ sich von Pierre Mignard nach der ikonographischen Vorlage der weiblichen Schönheit darstellen (Abb. 53). Durch die *Affaire des Poisons* in Ungnade gefallen und von Madame de Maintenon verdrängt, verließ sie 1691 Versailles und zog sich in die Communauté der *Filles de Saint-Joseph* zurück. Dort, vor allem aber im Hôpital von Oiron wandte sie sich den Armen und Hilfesuchenden zu. Inwieweit sie wie ihre Vorgängerin darin Buße empfand, lässt sich nicht sagen. Ihre Bildsprache adaptierte sie jedoch an ihr neues Leben und stellte sie als büßende Maria Magdalena dar (Abb. 57).

Für ihre eigene Inszenierung nutzte Madame de Montespan nicht nur die Porträtkunst. Als erste Mätresse seit Diane de Poitiers, die den Nutzen der Kunst als Inszenierungsmittel erkannt hatte, verstand sie es, ihren Anspruch über verschiedene Kommunikationskanäle zu postulieren. So können auch in ihrer Wohnsituation Aussagen über ihre Rolle abgelesen werden. In Saint-Germain bewohnte sie zu einem Zeitpunkt, als sie noch nicht einmal offizielle Mätresse war, ein Appartement, das mit 20 Zimmern mehr als doppelt so groß wie das der Königin war. Mit diesem Appartement stellte sie sich nicht nur über die Königin. Ihre Konkurrentin Louise de La Vallière, die ein recht bescheidenes und sehr viel kleineres Appartement noch dazu in einem weniger bedeutungsvollen Stockwerk bewohnt hatte, wurde gezwungen, ihr altes Appartement zu verlassen und sich neben Madame de Montespan einzukwartieren. Zum wichtigsten Schauplatz ihrer architektonischen Inszenierung wurde jedoch das Schloss von Clagny. Wie der Auftrag bezeugt, rechtfertigte sie erneut ihre Position über ihre Kinder, für die das Anwesen offiziell errichtet wurde. Bereits der Umstand, dass sie sich, während Versailles zur endgültigen Residenz ausgebaut wurde, in unmittelbarer Nähe ebenfalls auf Staatskosten eine eigene Residenz erbauen ließ, zeugt von ihrem Selbstverständnis. Das Verwerfen des ersten, bereits fertig erbauten Entwurfes mit der Begründung, dass es für eine Operndarstellerin ausreichend sei, für sie jedoch nicht, ist bereits Aussage genug und bedarf keiner weiteren Ausführung.

Auf ihr Fördern bekannter Künstler, was zusätzlich ihre Bedeutung verdeutlicht, soll hier nicht näher eingegangen werden, wohl aber auf die Bildprogramme, die sie bei den Teppichmanufakturen in Auftrag gab. Abgesehen von der Tatsache, dass sie auch diese Manufakturen durch ihre Bestellungen aktiv förderte, ist vielmehr die Wahl der Darstellungen ausschlaggebend für ihre Inszenierung. Ohne sich selbst darzustellen, inszenierte sie sich mithilfe ihrer Kinder und der Verherrlichung Ludwigs

XIV. auch nach ihrem Statusverlust und dem Rückzug aus Versailles selbstbewusst weiter.

Von Madame de Maintenon gibt es recht wenige gesicherte Bildnisse, vor allem im Vergleich zu ihrer äußerst langen Wirkungsdauer. Es scheint, dass mit ihr erneut eine Mätresse an die Macht kam, die sich weniger um ihre bildliche Repräsentation kümmerte. Als Erzieherin der unehelichen Kinder des Königs und seiner Mätresse Madame de Montespan kam Françoise d'Aubigné 1673 an den Hof. Ihre ersten Bildnisse sind daher ganz dieser Rolle verschrieben und zeigen sie mit ihren Zöglingen (Abb. 60 und 61). Bis zu ihren nächsten Bildnissen vergehen beinahe 15 Jahre. In dieser langen Zwischenzeit hatte sich ihre Position radikal geändert. War sie ab Mitte der Siebzigerjahre zu einer immer wichtigeren Vertrauten des Königs und dadurch langsam zu seiner Mätresse aufgestiegen, hatte sie ihn vermutlich Ende 1683 geehelicht. Da es sich dabei jedoch nur um eine morganatische Ehe handelte, entstand daraus kein Bildnisgrund. Als Ehefrau des Königs, jedoch ohne Königin zu sein, durfte sie sich nicht entsprechend darstellen lassen. Offiziell war sie am Hofe die Ehrendame der Dauphine. Dass sie sich in ihrer neuen Position emanzipierte, zeigen die beiden Bildnisse der nächsten Periode. Louis XIV stellte sie zusammen mit ihrer Nichte und somit erstmals mit einem Kind aus ihrer eigenen Familie dar, die durch ihre neue Position aufsteigen konnte (Abb. 63). Im Bildnis, das Mignard von ihr schuf, sieht man sie als Heilige Franziska Romana im höfischen Mantel⁹⁰⁵ (Abb. 64). Ihr letztes Bildnis entstand nach dem Tod des Königs. Auch wenn Madame de Maintenon nach wie vor eine wichtige Person blieb, verlor sie mit dem Ableben des Monarchen ihre Legitimation. Das Bildnis zeigt sie als Erzieherin von Saint-Cyr in ihrer neuen, vom Hof unabhängigen Rolle (Abb. 65). Hauptmotiv in ihren gesamten Bildnissen ist das der Erzieherin, das unweigerlich in jedem ihrer Bilder vorzufinden ist. So stellt sie sich als Erzieherin der unehelichen Kinder des Königs dar, als Erzieherin ihrer Nichte, als Heilige Franziska, die ebenfalls eine Erziehungsanstalt gegründet hatte, und in ihrem letzten Bildnis als Erzieherin ihres eigenen Pensionats in Saint-Cyr. Eine besondere Betonung ihrer äußerlichen Schönheit, wie man es für eine königliche Mätresse erwarten dürfte, findet nicht statt. Nur die erste Zeichnung Mignards, die uns durch das Emaillebildnis Jean Petitots (Abb. 59) erhalten ist, legt Wert auf ihr Äußeres. So mag es auch nicht verwundern, dass sich dieses Bildnis, gut 20 Jahre nach seiner eigentlichen Fertigung, maßgeblich verbreitete⁹⁰⁶, da es als einziges Madame de Maintenon entsprechend einer Mätresse wiedergibt. In diesem Kontext darf auch die Kapitelüberschrift von Françoise Chandernagor verstanden werden, die ihre Bildnisse zwischen „belle Indienne“ und „vielle duègne“ beschreibt.⁹⁰⁷

Auf Madame de Maintenon folgte 30 Jahre später mit Madame de Pompadour eine Mätresse, die wohl wie kaum eine andere um die Macht der Bilder wusste und diese geschickt zum Zwecke ihrer eigenen Inszenierung nutzte. Die Untersuchung

⁹⁰⁵ Die häufigste Variante zeigt sie in einem blauen, hermelingefütterten Mantel, vgl. Walpole, zit. nach: Bajou (1997), S. 204; Versailles (1998), S. 266.

⁹⁰⁶ vgl. Chandernagor (2001), S. 61

⁹⁰⁷ vgl. ebd., S. 58–69

ihrer Bildnisse zeigt dabei, mit welchem Raffinement es ihr gelang, ihr jeweiliges Anliegen in eine Bildsprache zu übersetzen und es somit zum Ausdruck zu bringen. So-wohl ihre nicht ganz unkomplizierte Legitimation an der Seite des Königs als auch ihre spätere Rolle als seine platonische Freundin kommunizierte sie durch ihre Bildnisse und beeinflusste so die öffentliche Meinung. Zugleich verstand sie es, zwischen öffentlicher und privater Sphäre zu unterscheiden und ihre Inszenierung entsprechend anzupassen. In ihrer ersten Wirkungsphase am Hofe trat sie trotz ihrer bürgerlichen Herkunft klassisch als königliche Mätresse auf. So bewohnte sie in Versailles ein Appartement im Attikageschoss, das bereits zuvor von einer königlichen Geliebten bewohnt wurde. Aus dieser Zeit existieren nur das Bildnis Nattiers, in welchem sie als Diana dargestellt wird (Abb. 76), sowie seine ovale Porträtsvariante. Wie gezeigt werden konnte, kann in der Darstellung als Diana kein Verweis auf ihre Stellung gelesen werden. Dafür zeugt aber der Auftrag als offizielle Bestellung der Bâtiments und die Autorschaft Nattiers, der für seine Porträts adeliger Frauen bekannt war, von der Intention, sich über dieses Bildnis als dem Hofe zugehörig zu inszenieren. Auch in der Bildnisbüste von Pigalle (Abb. 80) lässt sich ein ikonographischer Bezug zur Anoblierung lesen. Ihre Stellung als Mätresse nahm nach fünf Jahren ein abruptes Ende. Fortan galt es, sich nicht mehr als solche zu inszenieren, sondern ihre Legitimierung durch andere Bildaussagen zu begründen. Zeitgleich mit diesem Wandel stand ein Umzug innerhalb des Schlosses von Versailles an. So verließ sie die den Favoriten vorbehalteten Kabinette, um im Erdgeschoss ein weitläufiges und repräsentatives Appartement zu beziehen. Zuvor bereits unter anderen von der königlichen Tante, der comtesse de Toulouse, bewohnt, zeugt vor allem die Konkurrenz mit den Töchtern des Königs, die dieses Appartement für sich beanspruchten, von dem neuen Verständnis ihrer Position am Hofe.

Ab 1750 steigt ebenfalls die Anzahl ihrer Bildnisse signifikant an, sodass von einer Korrelation zwischen ihrer Bildnispolitik und ihrer Legitimierungsstrategie ausgegangen werden muss. Aus der Not heraus, sich dennoch in dieser exponierten Lage der königlichen Gunst zu halten, setzte sie vermehrt auf die Wirkung ihrer Bildnisse. Für die Gärten ihres Schlosses in Bellevue erstellte sie mit einer Reihe von Skulpturen ein eigenes Bildprogramm, welches das Thema der Freundschaft thematisierte.⁹⁰⁸ Durch komplexere ikonographische und literarische Vorlagen wird auf eine platonische Liebe angespielt, die an die Stelle der körperlichen Liebe tritt. Sie selbst ließ sich dabei als Personifikation der Freundschaft darstellen (Abb. 81).

In ihren gemalten Bildnissen setzte sie derweilen auf die neue Darstellungsvariante der *femme savante*, in welcher sie sich als gebildete Frau darstellen ließ und somit ihre Stellung rechtfertigte. In dieser Tradition stehen vor allem die Bildnisse de La Tours (Abb. 85) und das Münchener Gemälde Bouchers (Abb. 88). Erwähnenswert ist die Tatsache, dass bei den Bildnissen Kritikpunkte aufgearbeitet wurden. So wurden die Attribute der Bildung, die im Bildnis de La Tours zu explizit dargestellt wurden, sukzessive in den Hintergrund gestellt. Im Bildnis von Drouais (Abb. 92), das sie an einem Stickrahmen zeigt, verweist nur noch eine vom Bildrand abgeschnittene Bi-

908 So zum Beispiel in der Figurengruppe „l'Amour und l'Amitié“ (Abb. 82).

bliothek auf ihre Bildung. Mit dem Stickrahmen wird eine weitere Inszenierung der Tugendhaftigkeit, die sie ebenfalls mit ihrem Bildnis als Vestalin (Abb. 91) formuliert, angesprochen. Diese Tugendhaftigkeit geht mit ihrer Ernennung 1756 zur Palastdame der Königin einher. So wird berichtet, dass sie fortan Gäste nicht mehr wie zuvor üblich bei ihrer Morgentoilette empfing, sondern bei tugendhaften Tätigkeiten, wie eben der Stickerei.

Während ihre öffentlichen Bildnisse von einem Wandel in ihrer Beziehung zeugen und diesen auch kommunizieren, benutzte sie ihre privaten Bildnisse, um sich weiterhin als königliche Mätresse zu definieren. So ließ sie sich in einer Supraporte ihres Schlafzimmers in Bellevue als Sultanin darstellen (Abb. 95), wobei durch Haremsphantasien auf die Rolle der weiblichen Favoritin des Herrschers eingegangen wird. Vergleicht man diese Darstellung aus ihren privaten Räumlichkeiten mit dem Bildprogramm des Gartens, der einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich war, lässt sich ihre Inszenierungsstrategie besonders deutlich nachvollziehen. In einem Gemälde Bouchers wird sie schließlich bei ihrer Morgentoilette wiedergegeben (Abb. 97). Auch wenn sie in diesem Ambiente zuvor Besucher empfangen hatte, was durchaus für eine öffentliche Darstellung spräche, muss in diesem Bildnis aufgrund seiner Darstellung und seiner Hängung ein privater Kontext gesehen werden. Madame de Pompadour ließ sich hier als königliche Mätresse darstellen. So wird im Motiv der *dame à sa toilette* neben der Venusikonographie entsprechender Renaissancebildnisse vor allem auf Bildnisse und graphische Reproduktionen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts verwiesen, die den Topos einer ihren Liebhaber empfangenden Frau begründen. Dieser wird im Gemälde Bouchers zusätzlich durch ihren Armbandschmuck dargestellt, wodurch sich Madame de Pompadour attributiv auf ihn bezieht.

Betrachtet man das gesamte Repertoire der Darstellungen der comtesse Du Barry, so ist es schwer, eine bestimmte Strategie in ihren Darstellungsweisen zu finden. Hatte bereits Madame de Pompadour in Versailles mit ihrer Herkunft zu kämpfen, so erschien es für die comtesse Du Barry beinahe unmöglich, sich dort zu etablieren. Man kann sich auch nur schwer ein Bildprogramm vorstellen, das über ihre Vergangenheit hinweg Bestand gehabt hätte. Ihre ersten Bildnisse zeigen sie in männlicher Maskerade, jedoch vor dem Beginn ihrer Zeit als königliche Mätresse. Nur das Bildnis von Drouais, das sie in männlichem Jagdhabit zeigt (Abb. 106), wurde im Rahmen der Salonausstellung von 1769 zusammen mit einem weiblichen Pendant als Flora dem Pariser Publikum präsentiert. Auch wenn in diesem Tausch der Geschlechterrolle eine erotische Komponente gelesen werden könnte, zeigte der Vergleich mit anderen zeitgenössischen Bildnissen, dass es sich durchaus um eine gängige Darstellungsweise handelte. Überliefert sind jedoch Rezeptionen dieser Bildnisse auf dem Pariser Salon, die dafür sprechen, dass ihre Bildnisse von den Besuchern entsprechend ihres Geschlechts unterschiedlich wahrgenommen wurden. Insofern diente dieser Rollentausch, wenn schon nicht einer Darstellung als Mätresse, doch der Huldigung ihrer Weiblichkeit und Schönheit, die entsprechend von den männlichen Betrachtern im Bildnis der Flora und von den weiblichen durch das Spiel mit der Geschlechterstereotypie in ihrer männlichen Darstellung gesehen wurde. Entsprechend konnte auch in ihren Darstellungen als Flora (Abb. 108, 109, 110) keine Darstellung als Kurtisane

identifiziert werden. Jedoch übte sie mit diesen Bildnissen eine erotische Wirkung auf männliche Betrachter aus, wodurch zumindest erneut ihre Attraktivität im Fokus der Inszenierung steht. Einzig in ihrem Gemälde als Muse (Abb. 111) beanspruchte die comtesse Du Barry eine Darstellungsform, die über die reine Abbildung hinausgeht und als Legitimationsstrategie betrachtet werden kann. Der Misserfolg auf dem Salon, obwohl dieser vor allem ihrer leichten Bekleidung verschuldet war, zeigt, dass man ihr eine solche Position nicht zugestand. So akzeptierte man ihr Dasein aufgrund ihrer außergewöhnlichen Schönheit; eine höfische Stellung, die sie entsprechend ihrer Vorgängerin über ihre Bildung zu legitimieren versuchte, wurde ihr jedoch nicht zugesprochen. Dass die comtesse Du Barry eine wichtige Rolle beim Auftrag innehatte, lässt sich an ihrer Intervention vor allem bei ihrem Bildnis von Drouais als Muse erkennen.⁹⁰⁹

Ihre skulpturalen Bildnisse stellen ebenfalls primär ihre Schönheit in den Vordergrund der Darstellung (Abb. 112 und 113). So stellte sie sich mit ihnen ebenfalls dem Pariser Salonpublikum zur Schau, das diese Bildnisse sehr lobte. Die häufige Reproduktion dieser Skulpturen verweist auf ihre Bedeutung als Kommunikationsmittel ihrer Inszenierung, und es sind sogar Quellen vorhanden, die für eine diplomatische Verwendung sprechen.

In Versailles bewohnte sie eine Wohnung im Attikageschoss, wodurch keine repräsentativen Ansprüche formuliert wurden. Lediglich die unmittelbare Nähe zu den vom König neu eingerichteten privaten Kabinetten zeichnete die Gunst aus. Während Madame de Pompadour in ihrem Schloss von Bellevue ein komplexes Bildprogramm schuf, das ihre Beziehung zum König auf verschiedenen Ebenen kommunizierte, war der Pavillon von Louveciennes, in welchem die comtesse Du Barry sich künstlerisch verwirklichen konnte, vor allem auf den König und das Feiern höfischer Feste ausgelegt und strahlte einen „caractère du lieu, galant et royal“⁹¹⁰ aus.

V. 2 Einreichung in die Darstellungstradition der königlichen Mätressen

Bei den Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. konnten Legitimierungsversuche ausgemacht werden, die von den jeweiligen Mätressen mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln inszeniert wurden. Vor allem bei Madame de Pompadour lässt sich eine komplexe Inszenierung ausmachen, die sich ihren jeweiligen Lebensumständen anpasste und ihre Aussagen rezipientenspezifisch formulierte. Zuvor hatte vor allem Diane de Poitiers sich mithilfe einer klaren und vor allem einheitlichen Ikonographie als Herrscherin des Hofes und als Geliebte des Königs inszeniert. „Diesen beiden Mätressen gelang es, mit ihren Bildnissen von erstrangigen Hofkünstlern auch die Vorstellung zu formen, was eine Mätresse sei und wie das Bild von ihr auszusehen hätte.“

⁹⁰⁹ „While her accounts show that Ledoux was responsible for monitoring all expenses associated with the building and decoration of Louveciennes, in her portrait commissions, at least, Du Barry did not hesitate to involve herself directly, suggesting improvements and even rejecting the finished product on more than one occasion.“ Bailey (2011), S. 54 f.

⁹¹⁰ Sahut, in: Louveciennes (1992), S. 103

Der Gegenstand Mätressenporträt ist also durch die Bilder dieser beiden Frauen stark beeinflusst.⁹¹¹ Doch auch in den Bildnissen der anderen hier untersuchten Mätressen konnten eindeutige Inszenierungen ausgemacht werden, die auf ihre jeweilige Rolle am Hofe anspielten und sich entsprechend ihrer Biographie neu adaptierten.

So zeigt sich unter Ludwig XIV. die Tendenz, sich vor allem über die gemeinsamen und legitimierten Kinder zu rechtfertigen. Neben Louise de La Vallière wurde dies besonders für Madame de Montespan zur festen Inszenierung, vor allem, nachdem sie in der königlichen Gunst fiel. Auch Madame de Maintenon inszenierte sich mit den königlichen Kindern, ironischerweise nicht ihren eigenen, sondern denen ihrer Vorgängerin. In ihren Bildnissen kann letztlich eine klare Strategie ausgemacht werden. So wird sie in allen ihren Bildnissen in ihrer Rolle als Erzieherin dargestellt. Da sie diese Rolle im Prinzip auch am Hofe für den König einnahm, wenigstens als seine moralische Erzieherin, kann darin ebenfalls eine Legitimationsstrategie gesehen werden.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass mit Diane de Poitiers erstmals eine königliche Mätresse Wege fand, mit Mitteln der Kunst auf die eigene Position aufmerksam zu machen und diese zu postulieren. Erst Madame de Montespan beerbte sie in diesem Ansatz und erkannte die Wichtigkeit der Künste, nicht nur des Porträts, um ihre Stellung zu wahren. Auch adaptierte sie ihr Bildnis an die jeweiligen Anforderungen. Madame de Maintenon, die sich den wenigen Bildnissen nach nicht gern porträtieren ließ, setzte ganz auf die eine Darstellungsform, die zugleich ihr ganzes Wirken am Hofe beschreibt. Perfektioniert wurde diese Bildnispolitik von Madame de Pompadour. Mit Madame Du Barry schließt sich in gewisser Weise wieder der Kreis. Obwohl sie aufgrund ihrer Herkunft jede Art von Legitimation gebraucht hätte, setzte sie diese nicht um. Der Legitimationsanspruch war vielleicht zu hoch, als dass sie ihn hätte allein bedienen können. In gewisser Weise fällt sie somit wieder in die Kategorie des Günstlings zurück und war als solcher ganz von der Gunst des Königs abhängig. Einzelne Ausreißer in der Darstellungsweise wie zum Beispiel als Muse unterlagen der Kritik. Lediglich als Auftraggeberin war sie von Einfluss und half aktiv dabei, dass sich der klassische Stil des Bürgertums etablieren konnte. Doch genau darin vollzieht sie letztendlich auch den Bruch mit ihren höfischen Vorgängerinnen.

V. 3 Einreihung in das Konkubinenbildnis

Die Untersuchungen zu den Bildnissen der Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., ihr Vergleich untereinander und die Frage, inwieweit sie sich zu den Bildnissen früherer Mätressen zusammen in eine Tradition stellen, führen letztlich direkt zu der Frage, ob es innerhalb der Porträtmalerei tatsächlich so etwas wie ein Mätressenporträt gibt. Des Weiteren bietet sich ebenfalls der Vergleich mit anderen Darstellungen von Zweitfrauen herrschender Männer an, ob nun in Form der italienischen Kurtisanen oder auch der nicht zur Mätresse ernannten Geliebten eines französischen Königs.

⁹¹¹ Trauth (2006), S. 132 f.

Nina Trauth identifiziert bei den „meisten vermuteten Mätressenporträts eine Affinität zum Bildformular der ‚schönen Frau‘.“⁹¹² Diese Bildform der *bella donna*, die ihren Ursprung in Italien zu Beginn des 16. Jahrhunderts findet⁹¹³, charakterisiert sich durch bestimmte Darstellungsmerkmale. So werden diese Frauen im deshabillé dargestellt, tragen häufig eine *camicia*, blicken leicht am Betrachter vorbei und sind in einer aktiven und ambivalenten Geste begriffen.⁹¹⁴ Daneben lassen sich zudem Bildtraditionen ausmachen, die auf eine Darstellung als Mätresse hinweisen können. So sind zum Beispiel Ikonographien wie die der Diana, der Flora, der Venus oder von Nymphen und einzelnen Figuren, die von der Mythologie in einen erotischen Kontext gesetzt werden, häufig bei Bildnissen eventueller Kurtisanen zu finden. Allen Darstellungen gemeinsam ist die Erotik und die Verfügbarkeit, die je nach der gewählten Figur graduell differenziert.⁹¹⁵ Nina Trauth unterscheidet bei ihren Untersuchungen zu einem Bildnis von Bartholomäus Bruyn d. Ä. jedoch zwischen einem Kurtisanenbildnis als künstlerische Schöpfung, die keine konkrete Kurtisane meint, sondern vielmehr „auf das Bildnis der ‚schönen Frau‘ und damit auf ein Ideal von Weiblichkeit referiert“ und einem Individualporträt.⁹¹⁶ Individualcharakter erhalte das Bildnis durch Überblendung mit einer anderen Formel, im konkreten Beispiel die des weiblichen Standesporträts im Innenraum, das mithilfe eines konkreten Dekums und beigefügter Attribute die Person näher charakterisiert.

Genau in diesem Punkt soll der Fokus wieder auf das hier besprochene Untersuchungsfeld des Mätressenporträts zurückgeführt werden. Während die Kurtisanenbildnisse der italienischen Renaissance schwer einer konkreten Person zuzuordnen sind und ihre Identifizierung häufig nur Theorie bleibt, handelt es sich bei den Bildnissen der Mätressen um klare individuelle Porträts. Probleme bei der heutigen Identifizierung, so wie sie sich vor allem bei den Bildnissen des 17. Jahrhunderts ergeben, sind primär durch eine unzureichende Quellenlage oder eine übermütige Zuschreibung in der Musealisierung verschuldet. Die Bildnisse selbst waren, auch wenn sie aktuellen Schönheitsidealen gerecht wurden, stets autonome Porträts der jeweiligen Mätressen, als solche bestellt und zum Teil auch als solche ausgestellt. Ihren Individualcharakter erhielten sie durch Überblendung mit den Formeln des höfischen Damenbildnisses. Die Bildnisse der Mazarinetten können hierbei als Bindeglied gesehen werden. So weisen sie wenig Individualcharakter auf, was allein in der beinahe unmöglichen Identifizierung ersichtlich wird, und stehen ganz in der Tradition des Kurtisanenbildnisses. So tragen auch sie die besagte weiße Bluse, die zum Teil weit genug herabgesenkt wurde, um wenigstens eine Brust zu entblößen. Ein Vergleich mit den Bildnissen der französischen Schönheitengalerie, zu der auch Bildnisse der beiden

⁹¹² Trauth (2006), S. 136

⁹¹³ Nina Trauth macht als Erfinder dieser Bildnisform Leonardo da Vinci in Mailand und Tizian in Venedig aus, vgl. ebd., S. 135.

⁹¹⁴ Vgl. ebd., Ann. 27. Nina Trauth bezieht sich auf die Kriterien des „sensuous female half-length Portrait“, wie sie von Anne Junkermann zusammengefasst wurden.

⁹¹⁵ Zu den einzelnen Darstellungsweisen und ihre erotisierende Konnotation vgl. Trauth (2006), S. 133 f.

⁹¹⁶ vgl. ebd., S. 141

Mätressen Louise de la Vallière und Madame de Montespan gehörten, verdeutlicht diesen nationalen Unterschied, der sich zugleich aber auch auf das unterschiedliche Verständnis zwischen einer Kurtisane und einer Mätresse zurückführen lässt.

Das Kurtisanenbildnis gründet sich nach Trauth in der *bella donna* und zeigt die Dargestellte als Objekt der männlichen Begierde. Die Untersuchungen zu den Bildnissen der Mätressen zeigen, dass diese sich zunehmend von der dieser passiven Rolle emanzipierten und aktiver Rollen einnahmen. Auch die Entblößung der Brust, die teilweise bei einigen Darstellungen auszumachen ist, suggeriert nicht eine solche Verfügbarkeit und ist meist durch die Darstellung bedingt. Anhand des Vergleiches des Bildnisses Madame de Montespans als büßende Maria Magdalena (Abb. 57) mit dem von Louise de Kérouaille (Abb. 58) in Person selbiger Heiligen lässt sich diese unterschiedliche Verfügbarkeit nochmals anschaulich machen. Die dezente Nacktheit Madame de Montespans lässt sich durch die ikonographische Vorlage des Sujets erklären und hat nichts Provokatives an sich. Obwohl ihre Nacktheit zu erkennen ist, wird sie nicht erotisierend dargestellt. Ganz anders bei dem Bildnis Louise de Kérouailles, die als Mätresse am englischen Hof eine vergleichbare Stellung innehatte. Ihre offen zur Schau getragene Nacktheit kann hier als eigene Bildformel gesehen werden, die sie in diesem Bildnis in ihrer Stellung kennzeichnet.

VI. Die Bedeutung der Mätresse und ihrer Bildnisse

Während also folglich in anderen Ländern die weibliche Geliebte ein Objekt des Herrschers und in ihren Bildnissen ein Objekt des Betrachters blieb, emanzipierte sich die französische Mätresse im Laufe der Jahrhunderte zu einer Frau mit einer eigenen Stellung, die diese auch offen formulieren konnte. Eine solche Formulierung ihrer autonomen Rolle fand bevorzugt im Bildnis statt, in welchem sich die Mätresse relativ frei inszenieren konnte und somit ein Bild von sich schuf, das sie zum Zwecke der Kommunikation nutzte. Sich dabei allein als königliche Mätresse zu inszenieren, wurde ihrer neuen Rolle nicht gerecht und war zudem auch nicht erwünscht. Während ein König wie Franz I. sich noch über seine Liebschaften, die ihm den Beinamen *vert galant* einbrachten, definieren konnte, hatte sich die Situation geändert. Der König stand vor allem auch wegen seiner Mätressen in der permanenten Kritik der Öffentlichkeit. So wurde Ludwig XV. vom *bien-Aimé* rasch zum *mal-Aimé*, um bei den Beinamen zu bleiben. Für diesen Popularitätsverlust waren seine Mätressen maßgeblich verantwortlich.⁹¹⁷ Durch die immer wichtigere Rolle, die die Mätresse am französischen Hof einnahm, emanzipierte sie sich zunehmend von der Rolle des Günstlings zu einer eigenen Herrscherin über den König und dem ihr am Hofe zugewiesenen Bereich. Während sich ihre Macht damals hauptsächlich als *Interessenbroker* ausgezeichnet hatte, nahm sie immer zentralere Funktionen der höfischen Repräsentation und Gestaltung ein. Dass jedoch jede Macht ihren Zenit erreicht, wird am Beispiel der comtesse Du Barry deutlich. Während unter ihrer Vorgängerin die Mätresse zum Höhepunkt ihrer Macht aufstieg, fiel Madame Du Barry wieder in die Sphäre der einfachen Geliebten. Zu groß war wohl der soziale Unterschied, den sie hätte überbrücken müssen. Diesen Aufstieg und Fall der Mätresse kann man deutlich an den Bildnissen des 17. und 18. Jahrhunderts ausmachen. Entwickelte sie im Laufe der Zeit immer ausgefeilte Strategien der Inszenierung, so blieb Madame Du Barry lediglich ihre besagte Schönheit, um sich als königliche Mätresse zu rechtfertigen. Mit ihr wurde die französische Mätresse folglich wieder zum Objekt und somit zum Spielball der königlichen Gunst und der gegeneinander agierenden Hofparteien, die sie letztlich auch aufgebaut und beim König platziert hatten. Am 6. Dezember 1793 wurde sie stellvertretend für ein höfisches System hingerichtet, dem sie nie wirklich zugehört hatte und dessen Opfer sie bereits lange zuvor wurde.

In der Betrachtung der Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. kann die ganze Bandbreite der bildlichen Selbstinszenierung einer Mätresse ausgemacht werden. Von der jungen und naiven Louise de La Vallière, die sich mit der Öffentlichkeit dieser

⁹¹⁷ „Anhand der medialen Liebesdiskurse seiner langjährigen Mätresse [gemeint ist hier Madame de Pompadour] wurde jedenfalls deutlich, dass die königliche *Mätressenliebe* im 18. Jahrhundert ihre Öffentlichkeitsfähigkigkeit bereits weitgehend eingebüßt hatte.“ Denk (2012), S. 179

Rolle nicht abfinden konnte, über diejenigen, die die Gelegenheit nutzten, diesen Statusgewinn zu sichern und ihn nach außen zu tragen, bis zu derjenigen, die dieser Rolle nicht mehr gerecht wurde und sich somit auch nicht als Mätresse inszenieren konnte.

Entsprechend lässt sich auch das in der Einleitung erwähnte Bildnis der marquise de Pompadour aus der Alten Pinakothek lesen. Es stellt sie in aller Pracht des höfischen Rokoko dar, umgeben von Attributen der Bildung und der Kunst. Diese stellen kein einfaches Dekorum dar, sondern verweisen auf ihre Rolle als Patronin der Künste. Während sie durch die Aneignung der Künste ihr eigenes Bild schuf, in ihren Bildnissen durch die Darstellung inmitten von Kunstwerken und Attributen der Kunst, im wirklichen Leben durch das Studium diverse Künste sowie das Übernehmen der kulturellen Gestaltung des Hofalltages, sind es die Künste, die wiederum ihr Bild propagierten und es bis heute fortleben lassen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Bailly (1899)

Bailly, Nicolas: Inventaire des tableaux du Roy, hrsg. von: Fernand Engerand, *Inventaires des collections de la couronne*, Paris 1899

Brantôme (1991)

Brantôme: Recueil des Dames, poésies et tombeaux, Paris 1991

Cordey (1939)

Cordey, Jean (Hrsg.): Inventaire des biens de Madame de Pompadour rédigé après son décès, Paris 1939

Engerand (1901)

Engerand, Fernand: Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi (1709-1792), hrsg. von: Fernand Engerand, *Inventaires des collections de la couronne*, Paris 1901

Félibien (1669)

Félibien des Avaux, André: Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1669 (Reprint: Portland 1972)

Fort (1999)

Fort, Bernadette (Hrsg.): Les Salons des „Mémoires secrets“ 1767–1787, Paris 1999

Guiffrey (1881)

Guiffrey, Jules (Hrsg.): Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV, Band 1, Paris 1881

Guiffrey (1885)

Guiffrey, Jules (Hrsg.): Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663–1715, Band 1 von 2, Paris 1885

Guiffrey (1886)

Guiffrey, Jules (Hrsg.): Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663–1715, Band 2 von 2, Paris 1886

La Font de Saint-Yenne (1754)

La Font de Saint-Yenne, Etienne: Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, La Haye 1747

La Font de Saint-Yenne (1754)

La Font de Saint-Yenne, Etienne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure. Ecrits à un particulier en province*, Genf 1970 (Reprint: Paris 1754)

de Louvois (2007)

marquis de Louvois, François Michel Le Tellier: *Architecture et Beaux-Arts à l'apogée du règne de Louis XIV. Édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du Roi, arts et manufactures de France 1683–1691*, hrsg. von: Thierry Sarmant und Raphaël Masson, *Collection de documents inédits sur l'histoire de France. Section archéologie et histoire de l'art des civilisations médiévales et modernes*, Band 1. Années 1683–1691, Paris 2007

de Louvois (2009)

marquis de Louvois, François Michel Le Tellier: *Architecture et Beaux-Arts à l'apogée du règne de Louis XIV. Édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du Roi, arts et manufactures de France 1683–1691*, hrsg. von: Thierry Sarmant und Raphaël Masson, *Collection de documents inédits sur l'histoire de France. Section archéologie et histoire de l'art des civilisations médiévales et modernes*, Band 2. Année 1685, Paris 2009

Malassis (1878)

Malassis, M.A.: *Correspondance de Mme de Pompadour avec son père, M. Poisson et son frère, M. de Vandières*, Paris 1878

Ovid (2004)

Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*, München 2004

Patrizi (1965)

Patrizi, Agostino Piccolomini: *Caeremoniale Romanum. Rituum ecclesiasticorum si-
ve sacrarum caeremoniarum sanctissimae Romanae ecclesiae libri tres*, Venedig 1516,
Ridgewood (NJ) 1965

de Piles (1989)

de Piles, Roger: *Cours de peinture par principes*, Paris 1989

de Piles (1993)

de Piles, Roger: *L'Idée du Peintre parfait*, Paris 1993

Rambaud (1964)

Rambaud, Mireille (Hrsg.): *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de
l'Art. 1700–1750*, 2 Bde., Band 1, Paris 1964

Rambaud (1971)

Rambaud, Mireille (Hrsg.): *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de
l'Art. 1700–1750*, 2 Bde., Band 2, Paris 1971

Ripa (1976)

Ripa, Cesare: *Iconologia*, Padua 1611, Reprint New York 1976

de Sévigné (1823)

de Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal: Lettres de madame de Sévigné, de sa famille, et de ses amis, hrsg. von: Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, Band 5 von 12, Paris 1823

online verfügbar in der Digitalen Bibliothek des Münchener Digitalisierungszentrum, unter:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bs-b10404393-3>

[letzter Zugriff im Mai 2017]

Seznec (1960)

Seznec, Jean (Hrsg.): Diderot Salons. 1765, Band 2, Oxford 1960

Seznec (1967)

Seznec, Jean (Hrsg.): Diderot Salons. 1769, 1771, 1775, 1781, Band 4, Oxford 1967

Wildenstein (1967)

Wildenstein, Daniel: Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle conservés au Minutier central des notaires de la Seine aux Archives nationales, Paris 1967

Sekundärliteratur:**Aghion (1994)**

Aghion, Irène (u.a.): Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide Iconographique, Paris 1994

Ahrens (1990 a)

Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990

Ahrens (1990 b)

Ahrens, Kirsten: „Honori Praevia Virtus“. Une interprétation de l'architecture à l'arrière-plan du portrait officiel de Louis XIV peint par Rigaud en 1701, in: *Gazette des Beaux-Arts* 115 (1990), S. 213–226

Alberigo (1993)

Alberigo, Giuseppe (Hrsg.): Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vatikanum II, Düsseldorf 1993

Anstett-Janssen (1974)

Anstett-Janssen, Marga: Maria Magdalena, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI). Ikonographie der Heiligen*, hrsg. von: Wolfgang Braunfels, Band 7, Freiburg im Breisgau 1974, S. 515–541

Asch (1996)

Asch, Ronald G. und Heinz Durchhardt: Die Geburt des „Absolutismus“ im 17. Jahrhundert. Epochewende der europäischen Geschichte oder optische Täuschung?, in: *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550–1700)*, hrsg. von: Ronald G. Asch und Heinz Durchhardt, Köln 1996, S. 3–24

Asch (2001)

Asch, Ronald G.: Ständische Stellung und Selbstverständnis des Adels im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Der europäische Adel im Ancien Régime. Von der Krise der ständischen Monarchie bis zur Revolution (ca. 1600–1789)*, hrsg. von: Ronald G. Asch, Köln (u. a.) 2001, S. 3–45

Asch (2004)

Asch, Ronald G.: Schlußbetrachtung. Höfische Gunst und höfische Günstlinge zwischen Mittelalter und Neuzeit. 18 Thesen, in: *Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. 8. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, hrsg. von: Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Residenzforschung, Bd. 17, Ostfildern 2004, S. 515–531

Asch (2005)

Asch, Ronald G.: Favoriten, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe* (Residenzforschung Band 15.II), hrsg. von: Werner Paravicini, Ostfildern 2005, 2 Teilbde., Teilband 1, S. 63–65

Badinter (1983)

Badinter, Elisabeth: Émilie, Émile. L'ambition féminine au XVIIIe siècle, Paris 1983

Bailey (2011)

Bailey, Colin B.: Fragonard's Progress of Love at The Frick Collection, New York 2011

Baillio (2002)

Baillio, Joseph: Un portrait de Zamor, page bengalais de Madame du Barry, in: *Gazette des Beaux-Arts* 140 (2002), S. 233–242

Bajou (1995)

Bajou, Thierry: Le portrait de la Marquise de Pompadour (vers 1760). Un nouveau Carle Van Loo à Versailles, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France* 45 (1995), S. 36–45

Bajou (1997)

Bajou, Thierry: A propos de quelques tableaux de Mignard conservés au château de Versailles, in: *Pierre Mignard „le Romain“. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel, le 29 septembre 1995*, hrsg. von: Jean-Claude Boyer und Christopher Allen, Paris 1997, S. 197–223

Bardon (1963)

Bardon, Françoise: Diane de Poitiers et le mythe de Diane, Paris 1963

Bardon (1968)

Bardon, Françoise: Le thème de la Madeleine pénitente aux XVII^e siècle en France, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), S. 274–306

Bardon (1974)

Bardon, Françoise: Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, Paris 1974

Baticle (1960)

Baticle, Jeannine: Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII^e siècle, in: *La Revue des arts* 10 (1960), S. 195–200

Bautier (1956)

Bautier, P.: Notice complémentaire sur les portraits attribués à Jacob-Ferdinand Voet, in: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 25 (1956), S. 151–160

Baumbach (2003)

Baumbach, Gabriele und Cordula Bischoff: Frau und Bildnis 1600–1750. Einleitung, in: *Frau und Bildnis 1600–1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenthöfen*, hrsg. von: Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff, Kassel 2003, S. 7–15

Bayard (2006)

Bayard, Marc: Le roi au cœur du théâtre. Richelieu met en scène l'Autorité, in: *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, hrsg. von: Thomas Gaehtgens und Nicole Hochner, *Passages/Passagen* Band 10, Paris 2006, S. 192–208

Beaurain (2001)

Beaurain, David: La fabrique du portrait royal, in: *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, hrsg. von: Thomas W. Gaehtgens (u. a.), *Passages/Passagen* Band 2, Paris 2001, S. 241–260

Béguin (1960)

Béguin, Sylvie: L'École de Fontainebleau. Le maniériste à la cour de France, Paris 1960

Benocci (2004)

Benocci, Carla und Tommaso di Carpegna Falconieri: Le Belle. Ritratti di dame del seicento e del settecento nelle residenze feudali del Lazio, Rom 2004

Berger (1993)

Berger, Robert: Pierre Mignard at Saint-Cloud, in: *Gazette des Beaux-Arts* 135 (1993), S. 1–58

Berns (1995)

Berns, Jörg Jochen und Thomas Rahn: Zeremoniell und Ästhetik, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von: Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 650–665

Bettag (1998)

Bettag, Alexandra: Die Kunstepolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture (Diss. Univ. Köln), Weimar 1998

Beyer (2003)

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2003

Biebel (1960)

Biebel, Franklin M.: Fragonard and Madame du Barry, in: *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960), S. 207–226

Biver (1933)

Biver, Paul: *Histoire du Château de Bellevue*, Paris 1933

Blanc (2006)

Blanc, Olivier: *Portraits de femmes. Artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris 2006

Blankert (2004)

Blankert, Albert: 'Insert Portraits' by Caspar and Constantyn Netscher, in: *Selected Writings on Dutch Painting. Rembrandt, Van Beke, Vermeer and others*, hrsg. von: Albert Blankert, Zwolle 2004, S. 11–16

Bluche (1986)

Bluche, François: Louis XIV, Paris 1986

Bluche (1990)

Bluche, François: Maîtresses du Roi, in: *Dictionnaire du Grand Siècle*, hrsg. von: François Bluche, Paris 1990, S. 945–946

Blunt (1957)

Blunt, A. F.: The Précieux and the French art, in: *Fritz Saxl 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his friends in England*, hrsg. von: D. J. Gordon, London 1957, S. 326–338

Boehm (1985)

Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985

Borenius (1940)

Borenius, Tancred: Claude Lorrain and Jean Nocret, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 77 (1940), S. 71–72

Bosseboeuf (1889)

Bosseboeuf, L. A.: Oiron. Le château et la collégiale, Tours 1889

Bots (2009)

Bots, Hans und Eugénie Bots-Estourgie (Hrsg.): *Lettres de Madame de Maintenon. 1650–1689*, 7 Bde., Band 1, Madame de Maintenon. Edition des ses lettres, Paris 2009

Boulet (2006)

Boulet, François: Leçon d'Histoire de France. Saint-Germain-en-Laye – Des antiquités nationales à une ville internationale, Paris 2006

Bourget (1960)

Bourget, Pierre und Georges Cattaui: Jules Hardouin-Mansart, Les grands architectes, Paris 1960

Bousquet (1980)

Bousquet, Jacques: Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle, Montpellier 1980

Bouvier (2005)

Bouvier, Raphaël: Das Bildnis der „Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern“. Körperfild und Ästhetik des Körpers im Kontext des weiblichen Aktporträt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), S. 339–357

Bouvy (1934)

Bouvy, E.: A propos de Bérain, de Louis XIV et de M^{lle} de La Vallière, in: *L'Amateur d'estampes* (1934), S. 59–60

Boyer (2008)

Boyer, Jean-Claude: Pierre Mignard, Paris 2008

Brancourt (1978)

Brancourt, Jean-Pierre: La Monarchie et les châteaux du XVIe au XVIIIe siècle, in: *Les Châteaux en France au XVIIe siècle*, hrsg. von: Georges Poisson, Paris 1978, S. 25–36

Bremer-David (2007)

Bremer-David, Charissa: The Triumph of Venus, in: *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, hrsg. von: Thomas P. Campbell, New York 2007, S. 397–426

Bremer-David (2010)

Bremer-David, Charissa: The Tapestry Patronage of Madame de Montespan and her family, in: *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, hrsg. von: Thomas P Campbell und Elizabeth A. H. Cleland, New York (u. a.) 2010, S. 316–341

de Broglie (1971)

de Broglie, Raoul: Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré, in: *Gazette de Beaux-Arts* 77 (1971), S. 257–336

Bryant (2004)

Bryant, Marc: Partner, matriarch, and minister. Mme de Maintenon of France, clandestine consort 1680–1715, in: *Queenship in Europe 1660–1815. The role of the consort*, hrsg. von: Clarissa Campbell Orr, Cambridge 2004, S. 77–106

Burchard (2015)

Burchard, Wolf: Blinded by the Sun, in: *Apollo* 181 (2015), S. 160–164

Burckhardt (2003)

Burckhardt, Jacob: Vorträge 1870–1892, Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von der Jacob-Burckhardt-Stiftung Basel, Band 13, München 2003

Burke (1992)

Burke, Peter: The Fabrication of Louis XIV, New Haven und London 1992

Cazelles (1978)

Cazelles, Raymond: La Marquise de Pompadour par Drouais, in: *Le Musée Condé* 14 (1978), S. 10–13

Ceccarelli Pellegrino (2002)

Ceccarelli Pellegrino, Alba: „De vostre Dianet ...“ (J. Du Bellay, „Regrets“, CLIX). Di- gressione su Diane de Poitiers e le meraviglie del suo castello, in: „*La cruelle douceur d'Artémis*“. *Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, hrsg. von: Liana Nissim, Mailand 2002, S. 147–189

Ceccarelli Pellegrino (2011)

Ceccarelli Pellegrino, Alba: Diana di poitiers mecenate suo malgrado. Artisti e spettatori ad Anet nel 1558, in: *Mecenati, artisti e pubblico nel rinascimento*, hrsg. von: Luisa Secchi Tarugi, Florenz 2011, S. 277–300

Chandernagor (2001)

Chandernagor, Françoise: Madame de Maintenon, in: *Maintenon*, hrsg. von: Françoise Chandernagor und Georges Poisson, Paris 2001, S. 9–69

de Chateaubriand (2014)

de Chateaubriand, François-Réné: Analyse raisonnée de l'histoire de France: Nouvelle édition augmentée: Arvensa Editions 2014

Châtelet (1975)

Châtelet, Albert: La „Reine Blanche“ de Fouquet. Remarques sur le „Diptyque de Melun“, in: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, hrsg. von: Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 127–138

Christout (1967)

Christout, Marie-Françoise: Le ballet de cour de Louis XIV 1643–1672. Mises en scène, Paris 1967

Clément (2014)

Clément, Nicolas: Sculpteur au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785), Paris 2014

Collobi (1986)

Collobi, Licia: Il Dittico di Melun di Jean Fouquet, in: *Critica d'Arte* 8 (1986), S. 93–96

Constans (1976)

Constans, Claire: Evocation de l'appartement de Madame de Maintenon, in: *Revue du Louvre* 26 (1976), S. 197–207

Constans (1998)

Constans, Claire und Jean Municq: Versailles, Paris 1998

Coquery (1998)

Coquery, Emmanuel: Les derniers jours de Claude Lefebvre, in: *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, hrsg. von: Olivier Bonfait (u. a.), Paris 1998, S. 83–90

Cornette (1997)

Cornette, Joël: Chronique du règne de Louis XIV, Paris 1997

Cosandey (2004)

Cosandey, Fanny: Europäische Konstruktion oder Familienstrategie? Die Heiratspolitik der französischen Herrscher, in: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, hrsg von: Bußmann, Klaus/Werner, Elke Anna, Stuttgart 2004, S. 323–332

Crow (2000)

Crow, Thomas E.: Painters and public life in eighteenth-century Paris, New Haven und London 2000

de Decker (2000)

de Decker, Michel: Madame de Montespan. La favorite du Roi-Soleil à son zénith, Paris 2000

de Decker (2007)

de Decker, Michel: La marquise des plaisirs. Madame de Pompadour, Paris 2007

Denk (2012)

Denk, Claudia: Heterotopien der Liebe. Bilder illegitimen Begehrrens, Standortfragen und die verborgenen Liebesdiskurse der Marquise de Pompadour, in: *Bilder der Liebe*, hrsg. von: Doris Guth und Elisabeth Priedl, Bielefeld 2012, S. 147–189

Denk (2014)

Denk, Claudia: Illegitime Liebe, in: *Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*, hrsg. von: Kirsten Dickhaut, Wiesbaden 2014, S. 425–576

Denuelle (2011)

Denuelle, Sabine: La Parisienne dans l'Art, Paris 2011

Didier (2000)

Didier, Frédéric: Mme de Montespan à Oiron. Le crépuscule de la gloire, in: *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, hrsg. von: Jean Hubert Martin, Paris 2000, S. 110–113

Douwes Dekker (1986)

Douwes Dekker, Hugo: Madame Du Barry en haar portrettschilders/ Madame Du Barry and her portrait painters, in: *Tableau* 9 (1986), S. 42–44

Drexl (1996)

Drexl, Magdalena: „Die Galerie der Starken Frauen. La Galerie des Femmes Fortes“, in: *Kritische Berichte* 24 (1996), S. 33–36

Drouart (1929)

Drouart, René: Un grand Artiste Champenois. Peintre de la beauté féminine. Pierre Mignard, Reims 1929

Dubois de Groër (1996)

Dubois de Groër, Anne: Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon, Paris 1996

Dumolin (1931)

Dumolin, Maurice: Le Château d'Oiron. Petites Monographies des Grands Édifices de la France, hrsg. von: Marcel Aubert, Paris 1931

Dupuy-Vachey (2006)

Dupuy-Vachey, Marie Anne: Fragonard, Paris 2006

Eade (2012)

Eade, Jane: Reflections on a glass Madeleine pénitente, in: *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, hrsg. von: Michelle Erhardt und Amy Morris, Leiden und Boston 2012, S. 315–337

Ehalt (1981)

Ehalt, Hubert: Zur Funktion des Zeremoniells im Absolutismus, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von: August Buck (u. a.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 9, Hamburg 1981, Bd. 2, S. 411–419

Elias (1981)

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Band 1. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt am Main 1981

Elias (2002)

Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Baden-Baden 2002

Feldman (2006)

Feldman, Martha und Bonnie Gordon (Hrsg.): The Courtesan's Art. Cross-Cultural Perspectives, Oxford 2006

Forrest (1990)

Forrest, Tim: A Bust of Madame du Barry, in: *Apollo* 132 (1990), S. 51

Fumaroli (2001)

Fumaroli, Marc: Nicolas Poussin. Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste, Paris 2001

Gaborit (1985)

Gaborit, Jean-René (Hrsg.): *Jean-Baptiste Pigalle*, Monographies des musées de France, Paris 1985

Gady (2010)

Gady, Bénédicte: L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique, *Passages/Passagen* Band 29, Paris 2010

Gady (2011)

Gady, Alexandre: Versailles. La fabrique d'un chef-d'œuvre, Paris 2011

Gaehtgens (1984)

Gaehtgens, Thomas: Versailles de la résidence royale au musée historique. La Galerie des Batailles dans le musée historique de Louis-Philippe, Antwerpen 1984

Gallet (1991)

Gallet, Danielle: Madame de Pompadour et l'appartement d'en bas au château de Versailles, in: *Gazette des Beaux-Arts* 117 (1991), S. 129–138

Gelin (1907)

Gelin, Henri: Madame de Maintenon. Etude iconographique, in: *Mémoires de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres* 3 (1907), S. 115–240

Gerken (2007)

Gerken, Rosemarie: La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich, Hildesheim 2007

Germann (2002)

Germann, Jennifer Grant: Figuring Marie Leszczinska (1703–1768). Representing queenship in Eighteenth-century France (Diss. University of North Carolina), Chapel Hill (NC) 2002

Giacometti (1930)

Giacometti, Georges: Étude sur un buste de la Comtesse du Barry, Paris ca. 1930

Giuliani (1986)

Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt am Main 1986

Glaesemer (1974)

Glaesemer, Jürgen: Joseph Werner. 1637–1710, Zürich 1974

Gombrich (1984)

Gombrich, Ernst: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984

Goodman-Soellner (1987)

Goodman-Soellner, Elise: Boucher's Madame de Pompadour at her toilette, in: *Simiolus* 17 (1987), S. 41–58

Goodman (2000)

Goodman, Elise: *The Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the Femme Savante*, Berkeley (u. a.) 2000

Gordon (1968)

Gordon, Katherine K.: *Madame de Pompadour, Pigalle and the Iconography of friendship*, in: *The Art Bulletin* 50 (1968), S. 249–262

Gordon (2002)

Gordon, Alden R. und Teri Hensick: *The picture within the picture. Boucher's 1750 Portrait de Madame de Pompadour identified*, in: *Apollo* 155 (2002), S. 21–30

Gördüren (2013)

Gördüren, Petra: *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert* (Diss. Freie Universität Berlin, 2008), Berlin 2013

Groeneweg (2012)

Groeneweg, Irene: *Men's fashion circa 1660. Some historical facts concerning the introduction of the rhingrave, innocent and justaucorps*, in: *Riggisberger Berichte* 19 (2012), S. 83–92

Guth (2012)

Guth, Doris: *Das Bildnis Gabrielle d'Estrées und ihre Schwester. Kunsthistorische Forschung zur Homoerotik zwischen Frauen*, in: *Bilder der Liebe. Liebe, Begehrten und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von: Doris Guth und Elisabeth Priedl, Bielefeld 2012

Habermas (1962)

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962

Harlay (1912)

Harlay, Charles: *Le château de Clagny à Versailles*, Versailles 1912

Hatton (1977)

Hatton, Ragnhild: *Louis XIV. At the court of the Sun King*, in: *The courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, hrsg. von: A. G. Dickens, London 1977, S. 232–261

Hauser (1973)

Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft*, München 1973

Heinig (2002)

Heinig, Paul-Joachim: „*Omnia vincit amor*“ – Das fürstliche Konkubinat im 15./16. Jahrhundert, in: *Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, hrsg. von: Cordula Nolte (u. a.), Stuttgart 2002, S. 277–314

Held (1993)

Held, Jutta und Norbert Schneider: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993

Held (2001)

Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001

Himmelfarb (1999)

Himmelfarb, Hélène: Les logements versaillais de Madame de Maintenon. Essai d'interprétation, in: *Albineana, Cahiers d'Aubigné* 10–11 (1999). Autour de Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon. Tome II. Actes des Journées de Niort 23–25 mai 1996, S. 305–335.

von Hohenzollern (1972)

Prinz von Hohenzollern, Johann Georg: Die Porträts der Marquise de Baglion und der Marquise de Pompadour, in: *Pantheon* 30 (1972), S. 300–312

Hooper-Hamersley (2011)

Hooper-Hamersley, Rosamond: The hunt after Jeanne-Antoinette de Pompadour. Patronage, politics, art, and the French Enlightenment, Lanham (u. a.) 2011

Hoppe (2005)

Hoppe, Stephan: Appartement, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe* (Residenzforschung Band 15.II), hrsg. von: Werner Paravicini, Ostfildern 2005, 2 Teilbde., Teilband 1+2, S. 413–417

Horowski (2004)

Horowski, Leonhard: Das Erbe der Favoriten. Minister, Mätressen und Günstlinge am Hof Ludwigs XIV, in: *Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von: Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Ostfildern 2004, S. 77–125

Horowski (2006)

Horowski, Leonhard: Hof und Absolutismus. Was bleibt von Norbert Elias' Theorie?, in: *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, hrsg. von: Lothar Schilling, München 2006, S. 143–171

Houdard (1911)

Houdard, Georges: Les Châteaux Royaux de Saint-Germain-en-Laye 1124–1789, Band 2 von 2, Saint-Germain-en-Laye 1910–1911

Houdard (1912)

Houdard, Georges: Le Château Vieux de Saint-Germain-en-Laye, Saint-Germain-en-Laye 1912

Hunger (1984)

Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Hamburg 1984

Hyde (2000)

Hyde, Melissa: The Makeup of the Marquise. Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette, in: *The Art Bulletin* 82 (2000), S. 453–475

Hyde (2008)

Hyde, Melissa Lee: Troubling Identities and the Agreeable Game of Art. From Madame de Pompadour's Theatrical 'Breeches' of Decorum to Drouais's Portrait of Madame Du Barry En Homme, in: *Women and Portraits in Early Modern Europe*, hrsg. von: Andrea Pearson, Aldershot u. a. 2008, S. 161–181

Jacquet (2011)

Jacquet, Nicolas: Versailles secret et insolite. Le château, ses jardins et la ville, Paris 2011

Jallut (1955)

Jallut, Marguerite: Quelques précisions sur l'abondante iconographie de Marie-Antoinette, in: *La Revue des arts* 5 (1955), S. 11–20

Jallut (1969)

Jallut, Marguerite: Marie Leczinska et la peinture, in: *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969), S. 305–322

Jeannerat (1949)

Jeannerat, Carlo: Les portraits de J. Werner pour la Cour de Louis XIV., in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1949), S. 88–91

Jestaz (2008)

Jestaz, Bertrand: Jules Hardouin-Mansart. Vie et Œuvre, 2 Bde., Band 1, Paris 2008
Jestaz, Bertrand: Jules Hardouin-Mansart. Documents, 2 Bde., Band 2, Paris 2008

Jollet (1997)

Jollet, Etienne: Jean & François Clouet, Paris 1997

Jurewitz-Freischmidt (2004)

Jurewitz-Freischmidt, Sylvia: Galantes Versailles. Die Mätressen am Hofe de Bourbonen, München 2004

Kaiser (1996)

Kaiser, Thomas: Madame de Pompadour and the Theaters of Power, in: *French Historical Studies* (1996), S. 1025–1044

Kantorowicz (1957)

Kantorowicz, Ernst: The King's two bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957

Kelch (1938)

Kelch, Werner: Theater im Spiegel der bildenden Kunst. Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Berlin 1938

Keller (2013)

Keller, Katrin: Das Frauenzimmer. Hofdamen und Dienerinnen zwischen Transfer und kultureller Praxis, in: *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von: Susanne Rode-Breymann und Antje Tumat, Köln 2013, S. 185–206

van der Kemp (1964 a)

van der Kemp, Gérald: Versailles. Les petits appartements, Versailles 1964

van der Kemp (1964 b)

van der Kemp, Gérald: Musée de Versailles et des Trianons. Acquisition de 1964, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France* 14 (1964), S. 280–285

van der Kemp (1977)

van der Kemp, Gérald: Versailles, Versailles 1977

Kirchner (1991)

Kirchner, Thomas: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991

Kiss (2010)

Kiss, Imola: Considérations sur le portrait historié, in: *Les genres picturaux. Genèse, métamorphose et transposition*, hrsg. von: Frédéric Elsig (u. a.), Genf 2010, S. 103–132

Kohle (1986)

Kohle, Hubertus: Rezension zu: Thomas Puttfarken, Roger de Piles' Theory of Art, in: *Kunstchronik* 39 (1986), S. 522–528

Kohle (2000)

Kohle, Hubertus: Hyacinthe Rigauds Porträt des Gaspard de Gueidan – Kunst und aristokratische Politik im Ancien Régime, in: *Bildnis, Fürst und Territorium*, hrsg. von: Andreas Beyer, München (u. a.) 2000, S. 249–266

Köstler (1998 a)

Köstler, Andreas: Das Portrait: Individuum und Image, in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, hrsg. von: Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln (u. a.) 1998, S. 9–14

Köstler (1998 b)

Köstler, Andreas: Das Lächeln des Bien-Aimé. Zur Zivilisierung des Herrscherbildnis unter Ludwig XV., in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, hrsg. von: Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln (u. a.) 1998, S. 197–214

Krause (1996)

Krause, Katharina: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660–1730), München 1996

Krause (2002)

Krause, Katharina: Wie beschreibt man Architektur? Das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles, Freiburg im Breisgau 2002

Kurzweil (1999)

Kurzweil, Peter: Das Vieweg Einheiten-Lexikon. Formeln und Begriffe aus Physik, Chemie und Technik, Braunschweig und Wiesbaden 1999

Kuster (2003)

Kuster, Thomas: Aufstieg und Fall der Mätresse im Europa des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Persönlichkeiten, Nordhausen 2003

Lacambre (1968)

Lacambre, Jean: Nouvelles acquisitions des Musées de province depuis 1964. Peintures, dessins et sculptures du moyen-age au XIXe siècle, in: *Revue du Louvre* 18 (1968), S. 169–178

Lacour-Gayet (1935)

Lacour-Gayet, G.: Le Château de Saint-Germain-en-Laye, Paris 1936

Larkin (2003)

Larkin, T. Lawrence: „Je ne suis plus la Reine, je suis moi“. Marie-Antoinette at the Salon of 1783, in: *Aurora* 4 (2003), S. 109–134

de Lastic (1980)

de Lastic, Georges: Contribution à l'œuvre de Pierre Mignard, portraitiste, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1980), S. 167–176

de La Gorce (1986)

de La Gorce, Jérôme: Bérain. Dessinateur du Roi Soleil, Paris 1986

Le Blant (1984)

Le Blant, Robert: Documents inédits sur Claude Lefebure alias Lefebvre, in: *La Bourgogne. Étude archéologiques*, Actes du 109 e congrès national des sociétés savantes, Paris 1984, S. 343–360

Le Brun-Dalbanne (1878)

Le Brun-Dalbanne, Eugène: Etude sur Pierre Mignard. Sa vie, sa famille et son oeuvre, Paris 1878

Le Guillou (1985)

Le Guillou, J. C.: La création des Cabinets et des Petits Appartements de Louis XV auch château de Versailles 1722–1738, in: *Gazette des Beaux-Arts* 105 (1985), S. 137–146

Leloup (2001)

Leloup, Daniel: Le château d'Anet. L'amour de Diane de Poitiers et d'Henri II, Paris 2001

Lemaire (2004)

Lemaire, Gérard-Georges: Histoire du Salon de peinture, Paris 2004

Le Roi (1853)

Le Roi, Joseph Adrien: *Relevé des dépenses de Madame de Pompadour, depuis la première année de sa faveur jusqu'à sa mort*, in: *Mémoires de la Société des Sciences Morales, des Lettres et des Art de Seine-et-Oise* 3 (1853), S. 113–152

Lever (2003)

Lever, Evelyne: *Madame de Pompadour*, Paris 2003

Levron (1996)

Levron, Jacques: *La cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1996

Lichtenstein (1987)

Lichtenstein, Jacqueline: Making Up Representation. The Risk of Femininity, in: *Representations* 20 (1987), S. 77–87

Locquin (1913)

Locquin, Jean: La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle, in: *Archives de l'art français* 7 (1913), S. 309–326

Lücke (1999)

Lücke, Hans-K. und Susanne: *Antike Mythologie – Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Hamburg 1999

Luna (1988)

Luna, Juan: El retrato de María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran Delfín, Luis de Borbón, obra de los Beaubrun, in: *Boletín del Museo del Prado* 9 (1988), S. 77–81

Maral (2014)

Maral, Alexandre und Thierry Sarmant: *Louis XIV. L'univers du Roi-Soleil*, Paris 2014

Marek (2003)

Marek, Kristin: Körperfild, Kultbild, Staatsbild? Höfische Repräsentation Im England des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: *Sommerakademie des Graduiertenkollegs „Wissensfelder der Neuzeit. Entstehung und Aufbau der europäischen Informationskultur“*, hrsg. von: Wolfgang Weber, Augsburg 2003, S. 135–154

Marin (1983)

Marin, Louis: *Masque et portrait. Sur la signification d'une image et son illustration au XVII^e siècle*, in: *Image et signification*, hrsg. von: Ecole du Louvre, Paris 1983, S. 163–180

Marin (1987)

Marin, Louis: *Le Portrait du Roi*, Paris 1987

Martin-Bagnaudez (2011)

Martin-Bagnaudez, Jacqueline: *Regards sur Madame de Maintenon*, Paris 2011

Mérot (1996)

Mérot, Alain (Hrsg.): *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996

Meyer (1991)

Meyer, Daniel: A Lost Opportunity for the Musée de Versailles 1852, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 183–191

Michel (2012)

Michel, Christian: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*, Genf und Paris 2012

Milano (2015)

Milano, Ronit: *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century*, Leiden 2015

Mitford (1966)

Mitford, Nancy: *The sun king*, London 1966

de Mirimonde (1966)

de Mirimonde, Albert Pomme: La musique dans les allégories de l'Amour, in: *Gazette des Beaux-Arts* 68 (1966), S. 265–290

de Mirimonde (1969)

de Mirimonde, Albert Pomme: Plagiats et bêvues en particulier dans l'iconographie musicale, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1969), S. 181–190

Mirot (1924)

Mirot, Léon: Roger de Piles. Peintre, Amateur, Critique, Membre de l'Académie de Peinture, Paris 1924

Moehring (1995)

Moehring, Sabine: L'original était fait pour les Dieux! Die Comtesse Dubarry in der Bildkunst (Diss. Universität Köln), Köln 1995

Monville (1731)

Monville, Abbé de: *La vie de Pierre Mignard premier peintre du Roy*, Amsterdam 1731

Moselius (1926)

Moselius, Carl David: Pajou's portrait of Madame de Barry, in: *Apollo* (1926), S. 279–282

Möseneder (1983)

Möseneder, Karl: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983

Mouquin (2006)

Mouquin, Sophie: Versailles en ses marbres. Un décor marmoréen du grand siècle – l'appartement des Bains, in: *Revue de l'Art* 151 (2006), S. 51–64

Mugdan (1967)

Mugdan, Klaus: Neuerwerbungen, Stiftungen, Leihgaben seit 1964 im Kurpfälzischen Museum, in: *Ruperto-Carola* 42 (1967), S. 100–110

Müller (2001)

Müller, Michael: „Sans nom, sans place, & sans mérite“? Réflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIIIe siècle, in: *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, hrsg. von: Thomas W. Gaehtgens (u. a.), Passages/Passagen Band 2, Paris 2001, S. 383–401

Neumann (2010)

Neumann, Carsten: Das Trianon de porcelaine im Park von Versailles als erster chinoisier Bau in Europa, in: *China in Schloss und Garten. Chinoise Architekturen und Innenräume*, hrsg. von: Dirk Welich, Dresden 2010, S. 75–81

Newton (2009)

Newton, William: L'espace du roi. La Cour de France au château de Versailles 1682–1789, Paris 2000

Neysters (1995)

Neysters, Silvia: Zeittafel zur Geschichte der Frauen im Frankreich des 17. Jahrhunderts mit Hinweisen auf berühmte Zeitgenossinnen in Europa, in: *Die Galerie der Starken Frauen. Die Helden in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, München 1995, S. 350–353

Nicholson (1997)

Nicholson, Kathleen: The ideology of feminine 'virtue'. The vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture, in: *Portraiture. Facing the subject*, hrsg. von: Joanna Woodall, Manchester und New York 1997, S. 52–72

Niderst (1988)

Niderst, Alain: La théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVIIe siècle, in: Word & Image 4 (1988), S. 105–108

Nikolenko (1966)

Nikolenko, Lada: The Beauties' Galleries, in: *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1966), S. 19–24

Nikolenko (1970)

Nikolenko, Lada: The source of the Mancini-Mazarini iconography. Catalogue of portraits in the Chigi d'Ariccia collection, in: *Gazette des Beaux-Arts* 76 (1970), S. 145–158

Nikolenko (1983)

Nikolenko, Lada: Pierre Mignard. The portrait painter of the grand siecle, München 1983

de Nolhac (1896)

de Nolhac, Pierre und André Pératé: Le Musée National de Versailles. Description du Château et des Collections, Paris 1896

de Nolhac (1928)

de Nolhac, Pierre: Louis XV et Madame de Pompadour, Paris 1928

Norman (2001)

Norman, Buford: Touched by the graces. The libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism, Birmingham 2001

Oßwald-Bargende (2000)

Oßwald-Bargende, Sybille: Die Mätresse, der Fürst und die Macht. Christina Wilhelmina von Grävenitz und die höfische Gesellschaft, Frankfurt am Main 2000

Pagliano (2006)

Pagliano, Éric: Les images de Boucher, in: *Perspective. La revue de l'INHA* 2 (2006), S. 338–342

Paravicini (1997)

Paravicini, Werner: Zeremoniell und Raum, in: *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, hrsg. von: Werner Paravicini, Residenzforschung, Bd. 6, Sigmaringen 1997, S. 11–36

Petitfils (2009)

Petitfils, Jean-Christian: Madame de Montespan, Paris 2009

Petrucci (2002)

Petrucci, Francesco: Les belles d'Ariccia. Galerie des Dames du palais Chigi, in: *FMR* 98 (2002), S. 79–100

Petrucci (2005)

Petrucci, Francesco: Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti, Rom 2005

Peyraube (2008)

Peyraube, Emmanuelle: Le harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIIe siècle, Paris 2008

Polleroß (1988)

Polleroß, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bände, Worms 1988

Polleroß (1995)

Polleroß, Friedrich: Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremonieldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von: Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 382–409

Polleroß (1997)

Polleroß, Friedrich: „Ergetzliche Lust der Diana“. Jagd, Maskerade und Porträt, in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, hrsg. von: Wolfgang Adam, Wiesbaden 1997, S. 795–820

Pollmann (2006)

Pollmann, Eva Kathrin: Die Marquise de Pompadour. Ein weiblicher Günstling am Hof Ludwigs XV., in: *Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften*, hrsg. von: Arne Karsten und Hillard von Thiessen, Göttingen 2006, S. 88–113

Pommier (1998)

Pommier, Edouard: Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières, Paris 1998

Posner (1990)

Posner, Donald: Mme de Pompadour as a patron of the visual arts, in: *The Art Bulletin* 72, no. 1 (1990), S. 74–105

Posner (1998)

Posner, Donald: The genesis and political purposes of Rigaud's portraits of Louis XIV and Philip V, in: *Gazette des Beaux-Arts* 131 (1998), S. 77–90

Pradel (1949)

Pradel, Pierre: L'art au siècle de Louis XIV, Paris 1949

Prah-Perochon (2005)

Prah-Perochon, Anne: Big Islanders, in: *France Today*, März (2005), S. 22–23 und 27

Préaud (1994)

Préaud, Maxime: Jeux de pommes, in: *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, hrsg. von: Sylvie, Deswarthe-Rosa, Paris 1994, S. 33–35

Puttfarken (1985)

Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' Theory of Art, New Haven und London 1985

Quaeitzsch (2010)

Quaeitzsch, Christian: „Une société de plaisirs“. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum, Passages/Passagen Band 30, Berlin und München 2010

Rabeler (2005)

Rabeler, Sven: Mätresse, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe* (Residenzforschung Band 15.II), hrsg. von: Werner Paravicini, Ostfildern 2005, 2 Teilbde., Teilband 1, S. 61–63

Racinet (1859)

Racinet, Charles: Les Plaisirs de l'Isle Enchantée, la Feste de Versailles du 18 juillet 1668 et les Divertissement de Versailles donnés par le Roy en 1674. Notice historique, bibliographique et judiciaire, Paris 1859

Raggio (1967)

Raggio, Olga: Two Great Portraits by Lemoyne and Pigalle, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 25 (1967), S. 219–229

Reckow (1992)

Reckow, Fritz (Hrsg.): Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV., Erlangen 1992

Reid (1993)

Reid, Jane Davidson: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300–1990s*, 2 Bde., Band 1, New York und Oxford 1993

Reinhard (2006)

Reinhard, Wolfgang: Zusammenfassende Schlussüberlegungen, in: *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, hrsg. von: Lothar Schilling, München 2006, S. 229–238

Renard (1999)

Renard, Philippe: Jean-Marc Nattier 1685–1766. Un artiste parisien à la cour de Louis XV, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999

Renaud-Chamska (2008)

Renaud-Chamska, Isabelle: Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e–XXI^e siècle), Paris 2008

Rocheblave (1919)

Rocheblave, Samuel: Jean-Baptiste Pigalle, Les grands sculpteurs français du XVIII^e siècle, Paris 1919

Roche-Bayard (2014)

Roche Bayard, Xavier: Le visage d'Agnès Sorel aussi vrai que nature, in: *La Nouvelle République Indre-et-Loire*, 2.11.2014, online verfügbar unter: <http://www.lanouvellere-publique.fr/Indre-et-Loire/Actualite/24-Heures/n/Contenus/Articles/2014/11/02/Le-visage-d-Agnes-Sorel-aussi-vrai-que-nature-2102820#> [letzter Zugriff im Mai 2017]

Rogister (2004)

Rogister, John: Queen Marie Leszczynska and faction at the French Court, in: *Queenship in Europe 1660–1815. The role of the consort*, hrsg. von: Clarissa Campbell Orr, Cambridge 2004, S. 186–220

von Rohr (1990 a)

von Rohr, Julius Bernhard: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Grossen Herren, hrsg. von: Monika Schlechte, Weinheim 1990

von Rohr (1990 b)

von Rohr, Julius Bernhard: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, hrsg. von: Gotthard Frühsorge, Weinheim 1990

Roland Michel (1979)

Roland Michel, Marianne und Catherine Binda: Un portrait de Madame Du Barry, in: *Revue de l'art* 46 (1979), S. 40–45

Roth (1981)

Roth, Oskar: Höfische Gesinnung und *honnêteté* im Frankreich des 17. Jahrhunderts, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von: August Buck (u. a.), Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 9, Hamburg 1981, Bd. 2, S. 239–244

Ruby (2004 a)

Ruby, Sigrid: Die Mätresse als Günstling am französischen Hof des 16. Jahrhunderts. Zur Porträtkultur von Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers in: *Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. 8. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, hrsg. von: Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Residenzforschung, Bd. 17, Ostfildern 2004, S. 495–515

Ruby (2004 b)

Ruby, Sigrid: Die Chambre de la Duchesse d'Étampes im Schloß von Fontainebleau, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 55–90

Ruby (2004 c)

Ruby, Sigrid: Das Porträt der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard, in: *(En)gendered. Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, hrsg. von: Simone Roggendorf und Sigrid Ruby, Marburg 2004, S. 71–86

Ruby (2007)

Sigrid Ruby: Rezension von: Andreas Tacke (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, Göttingen: Wallstein 2006

in KUNSTFORM 8 (2007), Nr. 9, URL: <http://www.arthistoricum.net//kunstform/rezension/ausgabe/2007/9/11842/>

Ruby (2010)

Ruby, Sigrid: Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance, Freiburg 2010

Ruby (2011)

Ruby, Sigrid: Dia Favoritin und ihr Ehemann. Die Grabmäler von Diane de Poitiers, in: *Das Grabmal des Günstlings. Studien zur Memorialkultur frühneuzeitlicher Favoriten*, hrsg. von: Arne Karsten, Berlin 2011, S. 65–84

Ruoff (2000)

Ruoff, Cynthia: Enchantment in baroque festive court performances in France. Les Plaisirs de l'Isle Enchantée, in: *The aesthetics of enchantment in the fine arts*, hrsg. von: Marlies Kronegger und Anna-Teresa Tymieniecka, Dordrecht (u. a.) 2000, S. 305–320

Rupprecht (1991)

Rupprecht, Bernhard: Bouchers Pompadour-Porträt von 1756, in: *Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von: Karl Möseneder und Andreas Prater, Hildesheim 1991, S. 274–283

Sabatier (2004)

Sabatier, Gérard: Allégories du pouvoir à la cour de Louis XIV, in: Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII, hrsg. von: Fernando Checa Cremades, Rom 2004, S. 177–193

Sabatier (2006)

Sabatier, Gérard: „Le portrait de César, c'est César“. Lieux et mise en scène du portrait du roi dans la France de Louis XIV, in: *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, hrsg. von: Thomas Gaehtgens und Nicole Hochner, *Passages/Passagen* Band 10, Paris 2006, S. 209–244

Sabatier (2010)

Sabatier, Gérard: La galerie royale française de Fontainebleau à Versailles. Enjeux et stratégies, in: *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, hrsg. von: Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München 2010, S. 275–292

Sauerländer (2013)

Sauerländer, Willibald: Vier Stufen der Liebe? Fragonards Gemälde für Madame Du Barry, in: *Kunstchronik* 66 (2013), S. 289–294

Saule (1992)

Saule, Béatrix: Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement, in: *Gazette des Beaux-Arts* 134 (1992), S. 137–148

Saule (2005)

Saule, Béatrix: Insignes du pouvoir et usages de cour à Versailles sous Louis XIV, in: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (2005), online veröffentlicht am 18.07.2007 unter: <http://crcv.revues.org/132>; DOI : 10.4000/crcv. 132 [letzter Zugriff im Mai 2017]

Schaefer (1972)

Schaefer, Claude: Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet (Diss. Université Paris IV, 1971), Lille 1972

Schaefer (1975)

Schaefer, Claude: Le diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et à Berlin, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1975), S. 7–100

Schaefer (1994)

Schaefer, Claude: Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden und Basel 1994

Schaefer (2000)

Schaefer, Claude: L'art et l'histoire. Étienne Chevalier commande au peintre Jean Fouquet le Diptyque de Melun, in: *Art et architecture à Melun au Moyen Age. Actes du colloque d'histoire de l'art et d'archéologie tenu à Melun les 28 et 29 novembre 1998*, hrsg. von: Yves Gallet, Paris 2000, S. 293–300

Schäpers (1997)

Schäpers, Petra: Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento (Diss. Univ. Bochum 1994), Frankfurt am Main 1997

Schilling (2006)

Schilling, Lothar (Hrsg.): Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz, München 2006

Schlumberger (1970)

Schlumberger, Eveline: Agnes Sorel, in: *Connaissance des arts* 219 (1970), S. 90–97

Schlumbohm (1990)

Schlumbohm, Christa: Les plus belles femmes de la Cour. Reale und fiktive Schönheitengalerien in der Ära Ludwigs XIV, in: *Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen*, hrsg. von: Bernhard König und Jutta Lietz, Tübingen 1990, S. 321–353

Schnapper (1983)

Schnapper, Antoine: Le portrait à l'Académie au temps de Louis XIV, in: *XVIIe siècle* 138 (1983), S. 97–123

Schnapper (2004)

Schnapper, Antoine: Le métier du peintre au Grand Siècle, Paris 2004

Schnapper (2010)

Schnapper, Antoine und Christine Gouzi: Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris 1644 – 1717, Paris 2010

Schneider (2012)

Schneider, Pablo: Kollektive Verkörperung – Sinnstiftung und Kunstproduktion zu Zeiten Ludwigs XIV., in: *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, hrsg. von: Rachel Mader, Bern 2012, S. 189–205

Scholl (1995)

Scholl, Norbert: Sakamente. Anspruch und Gestalt, Regensburg 1995

Schultheiß-Heinz (2003)

Schultheiß-Heinz, Sonja: Propaganda in der Frühen Neuzeit, in: *Sommerakademie des Graduiertenkollegs „Wissensfelder der Neuzeit. Entstehung und Aufbau der europäischen Informationskultur“*, hrsg. von: Wolfgang Weber, Augsburg 2003, S. 253–278

Scott (1973)

Scott, Barbara: Madame du Barry. A Royal Favourite with Taste, in: *Apollo* 173 (1973), S. 60–71

Scott (2005)

Scott, Katie: Framing Ambition. The interior politics of Mme de Pompadour, in: *Art History* 28 (2005), S. 248–290

Seufert (1996)

Seufert, Sabine: Madame de Pompadour zwischen Koketterie und Frömmigkeit, in: *Kritische Berichte* 24 (1996), S. 84–92

Seufert (1998)

Seufert, Sabine Caroline: Porträts der Madame de Pompadour (Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München), München 1998

Seznec (1974)

Seznec, Jean: Un Carle Van Loo retrouvé. „Les arts suppliants“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 83 (1974), S. 117–120

Sheriff (2005)

Sheriff, Mary: The portrait of the queen. Elisabeth Vigée-Lebrun's Marie-Antoinette en chemise, in: *Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism*, hrsg. von: Norma Broude, Berkeley 2005, S. 120–141

Shifrin (2007)

Shifrin, Susan: „Subdued by a Famous Roman Dame“. Picturing Foreignness, Notoriety, and Prerogative in the Portraits of Hortense Mancini, in: *Politics, Transgression, and Representation at the Court of Charles II*, hrsg. von: Julia Marciari Alexander und Catherine MacLeod, New Haven und London 2007, S. 141–174

Solnon (1987)

Solnon, Jean-François: *La cour de France*, Paris 1987

Spanke (2004)

Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstschriftliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004

Squarr (1974)

Squarr, Christa: Franziska Romana, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI). Ikonographie der Heiligen*, hrsg. von: Wolfgang Braunfels, Band 6, Freiburg im Breisgau 1974, S. 327–329

Standen (1985)

Standen, Edith A. (Hrsg.): *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde., Band 2, New York 1985

Standen (1993)

Standen, Edith A.: Children of the Sun King. Some Reconsiderations, in: *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993), S. 121–127

Standen (1998)

Standen, Edith A.: The tapestry Weaver and the King. Philippe Behagle and Louis XIV, in: *Metropolitan Museum Journal* 33 (1998), S. 183–204

Stein (1912)

Stein, Henri: Augustin Pajou, Paris 1912

Stein (1994)

Stein, Perrin: Madame de Pompadour and the Harem Imagery at Bellevue, in: *Gazette des Beaux-Arts* 123 (1994), S. 29–44

Stickel (2010)

Stickel, Lena Katharina: Zur Ikonographie einer Maîtresse en titre. Strategien der Legitimation in den Porträts der Madame de Pompadour, München 2010

Stroehlin (1905)

Stroehlin, Ernest: Jean Petitot et Jacques Bordier. Deux artistes huguenots du XVII^e siècle, Genf 1905

Teulé (2008)

Teulé, Jean: Le Montespan, Paris 2008

Thiel (2000)

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000

Trauth (2004)

Trauth, Nina: Madame de Pompadour als Türkin? Maskeraden zur kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellung im orientalisierenden Porträt des Barock, in: *Weisse Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hrsg. von: Victoria Schmidt-Linsenhof, Marburg 2004, S. 75–96

Trauth (2006)

Trauth, Nina: Die Interessen der Mätressenforschung. Methodische Überlegungen zur Analyse des Mätressenporträts, in: „... wir wollen der Liebe Raum geben“. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1550, hrsg. von: Andreas Tacke, Göttingen 2006, S. 127–156

Trauth (2009)

Trauth, Nina: Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock, Berlin und München 2009

Véron-Denise (2006)

Véron-Denise, Danièle: Vertumne et Pomone à la Banque de France. Nouvelles précisions sur une tenture brodée du comte de Toulouse, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français* (2005/2006), S. 83–99

Véron-Denise (2008)

Véron-Denise, Danièle und Jean Vittet: Versailles, les broderies de Saint-Joseph et Jean Lemoyne le Lorrain, in: *Versalia* 11 (2008), S. 55–84

Vouhé (2007)

Vouhé, Grégory: Madame de Montespan à Oiron, in: *L'Actualité Poitou-Charentes* 78 (2007), S. 40–41

Walczak (2015)

Walczak, Gerrit: Apparat zur Hervorbringung der französischen Schule, Rezension zu: Christian Michel, *L'Académie royal de Peinture et de Supture* (1648–1793). La naissance de l'École française, in: *Kunstchronik* 68 (2015), S. 114–119

Walther (2006)

Walther, Gerrit: Protest als schöne Pose, Gehorsam als „Event“. Zur Formation des ludovizianischen Absolutismus aus dem Geiste der Fronde, in: *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, hrsg. von: Lothar Schilling, München 2006, S. 173–189

Wappenschmidt (1994)

Wappenschmidt, Friederike: Wenn ich an Treue denke. Der Hund in Kunst und Handwerk, in: *Weltkunst* 64 (1994), S. 2362–2364

Warnke (1996)

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996

Weigert (1950)

Weigert, Roger-Armand: La retraite de Madame de Montespan, in: *Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle* 7–8 (1950), S. 211–221

Weisbrod (2000)

Weisbrod, Andrea: Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus, Königstein/Taunus 2000

Wenzel (2001)

Wenzel, Michael: Heldinnengalerie – Schönheitengalerie. Studie zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470–1715 (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), online unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/44>

[letzter Zugriff im Mai 2017]

Wieseman (2002)

Wieseman, Marjorie E.: Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch painting, Doornspijk 2002

Wildenstein (1957)

Wildenstein, Georges: Les Ferdinand Elle. A propos de deux inventaires inédits, in: *Gazette des Beaux-Arts* 50 (1957), S. 225–236

Wildenstein (1960)

Wildenstein, Georges: Les Beaubrun, in: *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960), S. 261–274

Wildenstein (1963)

Wildenstein, Daniel: Claude Lefebvre restitué par l'estampe, in: *Gazette des Beaux-Arts* 105 (1963), S. 305–313

Wilhelm (1969)

Wilhelm, Jacques: Quelques œuvres oubliées ou inédites des peintres de la famille Beaubrun, in: *Revue de l'art* 5 (1969), S. 19–32

Wilhelm (1994)

Wilhelm, Jacques: Quelques portraits peints par Claude Le Febvre (16321674), in: *La Revue du Louvre et des Musées de France* 2 (1994), S. 18–36

Williams (2015)

Williams, Hannah: Académie Royale. A History in Portraits, Farnham (u. a.) 2015

Wintermute (1992)

Wintermute, Alan: Collected in herself. The art of Du Barry, in: *Apollo* 136 (1992), S. 58–59

Ydema (1991)

Ydema, Onno: Carpets and their datings in Netherlandisch paintings. 1540–1700, Woodbridge 1991

Zega (2002)

Zega, Andrew und Bernd Dams: Palaces of the sun king. Versailles-Trianon-Marly. The Châteaux of Louis XIV, London 2002

Zemanek (2010)

Zemanek, Evi: Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt, Köln (u. a.) 2010

Ziegler (2010)

Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010

Zika (2002)

Zika, Anna: Fest und Fanal. Inszenierung und Zeremoniell als Strategien zur Konstitution politischer Macht, in: *Krieg und Kunst*, hrsg. von: Bazon Brock und Gerlinde Koschik, München 2002, S. 225–241

Zorach (2001)

Zorach, Rebecca: Desiring things, in: *Art History* 24 (2001), S. 195–212

Zvereva (2002)

Zvereva, Alexandra: Les Clouets de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé, Paris 2002

Kataloge:**Ariccia (2002)**

Castelli e castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della Provincia di Roma (Kat. Ausst. Palazzo Chigi, Ariccia), hrsg. von: Francesco Petrucci, Rom 2002

Berlin (1966)

Höfische Bildnisse des Spätbarock (Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg), hrsg. von: Helmut Börsch-Supan, Berlin 1966

Berlin (1975)

Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts (Kat. Mus. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), Berlin 1975

Berlin (1996)

Gesamtverzeichnis (Kat. Mus. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), hrsg. von: Rainald Grosshans, Berlin 1996

Chantilly (1970)

Peintures de l'Ecole Française. XV^e–XVII^e siècle (Kat. Mus. Musée Condé, Chantilly), hrsg. von: Albert Chatelet (u. a.), Paris 1970

Chantilly (2015)

Fastes de cour au XVII^e siècle. Costumes de Bellange et de Berain (Kat. Ausst. Musée Condé, Chantilly), hrsg. von: Paulette Choné und Jérôme de La Gorce, Saint-Rémy-en-l'Eau 2015

Dijon (1982)

La peinture dans la peinture (Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts, Dijon), hrsg. von: Pierre Georgel und Anne-Marie Lecoq, Dijon 1982

Dijon (2002)

(Kat. Mus. Musée des Beaux-Arts, Dijon), hrsg. von: Emmanuel Starcky, Paris 2002

Dole (2009)

Guide (Kat. Mus. Musée des Beaux-Arts), hrsg. von: Anne Dary, Dole 2009

Düsseldorf (1995)

Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldenin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf und Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1995–1996), hrsg. von: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, München 1995

Fontainebleau (2011)

Parler à l'âme et au cœur. La peinture selon Marie Leszczynska (Kat. Ausst. Château de Fontainebleau, 2011), hrsg. von: Xavier Salmon, Dijon 2011

Grenoble (2000)

Peintures françaises avant 1815 (Kat. Mus. Musée de Grenoble), hrsg. von: Gilles Chomer, Paris 2000

Heidelberg (1991)

Bildführer durch die Sammlungen (Kat. Mus. Kurpfälzisches Museum), hrsg. von: Jörn Bahns, Heidelberg 1991

Lissabon (2009)

Sampaio, Luisa: Peinture au Musée Calouste Gulbenkian (Kat. Mus. Fondation Calouste Gulbenkian Lissabon), Mailand 2009

London (1983)

Portraits & Figures in Paintings & Sculpture. 1570–1870 (Kat. Ausst. Heim Gallery), London 1983

London (1989)

The Wallace Collection. Catalogue of Pictures (Kat. Mus. The Wallace Collection London), hrsg. von: John Ingamells, Band 3. French before 1815, London 1989

London (2002)

Madame de Pompadour. Images of a mistress (Kat. Ausst. National Gallery, London 2002–2003), hrsg. von: Colin Jones, London 2002

London (2011)

The Wallace Collection's Pictures. A complete catalogue (Kat. Mus. The Wallace Collection London), hrsg. von: Stephen Duffy und Jo Hedley, London 2011

Los Angeles (2011)

Paris. Life & Luxury in the Eighteenth Century (Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum at the Getty Center, Los Angeles und Museum of Fine Arts, Houston 2011), hrsg. von: Charissa Bremer-David, Los Angeles 2011

Lyon (2014)

L’Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850 (Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts de Lyon), hrsg. von: Stephen Bann und Stéphane Paccoud, Band 2 von 2, Paris 2014

Madrid (1990)

Inventario general de pinturas (Kat. Mus. Museo del Prado), hrsg. von: Mercedes Orihuela, Band 1 von 3, La colección real, Madrid 1990

Madrid (2006)

Enciclopedia del Museo del Prado (Kat. Mus. Museo del Prado), hrsg. von: Francisco Calvo Serraller und Miguel Zugaza Miranda, 6 Bände, Madrid 2006

Maintenon (1984 a)

(Kat. Mus. Château de Maintenon), hrsg. von: Eve Baudoin, Maintenon 1984

Maintenon (1984 b)

Louis XIV, Mme de Maintenon. Tricentenaire du mariage (Kat. Ausst. Château de Maintenon), hrsg. von: Françoise Chandernagor, Maintenon 1984

Marly-le-Roi (1992)

Madame du Barry. De Versailles à Louveciennes (Kat. Ausst. Musée promenade de Marly-le-Roi – Louveciennes 1992), hrsg. von: Marie-Amynthe Denis, Paris 1992

Meaux (2004)

Bossuet. Miroir du Grand Siècle (Kat. Ausst. Musée Bossuet), hrsg. von: Sylvain Kerspren und Anne-Edith Maillard, Paris 2004

Montréal (1982)

Largillièrre and the Eighteenth-Century Portrait (Kat. Ausst. The Montreal Museum of Fine Arts 1981), hrsg. von: Myra Rosenfeld, Montréal 1982

Montréal (1988)

Madame de Pompadour et la floraison des arts (Kat. Ausst. Musée David M. Stewart, Montréal 1988), hrsg. von: Catherine Arminjon, Montréal 1988

Moskau (2005)

Painting Collection. France 16th – first half 19th century (Kat. Mus. State Pushkin Museum of Fine Arts), hrsg. von: Irina Kuznetsova und Elena Sharnova, Moskau 2005

München (2002)

Madame de Pompadour. L'Art et l'Amour (Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2002), hrsg. von: Xavier Salmon und Prinz Johann Georg von Hohenzollern, München 2002

Nantes (1997)

Visages du Grand Siècle. Le portrait sous le règne de Louis XIV 1660–1715 (Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts Nantes), hrsg. von: Emmanuel Coquery, Paris 1997

New Orleans (1984)

The sun king. Louis XIV and the New World (Kat. Ausst. Louisiana State Museum, New Orleans und The Corcoran Gallery of Art, Washington 1984-1985), hrsg. von: Vaughn Glasgow (u. a.), New Orleans 1984

New York (1981)

The Eighteenth-Century Woman (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art New York, 1981–1982), hrsg. von: Olivier Bernier, New York 1981

New York (1987)

Chez Elle, Chez Lui. At Home in 18th Century France (Kat. Ausst. Rosenberg & Stiebel 1987), hrsg. von: Penelope Hunter-Stiebel, New York 1987

New York (2011)

European Sculpture 1400–1900 in the Metropolitan Museum of Art (Kat. Mus. The Metropolitan Museum of Art New York), hrsg. von: Ian Wardropper, New Haven und London 2011

Nizza (1977)

Carle Vanloo. Premier peintre du roi (Kat. Ausst. Musée Chéret Nice, Musée Bargoin Clermont-Ferrand und Musée des Beaux-Arts Nancy, 1977), hrsg. von: Marie-Catherine Sahut, Ivry 1977

Paris (1911)

Les modes à travers trois Siècles (Kat. Ausst. Palais du Domaine des Bagatelle, Paris), Evreux 1911

Paris (1950)

Chefs-d'œuvre des collections parisiennes (Kat. Ausst. Musée Carnavalet), Paris 1950

Paris (1960)

Louis XIV. Faste et décors (Kat. Ausst. Musée des art décoratifs), Paris 1960

Paris (1968)

Au temps des Précieuses. Les salons littéraires au XVII^e siècle (Kat. Ausst. Bibliothèque Nationale), Paris 1968

Paris (1974 a)

Louis XV. Un moment de perfection de l'art français (Kat. Ausst. Hôtel de la Monnaie Paris 1974), Paris 1974

Paris (1974 b)

Renaissance du Musée de Brest. Acquisitions récentes (Kat. Ausst. Musée du Louvre), Paris 1974

Paris (1976)

Saint-Simon ou „L'Observateur véridique“ (Kat. Ausst. Bibliothèque Nationale Paris), Paris 1976

Paris (1997)

Pajou. Sculpteur du Roi 1730–1809 (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris 1997/1998 und Metropolitan Museum of Art, New York 1998), hrsg. von: James Draper und Guilhem Scherf, Paris 1997

Paris (2015)

La Toilette. Naissance de l'intime (Kat. Ausst. Musée Marmottan Monet, Paris 2015), hrsg. von: Nadejde Laneyrie-Dagen und Georges Vigarello, Paris 2015

Rom (2005)

Ferdinand Voet. Ritrattista di Corte tra Roma e l'Europa del Seicento (Kat. Ausst. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo), hrsg. von: Francesco Petrucci, Rom 2005

Rouen (2001)

Chefs-d'œuvre du cabinet d'Arts graphiques du château de Versailles (Musées de la ville de Rouen und Musée de la ville de Mans), hrsg. von: Xavier Salmon, Paris 2001

Rennes (1884)

Catalogue des tableaux, dessins, bas-reliefs & statues (Kat. Mus. Musée de la ville de Rennes), hrsg. von: J. Jan, Rennes 1884

Rennes (1979)

Catalogue des peintures de l'École Française du XVIIe siècle (Kat. Mus. Musée des Beaux-Arts de Rennes), hrsg. von: François Bergot und Patrick Ramade, in: *Bulletin des amis du musée de Rennes* (1979), S. 3–50

Saint-Germain-en-Laye (1988)

Louis XIV ´ Saint-Germain. De la naissance ´ la gloire 1638–1682 (Kat. Ausst. Musée des Antiquit es Nationales 1988), hrsg. von: Renée Auger, Paris 1988

Saint-Germain-en-Laye (2007)

Du château royal de Saint-Germain au musée d'Archéologie nationale (Kat. Ausst. Château de Saint-Germain-en-Laye 2000), hrsg. von: Marie-Dominique de Teneuille, Paris 2007

Stockholm (1988)

French Paintings I. Seventeenth Century (Kat. Mus. Swedish National Art Museum, Stockholm), hrsg. von: Pontus Grate, Uddevalla 1988

Tournus (2005)

Greuze et l'affaire du „Septime Sévère“ (Kat. Ausst. Hôtel-Dieu – Musée Greuze, Tournus), hrsg. von: Clémence Poivet und Annick Lemoine, Paris 2005

Troyes (1955)

Mignard et Girardon (Kat. Ausst. Musée des Beaux Art Troyes), Troyes 1955

Versailles (1935)

La Bibliothèque de Versailles et le Musée Lambinet (Kat. Mus. Musée Lambinet Versailles), hrsg. von: R n  Pichard du Page, Paris 1935

Versailles (1980)

Catalogue des Peintures (Kat. Mus. Musée national du château de Versailles), hrsg. von: Claire Constans, Paris 1980

Versailles (1995)

Les peintures (Kat. Mus. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Claire Constans, 3 B nde Paris 1995

Versailles (1998)

La peinture ´ Versailles XVIIe siècle (Kat. Mus. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Thierry Bajou, Paris 1998

Versailles (1999 a)

Jean Marc Nattier. 1685–1766 (Kat. Ausst. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon, 1999–2000), hrsg. von: Xavier Salmon, Paris 1999

Versailles (1999 b)

Les demoiselles de Saint-Cyr. Maison royale d' ducation 1686–1793 (Kat. Ausst. Grande Ecurie du Roi, Versailles 1999), hrsg. von: Jean-Joseph Milhiet, Paris 1999

Versailles (2000)

Chefs-d'œuvres du Musée Gulbenkian de Lisbonne. Meubles et objets royaux du XVIII^e siècle français (Kat. Ausst. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon, 2000–2001), hrsg. von: Pierre Arizzoli-Clémentel, Paris 2000

Versailles (2002)

Madame de Pompadour et les arts (Kat. Ausst. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Xavier Salmon, Paris 2002

Versailles (2005 a)

Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints (Kat. Ausst. Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Nicolas Milovanovic, Paris 2005

Versailles (2005 b)

Napoléon et Versailles (Kat. Ausst. Musée national du château de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Jérémie Benoit, Versailles 2005

Versailles (2005 c)

Peintures (Kat. Mus. Musée Lambinet, Versailles), Paris 2005

Versailles (2007)

La Galerie des Glaces. Charles Le Brun maître d'œuvre (Kat. Ausst. Musée national du château de Versailles et du Trianon), hrsg. von: Nicolas Milovanovic, Paris 2007

Versailles (2009)

Louis XIV. L'homme et le roi (Kat. Ausst. Musée national du château de Versailles et du Trianon, 2009-2010), hrsg. von: Nicolas Milovanovic und Alexandre Maral, Paris 2009

Abbildungsverzeichnis

Die in dieser Arbeit reproduzierten Abbildungen dienen der Veranschaulichung der im Text beschriebenen Kunstwerke und sind somit als Zitate im Sinne des § 51 UrhG zu verstehen. Die Art und der Umfang der jeweiligen Abbildung richten sich nach den Anforderungen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung im Text. Wo immer dies möglich war, wurde dabei zudem auf lizenzenfreie Reproduktionen zurückgegriffen; die Rechteinhaber beziehungsweise Einrichtungen, die diese Reproduktionen frei zur Verfügung stellten, möchte ich dankend hervorheben.

Abbildung 1

Unbekannt, Agnès Sorel, Gisant, um 1450, château de Loches
aus: Schlumberger (1970), S. 90

Abbildung 2

Jean Fouquet, Agnès Sorel, Bibliothèque Nationale de France, Paris
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 3

Jean Fouquet, Le Diptyque de Melun, 1455–1460, Etienne Chevalier und Hl. Stephanus, Gemäldegalerie Berlin
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 4

Jean Fouquet, Le Diptyque de Melun, 1455–1460, Madonna, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 5

Cornille de Lyon, Anne de Pisseleu, 1535–40, Metropolitan Museum of Art, New York
Quelle: The Metropolitan Museum of Art, New York
[<http://www.metmuseum.org/art/collection>]

Abbildung 6

Jean Clouet (Atelier), Diane de Poitiers, 1525, Musée Condé, Chantilly
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 7

François Clouet, Madame de Valentinois, Musée Condé, Chantilly
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 8

François Clouet, Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, um 1550, Musée de Grenoble

aus: Grenoble (2000), S. 79

Abbildung 9

Unbekannt, Diane de Poitiers, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 10

Erste Schule von Fontainebleau, Diane Chasseresse, um 1550, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 11

Benvenuto Cellini, Nymphe de Fontainebleau, 1543, Bronze, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 12

Unbekannt, Diana d'Anet, 1552/53, Marmor, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 13

Zweite Schule von Fontainebleau, Gabrielle d'Estrées au bain, um 1599, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 14

Unbekannt, Louis en Soleil dans le Ballet de la Nuit, 1653, Bibliothèque National, Paris

aus: Maral (2014), S. 35

Abbildung 15

Jean Nocret , La famille de Louis XIV en travesti mythologique, um 1670, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 16

Charles Le Brun, Prise de la ville et la citadelle de Gand en six jours et Mesures des Espagnols

rompues par la prise de Gand, 1678, Grande Gallerie, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 17

Pierre Mignard, Louis XIV couronné par la Victoire à cheval devant Maastricht, 1674, Musée

national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 18

Hyacinthe Rigaud, Louis XIV devant Namur, 1701, Museo del Prado, Madrid

aus: Maral (2014), S. 159

Abbildung 19

Charles Le Brun, Louis XIV, um 1661, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 20

Hyacinthe Rigaud, Ludwig XIV., 1701, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 21

Henri et Charles Beaubrun, Marie-Thérèse d'Autriche, 1660, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 22

Simon Renard de Saint-André, Anne d'Autriche et Marie-Thérèse d'Autriche, 1664, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 23

Jacob Ferdinand Voet, Ritratto di Maria Mancini Colonna, 1672, gestohlen aus: Petrucci (2005), S. 235

Abbildung 24

Jacob Ferdinand Voet, Hortensia Mancini, 1675, Gemäldegalerie Berlin

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 25

Jacob Ferdinand Voet, Hortense Mancini and Her Sister Marie, ca. 1670, The Royal Collection

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 26

Mignard-Schule, Olympia Mancini als Amazone, um 1660, Nationalmuseum Stockholm, Sammlung Schloss Gripsholm

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 27

Joseph Werner, Mademoiselle de la Valliere in Costume, um 1663, Norton Simon Art Foundation, Pasadena

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 28

Joseph Werner, Louis XIV in Costume, um 1663, Norton Simon Art Foundation, Pasadena

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 29

Joseph Werner, Marie-Thérèse en costume à la polonaise, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 156

Abbildung 30

Joseph Werner, Louis de France (1661-1711), dit le Grand Dauphin, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 156

Abbildung 31

Henri & Charles Beaubrun, María Teresa de Austria y el Gran Delfín de Francia, um 1664, Museo nacional del Prado, Madrid

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 32

Joseph Werner, Louis XIV en armure, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 154

Abbildung 33

Joseph Werner, Louis XIV en Apollon conduisant le char du Soleil, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 157

Abbildung 34

Joseph Werner, Louis XIV en Apollon triomphant du serpent Python, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 158

Abbildung 35

Joseph Werner, Marie-Thérèse d'Autriche représentée en Diane, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

aus: Glaesemer (1974), S. 159

Abbildung 36

Pierre Mignard, Portrait of a lady as Flora, Staatliches Museum für Bildende Künste A.S. Puschkin, Moskau

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 37

Jean Nocret, Portrait présumé de Louise de La Vallière, vor 1666, Musée des Beaux-Arts Rennes

aus: Agence photo de la Réunion des musées nationaux RMN

<http://www.photo.rmn.fr>

Abbildung 38

Jean Nocret, Louise-Françoise de La Baume Le Blanc, Duchesse de La Vallière et de Vaujours, 1660–75, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 39

Claude Lefebvre, Mademoiselle de la Vallière, 1660–1675, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 40

Louis Elle, le Vieux (attribué), Portrait présumé de Mademoiselle de La Vallière recevant les présents du roi, 1666–1667, Musée Lambinet, Versailles

aus: Versailles (2005 c), S. 50

Abbildung 41

Schmitz (Original von Pierre Mignard), Madame de La Vallière et ses enfants, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 42

Rioult Louis Edouard (Original um 1672 von Pierre Mignard), Comte de Vermandois und Mademoiselle de Blois, 1839, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 43

Charles Thorin, Sainte Marie Madeleine, 1631, Saint-Eienne du Mont, Paris

aus: Eade (2012), S. 321

Abbildung 44

Jean-Charles Nocret, Renoncement de Louise de La Vallière, 1675, Musée des Beaux-Arts, Brest

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 45

Charles und Henri Beaubrun, Françoise-Athenaïs de Rochechouart, marquise de Montespan, 1665–1669, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 46

Caspar Netscher, Porträt der Madame de Montespan, 1670, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

aus: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Online Collection, online unter: <http://kd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=356195>

Abbildung 47

Caspar Netscher, Madame de Montespan, die Harfe spielend, 1671, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

aus: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Online Collection, online unter: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=356197>

Abbildung 48

Henri Gascar, Portrait de Françoise de Rochechouart, Madame de Montespan en Diane, um 1670,

Collection Cailleux, Genf

aus: Constans (1998), S. 40

Abbildung 49

Henri Gascar, A Double Portrait of Lady Anne Barrington und Lady Mary St. John, Privatsammlung

aus: Historical portraits – Image Gallery, Philip Mould Ltd., online unter: <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=725&Desc=Lady-Anne-Barrington-and-Lady-Mary-St-John-%7C-Henri-Gascar>

Abbildung 50

Henri Gascar, Portrait of a Lady, Privatsammlung

aus: Sphinx Fine Arts, online unter: <http://www.sphinxfineart.com/Henri-Gascars-Paris-1635-Rome-1701-Portrait-Lady-Seated-Three-Quarter-Length-White-and-Gold-Gown-with-Blue-Robe-Garden-Beyond-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=176183>

Abbildung 51

Louis Elle Ferdinand II, Portrait de Madame de Montespan porté par les Grâces, nach 1670, Musée des Beaux-Arts, Troyes

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 52

Unbekannt, Raub der Europa (Madame de Montespan mit ihren Kindern), um 1675, Kurpfälzisches Museum Heidelberg

aus: Heidelberg (1991), S. 16

Abbildung 53

Pierre Mignard, Madame de Montespan, um 1677, Privatsammlung

aus: Nikolenko (1983), Kat. Nr. 17

Abbildung 54

Henri Gascar, Madame de Montespan allongée au devant d'une galerie du château de Clagny, nach 1679, Privatsammlung

aus: Bremer-David (2010), S. 317

Abbildung 55

La marquise de Montespan dans les jardins de Clagny, Musée national des châteaux de Versailles et

du Trianon

aus: Harlay (1912), planche 43

Abbildung 56

Unbekannt, Madame de Montespan et ses enfants, nach 1683, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 57

Unbekannt, Madame de Montespan en pénitente au château de Clagny, um 1700, Musée Lambinet Versailles
aus: Versailles (2005 c), S. 151

Abbildung 58

Henri Gascar, Louise de Kérouaille, duchess of Portsmouth, um 1675, Privatsammlung
aus: Historical portraits – Image Gallery, Philip Mould Ltd., online unter: <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=723&Desc=Duchess-of-Portsmouth-%7C-Henri-Gascar>

Abbildung 59

Jean Petitot le Vieux, Madame de Maintenon, Emaille, Musée du Louvre, Paris
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 60

Pierre Mignard, Madame de Maintenon, le duc du Maine et le comte de Vexin, um 1674-1675,
Château de Maintenon
aus: Maintenon (2001), S. 64

Abbildung 61

Pierre Mignard, Madame de Maintenon tenant un enfant sur les genoux, um 1675, Privatbesitz
aus: Maintenon (2001), S. 63

Abbildung 62

Pierre Mignard, Portait de femme avec son fils, 1670-1675, Musée des Beaux-Arts de Dole
aus: Nantes (1997), S. 60

Abbildung 63

Louis Elle, Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, et sa nièce Françoise d'Aubigné, future duchesse de Noailles, um 1689, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 64

Pierre Mignard, Madame de Maintenon en sainte Françoise romaine, 1694, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon
Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 65

Hyacinthe Rigaud, Madame de Maintenon âgée, 1715–1719, Privatbesitz
aus: Chandernagor (2001), S. 67

Abbildung 66

Hyacinthe Rigaud, Ludwig XV., 1715, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 67

Hyacinthe Rigaud, Ludwig XV., 1730, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 68

Maurice-Quentin de La Tour, Ludwig XV., 1748, Musée du Louvre Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 69

Pierre Gobert, Marie Leszczinska, Reine de France, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 70

Pierre Gobert, Marie Leszczynska, Reine de France, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 71

Jean-Baptiste Santerre, Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, 1709, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 72

Carle Van Loo, Marie Leszczynska, 1747, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 73

Jean-Marc Nattier, Marie Leszczynska, reine de France, 1748, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 74

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette en grand habit de cour, 1778, Kunsthistorisches Museum Wien, im Depot der Porträtgalerie auf Schloss Ambras Innsbruck

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 75

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette, um 1783, Hessische Hausstiftung

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 76

Jean-Marc Nattier, Madame de Pompadour en Diane, 1746, Privatbesitz

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 77

Jean-Marc Nattier, Portrait of Constance Bonnier de la Mosson, 1742, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Abbildung 78

Jean-Marc Nattier, Madame Marsollier and Her Daughter, 1749, The Metropolitan Museum of Art, New York

Quelle: The Metropolitan Museum of Art, New York

[<http://www.metmuseum.org/art/collection>]

Abbildung 79

Jean-Marc Nattier, Madame de Pompadour, 1748, Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 80

Jean-Baptiste Pigalle, Madame de Pompadour, 1749-51, Metropolitan Museum of Art New York

Quelle: The Metropolitan Museum of Art, New York

[<http://www.metmuseum.org/art/collection>]

Abbildung 81

Jean-Baptiste Pigalle, Madame de Pompadour en Amitié, 1753, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 82

Jean-Baptiste Pigalle, L'amour et l'Amitié, 1758, Musée du Louvre, Paris

Versailles (2002), S. 301

Abbildung 83

François Boucher, Madame de Pompadour am Klavichord, um 1750, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 84

François Boucher, Sketch for a Portrait of Madame de Pompadour, um 1750, Waddesdon (Rothschild Family)

© The National Trust, Waddesdon Manor

Abbildung 85

Maurice Quentin de La Tour, Madame de Pompadour, 1755, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 86

Maurice Quentin de La Tour, Louis Duval de l'Epinoy, 1745, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 87

Maurice Quentin de La Tour, Madame Rouillé de l'Estang, 1738, Privatsammlung

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 88

François Boucher, Madame de Pompadour, 1756, Alte Pinakothek, München

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 89

François Boucher, Madame de Pompadour, 1758, Victoria & Albert Museum, London

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 90

François Boucher, Madame de Pompadour, 1759, Wallace Collection, London

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 91

François Hubert Drouais, Madame de Pompadour as a vestal, 1760, Musée David M.

Steward,

Montréal

aus: München (2002), S. 133

Abbildung 92

François Hubert Drouais, Madame de Pompadour, 1763, National Gallery, London

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 93

François Hubert Drouais, Die Marquise de Pompadour mit Muff, 1763, Musée des Beaux-Arts, Orléans

aus: München (2002), S. 129

Abbildung 94

Carle Van Loo, Les arts suppliants, 1764, The Frick Art Museum, Pittsburgh

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 95

Carle Van Loo, Madame de Pompadour en sultane, 1752, Eremitage, Sankt Petersburg

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 96

Carle Van Loo, Madame de Pompadour (La belle jardinière), um 1755, Musée national des châteaux

de Versailles et du Trianon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 97

François Boucher, Madame de Pompadour at her dressing table, 1758, Fogg Art Museum, Cambridge (Ma)

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 98

Dame à sa toilette, ca. 1585-95, Musée des Beaux-Arts, Dijon

aus: Dijon (2002), S. 51

Abbildung 99

Nicolas de Largillierre, Portrait of a woman as Venus, ca. 1695–1700, The Saint Louis Art Museum

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 100

Etienne Jeaurat, La coquette, ca. 1732, Rosenberg & Stiebel Gallery, New York

aus: New York (1987), S. 22

Abbildung 101

Pierre Mignard, Presumed portrait of Madame Dufresnoy at her toilette, Courtesy of the New York

Historical Society, New York City

aus: Goodman-Soellner (1987), S. 46

Abbildung 102

Jean-François de Troy, A Lady Showing a Miniature Bracelet to Her Suitor, ca. 1734, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Hyde (2000), S. 470

Abbildung 103

Jean Valade, Portraits of Madame and Monsieur Faventines, 1768, privat

aus: Los Angeles (2011), S. 22 und 23

Abbildung 104

Charles-Nicolas Cochin (nach einer Zeichnung von Charles Natoire), Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon

Quelle: The Metropolitan Museum of Art, New York

[<http://www.metmuseum.org/art/collection>]

Abbildung 105

Carle Van Loo, Allegorie der Künste, 1752-53, The Fine Arts Museum of San Francisco

aus: München (2002), S. 153

Abbildung 106

Jacques Firmin Beauvarlet (nach François Hubert Drouais), Comtesse Du Barry im Jagdkostüm, 1764 (Stich von ca. 1770)

Moehring (1995), Abbildung 14.

Abbildung 107

François Hubert Drouais, Madame Du Barry als Page, 1765, Birmingham Museum of Art Birmingham (AL)

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 108

François Hubert Drouais, Madame Du Barry als Flora, 1769, National Gallery of art, Washington

D.C.

Courtesy National Gallery of Art, Washington

Abbildung 109

François Hubert Drouais, Madame Du Barry als Flora, 1770, Museo nacional del Prado, Madrid

aus: *Museo Nacional del Prado – Galería online, online unter:*

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 110

François Hubert Drouais, Madame Du Barry als Flora, 1770, Musée des Beaux-Arts, Agen

aus: Blanc (2006), S. 226

Abbildung 111

François Hubert Drouais, Madame Du Barry als Muse, 1771, Industrie- und Handelskammer, Versailles

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 112

Augustin Pajou, Madame Du Barry, 1772, Metropolitan Museum of Art New York

Quelle: The Metropolitan Museum of Art, New York

[<http://www.metmuseum.org/art/collection>]

Abbildung 113

Augustin Pajou, La Comtesse Du Barry, 1773, Musée du Louvre, Paris

Stein (1912), S. 128 f., Pl. V

Abbildung 114

Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Marie-Jeanne Bécu, comtesse Du Barry, 1771, Wildenstein New York

aus: Marly-le-Roi (1992), S. 150, Crédits photographiques J. et M. Laÿ

Abbildung 115

André Gautier-d'Agoty, Madame Du Barry und Zamor, 1771, Fondation Calouste Gulbenkian, Lissabon

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 116

Augustin Pajou, La Fidélité sous les traits de madame Du Barry tenant le coeur du roi, 1779, Louvre Depot Musée promenade de Marly-le-Roi Louveciennes

aus: Moehring (1995), Abbildung 137

Abbildung 117

Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, Comtesse du Barry, 1781, Philadelphia Museum of Art

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 118

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Selbstbildnis mit Strohhut, 1782, National Gallery, London

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 119

Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, Comtesse Du Barry, 1787, Corcoran Collection, Washington

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 120

Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, Comtesse Du Barry, begonnen 1789, privat

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 121

Fragonard, La poursuite, 1771–72, The Frick Collection, New York

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 122

Fragonard, La surprise, 1771–72, The Frick Collection, New York

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 123

Fragonard, L'Amour-Amitié, 1771–72, The Frick Collection, New York

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 124

Fragonard, L'Amant couronné, 1771–72, The Frick Collection, New York

Quelle: Archiv des Autors

Abbildung 125

Fragonard, L'abandonné, The Frick Collection, New York

Quelle: Archiv des Autors

Abbildungen



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27



Abbildung 28



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 39



Abbildung 40



Abbildung 41



Abbildung 42



Abbildung 43



Abbildung 44



Abbildung 45



Abbildung 46



Abbildung 47



Abbildung 48



Abbildung 49



Abbildung 50



Abbildung 51



Abbildung 52



Abbildung 53



Abbildung 54



Abbildung 55



Abbildung 56



Abbildung 57



Abbildung 58



Abbildung 59



Abbildung 60



Abbildung 61



Abbildung 62



Abbildung 63



Abbildung 64



Abbildung 65



Abbildung 66



Abbildung 67



Abbildung 68



Abbildung 69



Abbildung 70



Abbildung 71



Abbildung 72



Abbildung 73



Abbildung 74



Abbildung 75



Abbildung 76



Abbildung 77



Abbildung 78



Abbildung 79



Abbildung 80



Abbildung 81



Abbildung 82



Abbildung 83



Abbildung 84



Abbildung 85



Abbildung 86



Abbildung 87



Abbildung 88



Abbildung 89



Abbildung 90



Abbildung 91



Abbildung 92



Abbildung 93



Abbildung 94



Abbildung 95



Abbildung 96



Abbildung 97



Abbildung 98



Abbildung 99



Abbildung 100



Abbildung 101



Abbildung 102



Abbildung 104



Abbildung 103





Abbildung 105



Abbildung 106



Abbildung 107



Abbildung 108



Abbildung 109



Abbildung 110



Abbildung 111



Abbildung 112



Abbildung 113



Abbildung 114

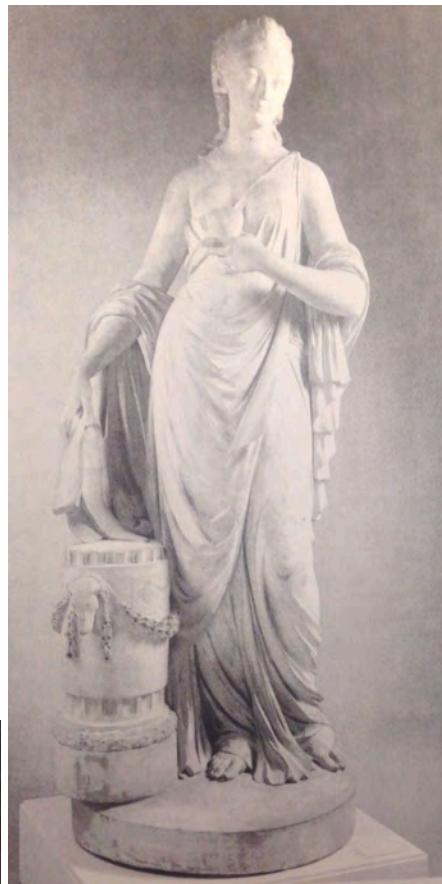


Abbildung 116



Abbildung 115



Abbildung 117



Abbildung 118



Abbildung 119



Abbildung 120



Abbildung 121



Abbildung 122



Abbildung 123



Abbildung 124



Abbildung 125

