

**Freundinnenporträts. Porträts als Bestandteile der Freundschaftspraxis von Frauen des
französischen Hofes in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts**

D i s s e r t a t i o n
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Mechthild Auerbach aus

Dresden

2019

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen
Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. phil. habil. Barbara Lange
Mitberichterstatterin: Prof. Dr. phil. Anna Pawlak**

Tag der mündlichen Prüfung: 09.12.2015

**Elektronische Publikation über den Server der Universitätsbibliothek
Tübingen (TOBIAS-lib)**

Band I

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG

EINLEITUNG	1
TECHNISCHE VORBEMERKUNGEN	26
1 FREUNDSCHAFT IM BILDDISKURS UND IN DEN PHILOSOPHISCHEN UND LITERARISCHEN DEBATTEN DER AUFKLÄRUNG	
1. 1 Die Differenzierung zwischen Freundschaft und Liebe um die Mitte des 18. Jahrhunderts	28
1. 2 ‚Freundschaft‘ – ein ständespezifisches Phänomen?	48
1. 3 Die Frage der Geschlechtsspezifität von Freundschaft	72
1. 4 Fazit: „FreundInnenschaft“ und Freundinnenporträts	87
2 BESONDERHEITEN DER VERSCHIEDENEN TECHNIKEN, MATERIALIEN UND GATTUNGEN VON FREUNDINNENPORTRÄTS	92
2. 1 Miniaturbildnisse	94
2. 2 Pastellporträts	118
2. 3 Klein- und großformatige Porträts in Öl auf Leinwand	128
2. 4 Porträtbüsten in Marmor	129
3 FREUNDINNENPORTRÄTS UND MACHT	
3. 1 Die Rolle von Freundinnenporträts beim Ausbau von Netzwerken unter Frauen am französischen Hof	136
3. 1. 1 Der Repräsentationsbegriff und das Verhältnis von Repräsentation und Macht im Freundinnenporträt am französischen Hof	140
3. 1. 2 Die französische Bildtradition der Frauenallianzporträts im 16. und 17. Jahrhundert	150
3. 2 Andere Kultur- und Machträume	155
3. 2. 1 Das Bild Ekaterinas II. im Porträt ihrer Hofdamen	155
3. 2. 2 Die Besonderheiten der Freundinnenporträts an einem deutschen Fürstenhof	167

4	FREUNDINNENPORTRÄTS ALS ELEMENTE EINER KULTUR DES SCHENKENS AM FRANZÖSISCHEN HOF DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS	
	I Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion der Freundschaftsverhältnisse	175
	II Praktiken des Schenkens	180
	4. 1 Die Schenkungspraxis der Sichtbarkeit und des Zeigens	
	4. 1. 1 Die von dynastischem Interesse geprägten Schwesternporträts der Mesdames de France	184
	4. 1. 2 Einseitige Porträtschenkungen an Hofdamen oder dem Hof nahestehende Frauen	202
	4. 2 Die Schenkungspraxis des Austauschs und der Intimität von Freundinnenporträts	
	4. 2. 1 Porträtschenkungen Marie-Antoinettes	224
	4. 2. 2 Freundinnenporträts der anderen Prinzessinnen	244
5	VISUELLE PRÄSENZ VON FRAUENBEZIEHUNGEN AM ENDE DES <i>ANCIENT RÉGIME</i>. ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNGEN	253
	LITERATURVERZEICHNIS	258
	PERSONENVERZEICHNIS	296

Danksagung

An erster Stelle danke ich meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Barbara Lange für die langjährige intensive und geduldige Betreuung meiner Arbeit. Ohne ihre vielfältige Unterstützung bei der Themensuche, ihre kritischen Kommentare und die unzähligen Anregungen in der Anfangsphase, ihr Verständnis in den Zeiten der Stagnation und Krankheit, die strukturierenden Anmerkungen während der Niederschrift und schließlich ihre Ermutigungen in der langen Endphase, hätte ich die Arbeit nicht zu Ende gebracht. Ich bin froh über die Gelegenheit, ihr aber auch dafür danken zu können, mich mit einer Kunstgeschichte bekannt gemacht zu haben, mir einen Zugang zu Kunst vermittelt zu haben, die mir Horizonte eröffnet haben. Danken möchte ich auch meinen Kommilitonen im Doktorandenkolloquium, die sich unermüdlich verschiedene Aspekte meiner Arbeit anhörten und Probleme diskutierten. Ich bin Ihnen dankbar für die vielen Gespräche auf den langen Fahrten zum Kolloquium und wieder zurück, für den Platz in ihrem Auto, für das Sofa in ihrem Zimmer, für die Telefonate, die Atmosphäre der Vertrautheit und den Respekt. Meinem Mann danke ich für das Lesen und die Korrektur meiner Arbeit, für die Diskussionen, kritischen Nachfragen und systematisierenden Hinweise, für die Geduld während dieser langen Zeit, den Beistand, Rückhalt und seine Anwesenheit. Schließlich, aber nicht zuletzt danke ich meinen Eltern für ihr anhaltendes Interesse aus der Ferne und ihre großzügigen finanziellen Hilfen.

Ich danke den vielen Personen und Institutionen, die mir während meiner Arbeit bei verschiedensten Problemen behilflich waren, Anfragen zu Porträts bearbeitet haben oder mir Zugang zu ihren Sammlungen, Archiven und Beständen gewährt und ermöglicht haben. Ich danke Frau Dr. Marina Dmitrieva vom GWZO der Universität Leipzig, die mir in einem längeren Gespräch wichtige Hinweise und Kontakte für meine Forschungsaufenthalte in St. Petersburg und in Paris gab. Ich danke Herrn Boris Asvarish, Kurator an der Eremitage in St. Petersburg für das lange Gespräch, das ich mit ihm führen durfte. Frau Rieske danke ich für die zahllosen Russischstunden über etliche Jahre hinweg, für ihre Freundlichkeit und Zuneigung und nicht zuletzt für die Vermittlung einer bezahlbaren Unterkunft in St. Petersburg und viele praktische Hinweise. Ich danke Sophie Ficet, die mir bei der Unterkunft in Paris behilflich war. Für das lange Gespräch danke ich Frau Olga Medvedkova vom Institut national d'histoire de l'art in Paris und für die ausführliche Führung im Schloss von Versailles und die vielen Informationen danke ich Herrn Xavier Salmon, der damals Chefkurator der Sammlung des 18. Jahrhunderts an den Châteaux de Versailles et de Trianon war.

Einleitung

Die Untersuchung beschäftigt sich mit dem Ausbau von Netzwerken unter Frauen innerhalb des höfischen Machtgefüges zu einer Zeit, in der sich die modernen Geschlechterpolaritäten konturierten. Gegenstand sind Porträts, die von Frauen des französischen Hofes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an ihre Freundinnen als Elemente einer Freundschaftspraxis verschenkt wurden. Mit diesem Verständnis von Freundschaft als Praxis beziehe ich mich auf die Untersuchung von Anne Vincent-Buffault.¹ Ich ziehe dafür sowohl Gruppen- und Einzelporträts als auch großformatige Bildnisse und verschiedene Formen von Miniaturporträts heran, denen im 18. Jahrhundert in der Ökonomie der Emotionen eine wichtige Rolle zukam. Untersucht werden diese Porträts, die durch Inschriften und/oder Angaben zur Provenienz in diversen Katalogen als Freundinnenporträts ausgewiesen waren, hinsichtlich der Freundschaftskonzeptionen, in die sie eingebunden waren, sowie in Bezug auf ihren Gebrauch, in Bezug auf bildliche Elemente, die diese Porträts als Freundinnenporträts qualifizierten und einer bestimmten Rezeption entgegen arbeiteten und schließlich in Hinblick auf ihr Eingebundensein in bestimmte Machtkonstellationen. Im Zentrum der Untersuchung steht jedoch der Gebrauch dieser Freundinnenporträts, wie er sich aus den unterschiedlichen Medien der Freundschaft ergab. Zur Interpretation des Gebrauchs berücksichtige ich auch Briefe, Tagebücher und Testamente der Dargestellten wie der mit den Porträts Beschenkten. Ich knüpfe mit dieser Herangehensweise an Bettina Baumgärtel an, die davon spricht, dass „erst die Stilisierung bzw. rituelle Handhabe“ Bilder zu „Freundschaftszeichen“ machten.²

Das meiner Arbeit zugrunde liegende Material habe ich nach orts-, zeit- und schichtenspezifischen Kriterien ausgewählt. Ich habe mich auf den Hof von Versailles konzentriert, der seit Louis XIV legislatives Machtzentrum Frankreichs war. Alle weiteren Porträts sind nach den jeweiligen Kategorien aufgenommen worden, die ich zur genaueren Bestimmung nach den Rändern hin aufgestellt habe. Sie dienen dem Vergleich und damit der Spezifizierung der für mein Thema zusammengestellten Porträts. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf Porträts, die am französischen Hof während der Regierungszeit Louis XVI kursierten, d.h. auf den zwei Jahrzehnten zwischen 1770 und 1789. Die Wahl meines Untersuchungszeitraums ergab sich daraus, dass mit dem Regierungsantritt Louis XVI eine strukturell neuartige Anreicherung der Privatsphäre höfischer Personen einsetzte und damit auch der

¹ Vincent-Buffault 1995.

² Baumgärtel 1990, S. 177.

Beziehungspraktiken zwischen den Personen.³ Darunter fällt, dass man sich darüber einig ist, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Ergänzung zum höfischen Staatsporträt ein neuer Porträttypus an den Höfen entwickelt wird, nämlich das Porträt des Herrschers als Privatperson.⁴ Mit dem Königspaar Louis XVI/Marie-Antoinette setzten demnach nicht nur die für einen Regierungswechsel charakteristischen Veränderungen von Spezifika der jeweiligen Hofkultur ein, sondern es kam zu Neuerungen, die Beziehungen, insbesondere Freundschaftsbeziehungen tangierten. Außerdem wurden das Leben am Hof und entscheidend auch die Kunst generell durch die verschiedenen Herrscher geprägt. Trotz des relativ starren Hofapparats und der über Jahrhunderte bestehenden Regeln der Etikette, gab es selbst innerhalb dieser Regeln Veränderungen und es liegt in der Charakteristik der Hofkultur, dass nicht nur jeder Herrscher seiner Regierungsphase seinen Stempel aufprägte, sondern dass an dieser je eigenwilligen Ausformung einer Regierungsperiode auch alle Mitglieder des Hofes mitwirkten. Der König und sein Gefolge waren sozusagen per definitionem verpflichtet, zu prägen. War der Spruch: „Le roi est mort. Vive le roi!“ einerseits auf Kontinuität angelegt, so galt es andererseits für jeden neuen König – und durch deren Abhängigkeit ebenso für die Höflinge – seinen Status nicht nur in Bezugnahme sondern auch in gleichzeitiger Differenz zum Vorgänger zu visualisieren und damit zu legitimieren und zu manifestieren.⁵ Es ist demnach ausgesprochen schwierig, die so hochgradig politisch motivierte höfische Kunst und insbesondere die des Porträts über eine Regierungsphase hinaus zu betrachten.

Im 18. Jahrhundert nun wurde die Zuneigung zwischen Frauen auf vielfältige Weise dargestellt und durch verschiedene Objekte medialisiert.⁶ „Vielfalt“ bedeutet hier vor allem ein Oszillieren zwischen Beziehungspolen, d.h. also auch ein Schwanken des Grades der Nähe unter Freundinnen auf die eine oder andere Seite des Beziehungsspektrums zwischen Freundschaft und Liebe.⁷ Fragen, die sich mir angesichts der Fülle des Untersuchungsmaterials auftaten, waren, wie

³ Das von mir gewählte Zeitfenster ist Teil der sich über den gesamten Zeitraum der Aufklärung erstreckenden Strömung der Empfindsamkeit. Koschorke 2003, S. 11.

⁴ Cordula Bischoff und Gabriele Baumbach sprechen von der Jahrhundertmitte. Baumbach und Bischoff 2003, S.7-13, hier S. 8 und Bischoff 2003, S. 245-271, hier S. 245. Xavier Salmon macht diese Veränderung in Bezug auf den französischen Königshof an der Regierung Louis XVI fest. Salmon 2003, S. 176-192. Die von mir untersuchte Zeitspanne widmet sich dem ersten Drittel des Zeitraums, für dessen Porträts in dem Katalog „Portraits publics – Portraits privés 1770-1830“ festgestellt wurde, dass sie eine neue Bejahung des Individuums innerhalb der politischen, sozialen und kulturellen Strukturen vermitteln. Allard und Scherf 2007, S. 9. Dies wird auch im Freundinnenporträt deutlich, in dem die Merkmale von Stand und Macht mitunter gänzlich fehlen.

⁵ Baumbach und Bischoff 2003, S. 9.

⁶ Der Begriff des Mediums soll einmal die Materialität des Freundschaftsaspekts bezeichnen – nämlich das Porträt – zum anderen die Bedeutungspotenz, d.h. die Praktiken, die mit diesem Porträt verbunden waren. Koschorke 2003, S. 11.

⁷ Damit schließe ich mich einer Auffassung dieser historischen Frauenbeziehungen an, wie sie von Carroll Smith-Rosenberg in ihrem Aufsatz „The female world of love and ritual: Relations between women in nineteenth-century America“ (1975) vertreten wurde, die von einem „Kontinuum oder Spektrum von

es zu diesem gesteigerten Bedarf an solchen Porträts in diesem Zeitraum kam? Welche Beziehungsmuster dieser Praxis des Schenkens solcher Porträts zugrunde lagen? Für die Untersuchung von Freundinnenporträts und dessen, was sich an Kontext um diese herumgruppierte, war es notwendig, den Freundschaftsbegriff von seinen heutigen Konnotationen zu befreien und ihm einen Platz innerhalb der Mentalitäten des 18. Jahrhunderts zuzuweisen. Ich operiere nicht mit Begriffsneuschöpfungen, wie „Homoemotionalität“⁸ oder „Homosozialität“⁹, da sie zur Erfassung eines ganz bestimmten Phänomens gleichgeschlechtlicher Beziehungen verwendet wurden und somit eher fokussieren, als dass sie die Offenheit markieren, um deren Kennzeichnung es mir in meiner Arbeit jedoch gerade geht.

Von Seiten der Mätressenforschung innerhalb der Kunstgeschichte schließlich wurde von Sigrid Ruby noch eine ganz andere Perspektive auf diese Beziehungen hervorgehoben. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung zu Mätressenbildern spricht sie in Auseinandersetzung mit politik- und sozialgeschichtlichen Untersuchungen davon, dass die Beziehungen am Hof zunächst im 16. Jahrhundert durch „*clientages*“ (Klientel-Beziehungen) und im 17. und 18. Jahrhundert durch „*patronages*“ (Patronagebeziehungen) organisiert waren. Sie waren zwar wechselseitig, aber dennoch durch ein soziales Gefälle „zwischen einem Patron, der etwas zu vergeben oder zu verschenken“ hatte, „und einem Klienten, der etwas als Gegenleistung“ anzubieten hatte, gekennzeichnet. Darüber hinaus gab es Personen, die zwischen Klient und Patron vermittelten,

Zuneigungsabstufungen“ ausgeht. Allerdings meinte sie damit die Differenzen, die zwischen den Zuneigungsformen in verschiedenen Kulturen zu beobachten sind. Smith-Rosenberg 1985, S. 28f.

⁸ Dies ist eine Bezeichnung, die bisher ausschließlich für Frauenbeziehungen verwendet wurde und laut Eickenrodt/Rapisarda von Lillian Faderman und Carroll Smith-Rosenberg geprägt wurde. „Homoemotionalität“ charakterisiere bei den Autorinnen die vor der Herausbildung des Begriffs „Lesbe“ praktizierten Beziehungen zwischen Frauen. Eickenrodt und Rapisarda 1998, S. 9-30, hier insbesondere S. 14. Lillian Faderman allerdings spricht in der Einleitung zu ihrem Buch, „Köstlicher als die Liebe der Männer“, lediglich von „eine(r) allumfassende(n) emotionale(n) Beziehung“, die sie auch „romantische Freundschaft und Liebe“ nennt. Faderman 1990, S. 17.

Und Carroll Smith-Rosenberg sprach eher von „homosocial ties“ und von „close friendships of great emotional intensity“, um das Phänomen intensiver Frauenbeziehungen in Amerika im 19. Jahrhundert zu charakterisieren. Smith-Rosenberg 1985, S. 74.

Beide Autorinnen, die als Ausgangspunkt der Beschäftigung mit Frauenbeziehungen in der Geschichte im Zuge der 1968er Jahre gelten, sprachen also in ihren Beschreibungen der von ihnen untersuchten Frauenbeziehungen sowohl vom emotionalen als auch vom sozialen Aspekt dieser Freundschaften.

⁹ Mit dem Begriff „Homosozialität“ wurden in den auf Faderman und Smith-Rosenberg aufbauenden Diskussionen ausschließlich Beziehungen zwischen Männern bezeichnet, die zeitlich vor der Herausbildung der sexuellen Identitäten am Ende des 19. Jahrhunderts bestanden. Eve Kosofsky Sedgwick beschrieb damit ein Verhältnis zwischen Männern, das in der Regel in Gruppen unter Ausschluss von Frauen praktiziert wurde. Diese Gruppen waren gesellschaftlich akzeptiert und konnten homoerotisches Begehren entwickeln, auch wenn sie homophob waren. Kosofsky Sedgwick 1985. Beide Begriffe, „Homoemotionalität“ wie auch „Homosozialität“, deuten zwar auf das Bestehen eines Kontinuums hin und auf das Vorhandensein eines anderen Ordnungskonzepts in Bezug auf sexuelle Identität, die den binären Rahmen der Heteromatrix sprengt. Dennoch besteht das Problematische der Begriffe darin, dass sie den Verdacht provozieren, eine Differenzierung innerhalb des binären Geschlechterrahmens vorzunehmen, die tradierte Klischees bedient, nämlich dann, wenn beispielsweise Frauen sich in „emotionalen“, d.h. gefühlsbetonten, privaten und Männer in „sozialen“, d.h. öffentlichen und damit gesellschaftsbezogenen Beziehungen bewegen.

in der Literatur „*broker*“ genannt. Sie brachten beide Seiten auch über räumliche und schichtengeprägte Distanzen hinweg zusammen. Die Beziehung zwischen Klient und Patron konnte exklusiv und dauerhaft sein.

„Im System der Klientel-Beziehungen agiert der König als oberster Patron. Seine Geschenke (*dons, bienfaits du roi*), die zum Teil auch über „*broker*“ weiterverteilt werden können, sind ein traditionelles Regierungsinstrument, mit dem er Einzelpersonen, Familien und ganze Bevölkerungsteile an sich zu binden und zu verpflichten sucht.“¹⁰

Dabei gab es formalisiertere Klientel-Beziehungen und weniger transparente, informellere Beziehungen, deren Ämtervergabe weniger offiziell war. Sigrid Ruby verweist unter Bezug auf neuere Forschungen darauf, „dass es innerhalb dieser eher weichen, auf persönlichen Verbindungen beruhenden Machtstrukturen nicht geringe Einflussmöglichkeiten auch für adlige Frauen gab, insbesondere wenn sie der königlichen Familie respektive dem engeren Umfeld des Königs angehörten.“¹¹ Diese strukturell schwer fassbaren Verhältnisse waren zwar mitunter sehr fragil. Dennoch konnten die manchmal als Freundschaft charakterisierten Beziehungen in hohe Ämter hineinführen. Eine persönliche, häufig affektive, mitunter auch „erotisch gefärbte Beziehung zwischen Favorit und Herrscher“ bedingte in vielen Fällen die herausgehobene Position des ersteren, die „in der Regel durch besonders umfangreiche fürstliche Gunsterweise der Hofgesellschaft gegenüber angezeigt wird. Räumliche beziehungsweise körperliche Nähe und Freundschaft werden somit zu politischen Kategorien und zur Grundlage für eine hohe Machtposition am Hofe.“¹² Bei Ruby werden also die in meiner Arbeit diskutierten Beziehungen als „Patronagebeziehungen“ bezeichnet. Ich habe mich dennoch für den Freundschaftsbegriff entschieden, da er von den Frauen selbst verwendet wurde und dies, obwohl er auch im diplomatischen Kontext eingesetzt wurde.

Schließlich kennzeichnet eine solche Offenheit den Freundschaftsbegriff selbst und zwar bis heute. Stegbauer spricht davon, dass „Freundschaft häufig als ‚Restkategorie‘ bezeichnet wird, weil“ hier „anders als bei funktionalen Positionen“, wie beispielsweise der Familie, „nur schwer Inhalte“ vorgegeben werden können. „Durch den ‚Aushandlungscharakter‘ von Beziehungen wird offenbar, dass es für Freundschaften keine ‚Essenz‘ von Beziehungsinhalten geben kann.“¹³ Außerdem sind die von mir untersuchten Freundschaften – wie bei den Mesdames de France und Élisabeth und Clotilde de France – Verwandtschaftsbeziehungen und Beziehungen zu

¹⁰ Ruby 2010, S. 18.

¹¹ Ruby 2010, S. 19.

¹² Ruby 2010, S. 19f.

¹³ Stegbauer 2008, S. 105.

Frauen anderer Höfe – wie die Marie-Antoinettes zu den Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt. In beiden Fällen könnte man nicht den Begriff der Patronagebeziehung¹⁴ verwenden.

Einige der Freundinnenporträts, die ich in meiner Arbeit untersuchen werde, möchte ich sowohl als Teil emotionaler Zuneigungsbezeugungen und Bestandteil praktizierter Freundschaftsrituale, als auch als Teil umfassender weiblicher Beziehungsgeflechte, die der Festigung von Netzwerken in einem Frauenhofstaat dienen, betrachten. Freundschaft, so möchte ich in meiner Arbeit betonen, ist im 18. Jahrhundert auch ein ganz privates Phänomen, das jedoch ständig in öffentliche und politische Bereiche hineinragt. Mit dem Begriff der „gleichgeschlechtlichen Liebe“, der vor der Entstehung des Begriffs „Homosexualität“¹⁵ von den Sexualtheoretikern des 19. Jahrhunderts verwendet wurde¹⁶ und den ich hier synonym zu „Freundschaft“ und „gleichgeschlechtliche Zuneigung“ gebrauchen möchte, verhält es sich hingegen anders, da ihm aufgrund seiner Historizität Plausibilität zukommt. Vor allem aber arbeite ich in meiner Untersuchung mit dem Begriff „Freundschaft“, gebrauche diesen jedoch sehr offen und zwar im Sinne gleichgeschlechtlicher Zuneigung, die die ganze Bandbreite von Beziehungsarten einschließt. Freundschaft am französischen Hof des 18. Jahrhunderts, so möchte ich argumentieren, bleibt galant, d.h. ein Aspekt von Geselligkeit und ist vor allem durch Gefälligkeiten charakterisiert, die man einander bereitet und somit aber auch grundsätzlich zu Liebe hin offen. Gleichzeitig jedoch werden die gegenseitigen Zuwendungen zur französischen Revolution hin zunehmend von bürgerlichen Codes überlagert.

Was die Analyse des Aspektes der Zuneigungscodierung allerdings gerade im höfischen Bereich so kompliziert macht, ist die Tatsache, dass sich die Gefühlssprache – und hier spreche ich ausschließlich von Frankreich – im 17. und 18. Jahrhundert im öffentlichen Rahmen entwickelte. Man übte sich in Konversation, deren Ziel es war, nicht nur geistreiche Argumentationen zu führen, sondern auch anregend zu wirken. Die öffentlichen Kreise, in denen diese Konversationen stattfanden, waren zum einen der Hof, zum anderen die Salons, die in Frankreich bis zur französischen Revolution von Adligen geführt und auch von diesen dominiert wurden. Das, was ohnehin am Hof Louis XIV oberstes Gebot für jede Hofdame und jeden

¹⁴ Am ehesten würde sich der Begriff der Patronagebeziehung anbieten. Auf den Begriff „Patronage“ gehe ich im 4. Kapitel ein.

¹⁵ Vor der Entstehung dieses Begriffs verwendete man eine ganze Reihe von Bezeichnungen und Umschreibungen, um gleichgeschlechtliche sexuelle Beziehungen zwischen Frauen zu benennen. Der gängigste Begriff in Frankreich war Tribade. Susan S. Lanser spricht in einem Aufsatz davon, dass im 18. Jahrhundert auch in seltenen Fällen der Begriff „lesbisch“ verwendet wurde. Das mag auf englische Texte zutreffen, in französischen Texten ist mir diese Bezeichnung allerdings nie begegnet. Sniader Lanser 1998-99, S. 179-198, hier S. 195, Anm. 3. http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=17#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017

¹⁶ Davis 2004, S. 213-232, hier insbesondere S. 217f.

Höflich war, nämlich zu gefallen,¹⁷ charakterisierte auch diese Konversationen, die in Form geselliger Spiele stattfanden. Liebenswürdige bedeutete, dass man Zuneigung zeigte, diese jedoch nicht auf eine Person beschränkte, sondern zirkulieren ließ. Da, wo man keine Zuneigung verspürte, praktizierte man so lange deren Form, bis man sie erzeugt hatte.¹⁸ Man würde allerdings zu weit gehen, käme man zu dem Schluss, dass nur deshalb, weil diese Beziehungen öffentlich konstituiert und zu einem Großteil in der Öffentlichkeit praktiziert wurden, die Sprache der Zuneigung in ihnen nur rhetorisch oder nur Form gewesen wäre. Denn Liebe kann es umgekehrt außerhalb dieser Form nicht geben. Man wäre nicht in der Lage sie zu erkennen.¹⁹ Der Begriff, den man in Bezug auf diese Zeit in theoretischer Abgrenzung zur Exklusivität von Liebe oder Freundschaft verwendete, war in Frankreich „Galanterie“ und in Deutschland „Geselligkeit“. Obgleich ich mich in meiner Arbeit ausschließlich mit Porträts beschäftige, die im Rahmen dauerhafter Beziehungen zirkulierten und folglich scheinbar von galanten Praxen zu unterscheiden sind, möchte ich hier gleichzeitig betonen, dass der Freundschaftsdiskurs des 18. Jahrhunderts innerhalb der galanten Konversation seine Wurzeln hat. Eine ganze Reihe ‚intimer‘ Korrespondenzen des 18. Jahrhunderts wurden bereits im Bewusstsein einer späteren Veröffentlichung geschrieben. Überhaupt entwickelte sich die Epistolographie des 18. Jahrhunderts aus der galanten Konversation der Salons des 17. Jahrhunderts.²⁰ Dieser Einschluss der Öffentlichkeit gilt auch für eine Reihe von Freundschaftsporträts.

Was ist es nun, das – abgesehen einmal vom Fehlen der so genannten Heteromatrix im 18. Jahrhundert, die Annahme dieser Darstellungspluralität von Zuneigungen rechtfertigen würde? Ich möchte mich Analysen zum 18. Jahrhundert anschließen, die insbesondere das phänomenologische Interesse dieser Zeit betonen. Die Schlussfolgerungen dieser Untersuchungen – angewendet auf den Gegenstand vorliegender Arbeit – sind, dass im 18. Jahrhundert die mittelalterliche und barocke Undifferenziertheit in der Visualisierung von Verträgen und Herrscherlegitimationen auf der einen Seite und von Zuneigungen auf der anderen Seite deren dezidiertere Unterscheidung Platz machen. Ein Kuss repräsentiert nun beispielsweise nicht mehr – wie im Mittelalter – sowohl Liebe als auch z.B. einen

¹⁷ Elias 1997.

¹⁸ Koschorke 2003, S. 11.

¹⁹ Einige Autoren, die sich mit der Codierung von Liebe in den westeuropäischen Gesellschaften der Gegenwart beschäftigt haben, gehen allerdings davon aus, dass es diese Liebessprache, derer man sich bedienen und die von ihrem Empfänger als solche auch identifiziert werden kann, heute nicht mehr gibt. Vergleiche mit starken Unterschieden in der Charakterisierung dieses Phänomens: Kristeva 1989, 14; Luhmann 1996, darin vor allem das Kapitel 15, S. 197-215.

²⁰ Lespinasse 1997, S. 503-538, S. 522f.

Vertragsabschluss sondern figuriert eine Intimbeziehung,²¹ sofern es sich nicht um eine allegorische Darstellung handelt.²²

Freundschaft wurde anscheinend schon immer diskutiert und ebenso lange scheint es auch die bildlichen Darstellungen von Freundespaaren zu geben. Wenn es für Liebe und Freundschaft auch keine Bildcodes gab, so waren doch Frauenpaare und Frauengruppen visuell sehr präsent und hatten in den Bildmedien Westeuropas eine weit zurückreichende Tradition. Sie kamen nicht nur in den Porträts vor, die hier betrachtet werden sollen, sondern auch in jenen Bildgenres, zu denen sich das Porträt traditionell hin öffnet: mythologischen und allegorischen Bildern sowie Genrebildern. Porträts transportieren generell geschlechtsspezifische Informationen. Im Frauenporträt, so Shearer West, wurde von Beginn an eine Verbindung zu abstrakten Ideen hergestellt. Dies lässt sich bis in die italienische Malerei des 15./16 Jahrhunderts zurückverfolgen, in der sich der Fundus an abstrakten Ideen, auf den man bei Frauenporträts zugriff, auf den der Schönheit reduzierte. Status und Charakter wurden nicht thematisiert. Allein die Existenz des Porträts verwies auf die Zugehörigkeit der Dargestellten zur Finanz- oder geistigen Elite der Gesellschaft.²³

Ich möchte im Folgenden kurz den Bildbestand an Darstellungen von Frauenpaaren oder auch Frauengruppen skizzieren, aus dem sich das geistige Bildrepertoire²⁴ von Beziehungen unter Frauen zusammensetzen konnte, wobei sich dieser Fundus auf die ganze Bandbreite der Möglichkeiten einer Visualisierung der Zusammengehörigkeit von Frauen bezieht. Dies waren zunächst einmal die *Allegorien*. In Allegorien werden abstrakte Begriffe miteinander verkoppelt. Die Kopplung erfolgt häufig über die Darstellung menschlicher Beziehungen, die so deutlich ist, dass sie von jedem verstanden werden kann. Die dargestellten zwischenmenschlichen Verhältnisse konnten Liebesbeziehungen, aber auch familiäre Beziehungen sein. Das figürliche

²¹ Eickels 2003, S. 133-159. Dies gilt auch für sonstige Berührungen, die im 17. Jahrhundert noch durchaus Verbildlichungen von Allianzen sein können. Vgl. etwa die Darstellung der Zarenbrüder und Großherzöge von Moskau, Ioan und Peter Alexowitz von 1685, in: James Ccraft, *The Petrine revolution in Russian imagery*, Chicago: University of Chicago Press 1997, S. 164 fig 36. Der Handschlag dient auch noch im frühen 19. Jahrhundert der Visualisierung einer Allianz. Dies ist jedoch an der im Bild verwendeten offiziellen Kleiderordnung, der stark symmetrischen Komposition, der Demonstration der Geste und dem Genre mit eventuell beigefügtem Kommentar gut erkennbar. Vgl. *Der Heilige Bund*. Verbildlichung des Bündnisses zwischen Russland (Kaiser Alexander I. von Russland), Österreich (Kaiser Franz I. von Österreich) und Brandenburg (König Friedrich Wilhelm III. von Preussen), in: Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1995, S. 397 Abb. A 25071 und S. 448. Andererseits war es auch im frühmodernen Europa keineswegs ausgeschlossen, dass Küsse und Umarmungen emotionale Bindungen zwischen Freunden symbolisierten. Sniader Lanser 1998-99, S. 183.

http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=5#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017

²² Ich beziehe mich mit dieser Auffassung auf Niklas Luhmanns Darstellung der Ausdifferenzierung des Codes der Intimität. Luhmann 1996.

²³ West 2004, S. 148.

²⁴ Mit dem Begriff des „geistigen Bildes“ beziehe ich mich auf Mitchell 2008, hier Kapitel 1.2., S. 15-78.

Material, mit dem in den Allegorien jedoch hauptsächlich gearbeitet wurde, waren Frauenkörper. Da es üblich war, jede Thematik über den und mit dem Frauenkörper bildlich zu verhandeln und es dabei gleichgültig war, wie nah man die Frauen bildlich aneinanderrückte, übertraf die Intimität, die in allegorischen Darstellungen zwischen Frauen möglich war, häufig diejenige, die in mythologischen Darstellungen zu finden war.²⁵ D.h., die körperliche Intimität zwischen Frauen, die bildlich dargestellt wurde, bedeutete nicht, dass sie auch in der Realität vorkam. Dieses Bild des inniglich vereinten Frauenpaares war vielmehr gängig und demzufolge offenbar sehr wirksam. Dargestellt waren also beispielsweise zwei Frauen mit Kindern oder zwei Frauen, die sich umarmten und/oder küssten. Dabei war nicht intendiert, Frauen als handelnde Personen in einem bestimmten Zusammenhang darzustellen und/oder zu rezipieren, sondern ästhetisch ansprechend wirkende Figuren mit bestimmten gegenwartspolitisch vertretenen Zielen in Verbindung zu bringen und sie damit als etwas Anstrebenswertes zu präsentieren. Tugenden, Ideale oder auch Grundfesten der Gesellschaft wie z.B. Gerechtigkeit und Frieden wurden dadurch nicht als etwas Sprödes und Strenges, sondern als etwas Reizvolles dargestellt und einer breiten Masse von Rezipienten anempfohlen. In den Freundschaftstraktaten des 18. Jahrhunderts findet man neben permanenten Klagen über die Bedrohung der Freundschaft auch die Schuldzuweisungen an verschiedene Autoren dieser Traktate, die es nicht verstünden, Freundschaft gegen die Reize der Liebe als etwas Verlockendes und Anziehendes anzupreisen. Hingegen würden diese immer nur von Tugend reden.²⁶ Sofern man auch für die Allegorie der Freundschaft eine solche Darstellung gewählt hätte – was nicht der Fall war –, so wäre in der bildenden Kunst möglich gewesen, was in den Traktaten offenbar nur schwer zu realisieren war, nämlich Tugend und Schönheit zu verbinden.²⁷ Meine Ausführungen zielen darauf ab, dass es einen allgemeinen Bildfundus sich zärtlich berührender und/oder intim im Bildraum vereinter Frauenfiguren gab. Das bedeutete jedoch nicht, dass diese Frauen als sich berührende oder einander zugeneigte Frauen auch wahrgenommen wurden, dass gesehen wurde, dass zwei oder mehrere weibliche Personen gleichen Geschlechts sich z.B. zärtlich anschauen. Das, was die Bilder in diesem Argumentationszusammenhang einen sollte und was ich hier punktuell andeuten wollte ist, dass es ein Bildwissen körperlich intim miteinander verkehrender oder auch einander zärtlich zugeneigter Frauen gab. Dieses Wissen gab es – bis auf einige Ausnahmen – zumindest

²⁵ Solche Allegorien gab es schon lange vor dem 18. Jahrhundert. Dies im Gegensatz zu Klaus Manger, der davon spricht, dass Berührungen innerhalb der Allegorie erst mit der „anthropologischen Wende“ im 18. Jahrhundert möglich sind. Manger 2006, S. 23-49, S. 25.

²⁶ Dupuy La Chapelle 1728, S. 30ff.

²⁷ Bezüglich dieser Diskrepanz gibt es eine umfangreiche Debatte auf die ich hier nur verweisen möchte. Allegorien und Geschlechterdifferenz 1985; Kaulbach 1985, S. 44f.

innerhalb der von mir in meiner Arbeit untersuchten Schicht auch schon im 18. Jahrhundert.²⁸ Es führte dazu, dass die Rezeption davon beeinflusst werden konnte – auch die von Porträts, und zwar in dem Sinne, dass Bilder imaginativ ergänzt werden konnten.

Ein anderes Genre, in dem einander berührende Frauen visualisiert wurden, waren die **mythologischen Darstellungen**. Dies waren z.B. die drei Grazien, die selbst zur Freundschaftsikonographie gehören. Sie konnten sehr symmetrisch, sich streng an die traditionelle Ikonographie der drei miteinander tanzenden Frauen haltend und von daher in ihrer erotischen Ausstrahlung zurückgenommen dargestellt sein, wie dies in einer Zeichnung von Carle van Loo zu sehen ist.²⁹ Friedrich Heinrich Füger gibt drei fast liegende und einander körperlich sehr viel näher kommende Frauenkörper wieder und löst sich damit stärker von der Vorgabe des „Reigens“.³⁰ Während die Grazien, wenn sie mit ihm dargestellt sind, in der Regel Amor entgegengesetzt werden, indem sie ihn anketten und/oder entwaffnen,³¹ gibt es auch Darstellungen, in denen eine der drei Grazien, zwar deutlich als Frau gekennzeichnet, zugleich jedoch als Amorfigur mit Flügeln und Pfeil, wenngleich ohne Bogen, dargestellt ist. Eine der Grazien ist dabei im Begriff, die weibliche Amorgestalt zu entwaffnen, und alle drei Grazien – bzw. die Beiden und die Amorfigur – sind so wiedergegeben, als würden sie miteinander tanzen.³² Schließlich gibt es noch die Darstellung der Grazien, in denen eine von ihnen den Bogen Amors hält, während die andere mit ihm spielt.³³

„Die Toilette der Venus“ war ein weiterer Stoff aus dem Bereich solcher mythologischer Darstellungen.³⁴ In diesen Darstellungen sind zumeist mehrere Frauen – für gewöhnlich Venus mit ihrem weiblichen Dienstpersonal, das ihr beim Ankleiden hilft – zu sehen. Es handelt sich um intime Szenen. Besonders bekannt und des Öfteren besprochen sind die Frauengruppen François Bouchers, die in ungezähmten Landschaften vollständig von einer gemeinsamen Tätigkeit absorbiert zu sein scheinen. Sehr oft sind Hunde an der Seite der Protagonistinnen

²⁸ Eine von diesen Ausnahmen ist beispielsweise die Darstellung einer Frau, die eine andere intim berührt. Es handelt sich hierbei um eine antike Vasenmalerei, die im 18. Jahrhundert in Frankreich nicht rezipiert worden sein konnte. Fernandez 2002.

²⁹ Vgl. Carle van Loo, *Die drei Grazien*, Bleistiftzeichnung auf gelbbräunlichem Papier, 41,7 x 32,7 cm von 1763, Privatbesitz. In: Sotheby's Monaco, 29.11.1986, Nr. 38.

³⁰ Vgl. Friedrich Heinrich Füger, *Die drei Grazien*, schwarze, rote und weiße Kreide, 54,9 x 43,3cm, Privatbesitz, in: Christie's New York 10.01.1990, S. 150, Nr. 209.

³¹ Vgl. Miniatur auf einer Golddose, Paris 1778, Privatbesitz. In: Drouot Paris 14.12.1949, Nr. 1.

³² Vgl. Lavreince, *Grazien und Amor*, runde Miniatur, Durchmesser: 6,1 cm, auf einer Golddose angebracht, Paris 1779, Privatbesitz, in: Vente Paris, Palais Galliera, 5. Dezember 1975, Nr. 130.

³³ Vgl. Mallet, Jean-Baptiste, *Die Grazien spielen mit Amor*, Öl auf Leinwand, 33,5 x 42 cm, Musée des Beaux-Arts d'Arras, in: Notter, Annick und Guillaume Ambroise, *Le Musée des Beaux-Arts d'Arras*, Paris 1998, S. 101, Nr. 100.

³⁴ Vgl. Charlier, Jacques, *La toilette de Vénus*, Gouache, 41 x 53 cm, Privatbesitz. In: Drouot Paris 20.04.1982, Nr. 1.

dargestellt und eine oder mehrere Putten sowie Blumen. Arme, Brüste und Beine sind in der Regel unbedeckt. Die Lichtregie der Kompositionen bewirkt, dass die Blicke der Betrachter auf die halb bekleideten bis nackten Körper gelenkt werden. Hinzu kommt, dass das Betrachten selbst thematisiert zu werden scheint, da die Frauenfiguren sich entweder gegenseitig ansehen oder zumindest eine von ihnen eine andere intensiv betrachtet. Diese Frauen, so kann man demnach konstatieren, laden zum Betrachten ein, indem sie die hellsten Flächen des Bildes formen und dem Betrachter zeigen, was man anschauen soll. Die Mehrzahl dieser Bilder gehörte zu Bildzyklen, die der Innendekoration dienten. Sehr oft waren es Supraporten. Einen solchen Zyklus bildeten beispielsweise pastorale Darstellungen, wie Personifikationen von Jahreszeiten in Landschaften oder Darstellungen, in denen Frauen zu sehen sind, die bildlich abwesende begehrte männliche Götterfigur aber mitgedacht werden muss. Sie erschleicht sich gleichsam die Nähe der Frau indem sie deren Geschlecht annimmt oder sich in einer anderen Weise transformiert, was sich jedoch nicht aus dem Bild selbst, sondern erst aus der mythologischen Geschichte erschließt. Interessant werden diese Beispiele dann, wenn man mehr über den Kontext weiß, z.B. den Auftraggeber kennt. Die Jahreszeitendarstellungen konnten auch mit den Bildern kombiniert sein, die einen Mythos erzählen,³⁵ wie z.B. der von *Bacchus und Erigone*, *Dianas Rückkehr von der Jagd* oder *Jupiter und Callisto* oder vom *Raub der Europa* etc. Es gab auch Kombinationen der häufig dargestellten mythologischen Stoffe, in denen mehr oder weniger intim miteinander verkehrende Frauen gezeigt wurden. Dies waren z.B. Darstellungen, auf denen Venus und Diana gemeinsam zu sehen waren.³⁶ Häufig dargestellte Themen, wie *Jupiter in Gestalt der Diana entführt Callisto*, wurden beispielsweise in *Diana und Kallisto* abgewandelt.³⁷ Man war also ständig bemüht, die Themen neu zu kombinieren, wobei sich die Ikonographie jeweils ebenfalls leicht zu verändern schien. Aber zum Inhalt gehörte auch die Schulung des Betrachterblicks.

Schließlich gab es ***pornographische Darstellungen*** von sexuellen Handlungen auch zwischen Frauen. Es ist jedoch unklar, wer diese Illustrationen, Bilder und Objekte rezipierte. Eine Ausnahme bilden die Karikaturen von Marie-Antoinette und ihren Freundinnen, die viel besprochen wurden, sowie Buchillustrationen wie beispielsweise die von de Sade. Bei den Darstellungen, die aus diesen Gruppen herausfallen, wird häufig in Katalogen oder Monografien,

³⁵ Z.B.: *Der Frühling* von François Boucher, 1745, Öl auf Leinwand, 98,5 x 132 cm, Wallace Collection, der zu einem Zyklus von vier Darstellungen gehörte. Davon waren zwei Gemälde rein mythologisch (*Dianas Rückkehr von der Jagd* und *Bacchus und Erigone*) und zwei arkadisch (*Der Frühling* oder auch *Schäferinnengeheimnisse* und *Die Toilette der Schäferinnen*), in: The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, Bd. III, French before 1815, London 1989, S. 54ff, Nr. P445 und S. 59f, Nr. P447.

³⁶ Vgl. eine Dose mit einer Miniatur, Paris, 1786, Durchmesser der Miniatur: 8,2 cm, Privatbesitz. In: Drouot Paris 12./13.12.1984, Nr. 120.

³⁷ Oktogonale Zeichnung in Bleistift und Kreide, französische Schule, Ende 18. Jahrhundert, Drouot Paris 12.04.2002, S. 69.

sofern der Auftraggeber nicht bekannt ist – und das ist meistens der Fall –, vermutet, dass es sich um einen „libertinen Aristokraten“ handelte. Es gab jedoch auch Frauen, die pornographische Werke besaßen, wie z.B. Ekaterina II.,³⁸ und auch Auftraggeberinnen mythologischer Darstellungen leichteren Genres mit gleichgeschlechtlichen Paaren, wie z.B. Madame de Pompadour. Von letzterer ist jedoch keine freundschaftliche Beziehung zu einer Frau bekannt und da Frauenpaare auch im Rahmen sexueller Beziehungen zwischen Mann und Frau ihren Platz fanden, ist die Rezeption dieser Darstellungen, so könnte man vermuten, eher dort zu verorten.

Anders ist es bei Marie-Antoinette. Von ihr sind einige Briefe an Frauen erhalten, die sie als Freundinnen bezeichnete und auch einige Porträts, die nachweislich an Frauen verschenkt wurden, die in diesem Verhältnis zu ihr standen. Nachdem Marie-Antoinette 1774 das Petit Trianon von Louis XVI zum Geschenk erhalten hatte, teilte sie der Verwaltung der Königshäuser den Wunsch mit, vom Speisesaal ein Gemälde entfernen zu lassen. Es handelte sich um eine Allegorie des Fischens von Gabriel-François Doyen. Dieses Gemälde nun enthielt verschiedene besonders wenig bekleidete Frauenfiguren und wurde infolgedessen als zu gewagt beurteilt. Es gehörte zu einem Zyklus von vier Gemälden, deren Themen im Februar 1768 von Charles-Nicolas Cochin für Louis XV festgelegt wurden.³⁹ Auffällig ist bei der erwähnten Bildfolge die Vielzahl gleichgeschlechtlicher Frauenpaare sowie die Tatsache, dass der Bacchus des Gemäldes von Jean-Baptiste-Marie Pierre Frauenbrüste hat. Jedenfalls spricht die Tatsache, dass dieser Zyklus im Speisesaal des Petit Trianon Marie-Antoinettes hing dafür, dass solche Gemälde, die Frauenpaare darstellen, nicht nur in Sammlungen libertinärer Männer zu finden waren, sondern auch durchaus von Frauen rezipiert wurden.⁴⁰ In diesem Fall ist es jedoch so, dass Marie-Antoinette die Gemälde aus dem Zyklus aufgrund ihrer vermeintlichen Anstößigkeit entfernen wollte. Dies betraf allerdings nur die entblößten Körper der dargestellten Frauen, nicht jedoch ihr Verhalten untereinander und auch nicht die Transsexualität der Körper auf dem Gemälde. Dennoch enthält dieses Beispiel drei Punkte, die ich noch einmal gesondert betonen möchte: Es

³⁸ Unklar ist jedoch in diesem Fall, wie diese Werke in die Sammlung Ekaterinas II. kamen, d.h., ob sie sie in Auftrag gab, oder die Werke aus einer Sammlung erwarb oder ob diese Bestandteil einer größeren Sammlung waren, innerhalb derer sie nur einen verschwindend geringen Anteil von Werken dieser Art ausmachten.

³⁹ Ihr Gegenstand war die Anrufung der Nahrung an ihrem jeweiligen Ort: *Das Fischen* – dieses Gemälde war das erwähnte von Gabriel-François (Château de Versailles, MV6189) – *Die Jagd*, *Die Ernte* und *Die Weinlese*. Das Ensemble war eine ikonographische Einheit, die auf den Raum abgestimmt war. Als es jedoch fertig war, waren zwei der vier Bilder nicht zufriedenstellend gelöst. Man warf dem Werk von Noël Hallé einen Mangel an Feinheit und einige anatomische Verkürzungen vor, die als unangenehm und ungeschickt beurteilt wurden. Auch er ersetzte bereits mit seinem Gemälde eines von Jean-Baptiste-Marie Pierre, das sehr schnell vollendet worden war. Doyen wurde beauftragt, ein neues Gemälde zu malen.

⁴⁰ Das Petit Trianon war zunächst für die Markgräfin von Pompadour bestimmt gewesen, da diese aber kurz nach dem Baubeginn starb, wurde es vorübergehend von der Gräfin Du Barry genutzt, nach dem Tod von Louis XV jedoch von dessen Sohn Marie-Antoinette geschenkt.

wurde zum einen ganz offensichtlich die Erotik der dargestellten nackten Frauenkörper wahrgenommen. Hingegen gab es andererseits eine Unsensibilität gegenüber der Transsexualität einiger Körper und ebenso bezüglich gleichgeschlechtlicher Paare.⁴¹ Interessanterweise bat Marie-Antoinette schließlich ihre Mutter, Maria Theresia, die Kopien von zwei 1765 von Martin Van Meytens angefertigten Porträts als Ersatz für die beiden abgelehnten Bilder zu schicken.⁴² D.h. hier wurden Allegorien mit freizügig dargestellten Frauenpaaren durch Bilder ersetzt, die Zeugnisse der visuellen Repräsentation Marie-Antoinettes und ihrer Geschwister am elterlichen Hof in Wien sind. Zugleich handelte es sich bei diesen Bildern um Erinnerungsbilder an die Aufführung einer Oper von Mitgliedern der kaiserlichen Familie. Diese kleine Oper war von Christoph Willibald Gluck für die zweite Hochzeit von Joseph II. mit Maria-Josepha-Antonia von Bayern geschrieben worden. Der Rückzugsort der französischen Königin, wo sie sich mit ihren engsten Vertrauten und Freundinnen aufhielt, wurde also gleich zu Beginn mit den Bildnissen ihrer Familie geschmückt.⁴³

Bei den Freundinnenporträts nun, die allein Gegenstand meiner Untersuchung sind, bestand zwischen den Frauen, die einander diese Porträts schenkten, entweder eine große räumliche Distanz oder es fehlte zumindest der Kontakt zwischen den Körpern. Eine Ausnahme stellen die zwei weiblichen Doppelaktbildnisse dar, die im Rahmen der Schule von Fontainebleau im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sind und die singulär blieben. Sigrid Ruby arbeitete jedoch heraus, dass es bei diesen Porträts unbekannter weiblicher Schönheiten um die miteinander konkurrierenden Fähigkeiten von Dichtung und Malerei und um das Ausloten malerischer Fähigkeiten ging. Die porträtierten Frauen waren nur das Medium anhand dessen

⁴¹ Salmon, 2005, S. 90ff. Für die Bedeutung, die man Bildern zusprach, war also weniger das Geschlecht der AuftraggeberInnen oder RezipientInnen entscheidend, als vielmehr die Assoziationen, die in diesen durch die Bilder ausgelöst wurden. Dabei entschied auf der einen Seite der Kontext, d.h. der Raum und die Umgebung, in denen sie präsentiert wurden, und zum anderen das bereits vorhandene Bildwissen darüber, wie diese Bilder rezipiert wurden. Darüber hinaus jedoch, so wird zunehmend in Arbeiten betont, gab es einen Bedeutungsspielraum. Ich schließe mich hier der Kritik an der einseitigen Fokussierung auf den ‚männlichen beherrschenden Blick‘ an, der sich angeblich auf die Frauen im Bild allein unter dem Aspekt des sexuellen Reizes richtete, die von Hans-Martin Kaulbach und Hanneke Grootenboer unter Verweis auf die höhere Komplexität des Betrachterprozesses vorgenommen wurde. Meines Erachtens ist der Voyeurismus überhaupt nicht ausschließlich an Männer gebunden. Kaulbach 1985, S. 47 und Grootenboer 2012, S. 13.

⁴² Iby 2008, S. 67 Kat.-Nr. 32 und Bastien 2008, S. 298f Kat.-Nr. 221. Johann Georg Weikert, *Vorstellung der Aufführung „Il Parnasso confuso“ durch die Erzherzoginnen von Österreich in Schönbrunn am 24. Januar 1765*, Kopien von 1778, Öl auf Leinwand, 289 x 208,5 cm, Inv.-Nr. MV 3944, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon und Johann Georg Weikert, *Vorstellung der Ballettpantomime „Le Triomphe de l'Amour“ durch den Erzherzog Ferdinand und Maximilian von Österreich und die Erzherzogin Marie-Antoinette in Schönbrunn am 24. Januar 1765*, Kopien von 1778, Öl auf Leinwand, 286 x 211 cm, Inv.-Nr. MV 3945, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁴³ Allerdings wurden diese 1792 als im Speisesaal des Grand Trianon befindlich erwähnt, wohingegen sich der oben erwähnte Zyklus 1794 – wie ursprünglich vorgesehen – im Speisesaal des Petit Trianon befinden haben soll. Salmon 2005, S. 90ff und Salmon 2005 (a), S. 80ff Kat.-Nr. 10 und 11.

eine künstlerische Auseinandersetzung stattfand.⁴⁴ Die Tradition der Freundinnenbildnisse reicht nicht so weit zurück wie die der mythologischen Darstellungen von Frauenpaaren. Es gibt sie aber – wie auch die Männerfreundschaftsporträts – seit dem frühen 16. Jahrhundert.⁴⁵ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nun, d.h. dem hier bearbeiteten Zeitraum, stieg die Anzahl solcher Porträts beträchtlich an, ebenso die Thematisierungen von Emotionen und Zuneigungen in fiktionalen Texten und Briefwechseln. Das ist der Grund dafür gewesen, dass man später von dieser Zeit als von der Zeit der Empfindsamkeit sprach. Außerdem reichen die Frauenpaare nun nicht mehr nur einander die Hände, sich kaum mit den Fingerspitzen berührend, sondern umarmen sich mitunter auch.⁴⁶ Gleichzeitig erhöhte sich die Zahl der mythologischen, allegorischen sowie Genredarstellungen, in denen Frauen Zärtlichkeiten austauschen. Auch in der Zeit, in der die Häufigkeit allegorischer Porträts⁴⁷ stark abnahm,⁴⁸ erfreuten sich die rein allegorischen Darstellungen reger Beliebtheit.

Gehe ich nun nicht wie eben von der Darstellungsebene aus, sondern von dem Gebrauch der Porträts d.h., betrachte ich sie als Bestandteile einer Freundschaftspraxis, was meine definitorische Klammer der Freundinnenporträts ausmacht, so stellt sich dieser Gebrauch als ebenso heterogen dar. Dies ist u.a. durch die unterschiedlichen Größen der Porträts bedingt. Z.B. können nur Miniaturporträts am Hals getragen werden. Einige wurden auch in einem Buch aufbewahrt oder hingen an der Wand. Der Gebrauch war aber durchaus abhängig vom Status der Dargestellten. So sind mir nur großformatige Porträts weiblicher Angehöriger der Hocharistokratie bekannt, die, obgleich Freundinnenporträts, dennoch öffentlich im Salon ausgestellt wurden. Darüber hinaus tauschte sich, so Berns, seit spätestens der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Hocharistokratie zwischen den Höfen Europas lebensgroße Brustbildnisse

⁴⁴ Ruby 2004. Das andere weibliche Doppelaktbildnis befindet sich heute in den Uffizien in Florenz. Vgl. hierzu Bouvier 2005; Holländer 1999.

⁴⁵ Auch Stephanie Goda Tasch gibt im Zuge ihrer Ausführungen zu Freundinnenporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England für diesen Kulturbereich eine Traditionslinie an, die sich nur bis ins 16. Jahrhundert erstreckt. Allerdings merkt sie gleichzeitig an, dass das englische Freundschaftsbildnis zunächst ausschließlich Männerfreundschaftsbildnis war. Dabei sei das Ursprungsbild einer Männerfreundschaft das Bildnis der *Französischen Gesandten am englischen Hof* von Hans Holbein gewesen. Mit diesem Freundschaftsporträt, so Tasch, etabliere Holbein wesentliche Charakteristika des Freundschaftsbildes, die für die Männerfreundschaftsbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts noch verbindlich sind. Dabei handelt es sich um die gleichgeordnete Darstellung und den Verweis auf gemeinsame Interessen. Anthonis van Dyck entwickelte in seinen Freundschaftsporträts eine relative Vielfalt. Er porträtierte zwischen 1632 und 1641 Brüder, Schwager aber auch Männer die keine Verwandten waren, wie einen Herrn mit Sekretär. Laut Tasch ist all diesen Porträts das „komplexe innerbildliche Bezugssystem gemein, welches über formale Mittel wie die Bildstruktur, das Verhältnis von Figuren und Hintergrund, die Farbigkeit, sowie Körperhaltung und Blickrichtungen die Dargestellten kontrastiert und zugleich spannungsvoll aufeinander bezieht.“ Tasch 1995, hier insbesondere das Kapitel 9, S. 159-177.

⁴⁶ A Magic Mirror 1986, S. 36 Nr. 2.

⁴⁷ Allegorische Porträts werden in der französischen Forschung „Portrait déguisé“ genannt. In der deutschen Forschung heißen sie „Rollenporträt“. Trauth 2004, S. 83.

⁴⁸ In der Kunsttheorie der Zeit wurden Allegorien stark kritisiert. Vgl. etwa die ausführliche Kritik von Jean Baptiste Dubos, in der er sich gegen die Verwendung von Allegorien in der Malerei ausspricht. Dubos 1760, S. 189ff.

und Kniestücke aus, bei denen es sich auch um Freundschaftsbildnisse handelte, die in Galerien hingen und die ständig aktualisiert wurden. Man erbat sie wechselseitig brieflich und mündlich. Umgekehrt – und das würde dann auch zum Gebrauch der Freundschafts-porträts im negativen Sinne zählen – wurden die Porträts im Streitfall aus der Galerie entfernt und damit der Freundschafts-entzug durch eine Handlung besiegelt. Berns deutet eine solche Porträtbeseitigung weiterführend diesmal als Angst desjenigen, der beseitigt, und zwar vor dem Blick aus dem Porträt, da dieser sich ja trotz des Streitfalls als unverändert erwies. Es gibt jedoch nicht nur die Darstellungs- und die Gebrauchsebene, sondern auch das, was dazwischen liegt: die Materialität des Porträts sowie die Frage nach der Originalität. Der Originalitätsgrad des Porträts wurde Untersuchungen zufolge nach dem Status des Porträtempfängers ausgerichtet.⁴⁹

Freundinnenporträts sind – obgleich in dem Untersuchungszeitraum etwas Vielgefragtes und daher häufig Angefertigtes – eingebettet in eine äußerst divers diskutierte Beziehungsform. Fragt man aber nach der bildsprachlichen Differenzierung zwischen Liebe und Freundschaft, so sucht man hier ebenso vergeblich nach einer Spezifität wie hinsichtlich der Freundinnenporträts als einem in sich geschlossenen Genre. Die Porträts Liebender, die von Ehepaaren, Familien, Vätern mit Söhnen und/oder Töchtern ebenso wie von Müttern mit ihren Söhnen und/oder Töchtern unterscheiden sich untereinander lediglich durch ihren Kontext, in den sie eingebunden waren. Hinzu kommt, dass es diese „Leidenschaft“⁵⁰ – wenn man den in der *Encyclopédie* an oberster Stelle genannten Begriff zur Charakterisierung zwischenmenschlicher Liebe als Kriterium nehmen will, – auf der Darstellungsebene im 18. Jahrhundert in Frankreich in dieser codifizierten Form nicht mehr gab. Laut Thomas Kirchner⁵¹ wird die strenge Systematisierung der Leidenschaften, wie sie Charles le Brun vornimmt, bereits mit deren Erscheinen kritisiert; später geschieht dies durch Roger de Piles in schriftlicher Form und um die Mitte des 18. Jahrhunderts verabschiedet man sich schließlich endgültig von der Schematisierung der Affekte. Damit ist auch

⁴⁹ Berns 1983, S. 59f. Berns deutet dies magisch. Der Porträtierte werde im Originalporträt selbst vergegenwärtigt, weil er über die Porträtsitzung direkt in das Porträt eingegangen sei. Da ein Originalporträt jedoch nicht unbedingt bedeutete, dass der Porträtierte auch Modell saß, spielte bei dieser Differenz im Originalitätsgrad möglicherweise auch die Kostenfrage eine Rolle, denn der Preis eines Originalporträts war höher als der einer Kopie.

⁵⁰ Dies ist jedoch eine, so Luhmann, speziell für Frankreich so definierte Liebe. Koschorke kommt für Deutschland zu einem ganz anderen Ergebnis. Ihm zufolge gab es bis zum 18. Jahrhundert eine Differenzierung zwischen Ehe und Liebe. Liebesgefühle wurden „mit triebhaften Begierden gleichgesetzt“. Die Ehe war in den moralischen Schriften, wie etwa bei Luther, das Bollwerk für das „Treiben der Leidenschaften“. Nun, im 18. Jahrhundert, kam es zu einer Veränderung. Liebe wurde in die Ehe integriert. Dafür wurde sie im Gegenzug zu dieser Kopplung entsexualisiert. Der Begriff der Liebe wurde damit zunehmend von dem der Leidenschaft getrennt und „an die Seite von Tugend und Beständigkeit gerückt“. Gleichzeitig – und hier in Ergänzung zu Koschorke – gibt es etwa in den französischen Freundschaftstraktaten des 18. Jahrhunderts die Tendenz, Liebe als das zu belassen, was es bis dahin war, nämlich als ein Gefühl, das mit Begehren einhergehen kann, und demgegenüber Freundschaft mit Ehe zu verbinden. Koschorke 2003, S. 20ff und Luhmann 1996.

⁵¹ Kirchner 1991. Allerdings sind sie noch im Handlexikon von Pernetz von 1764 nach den Regeln Le Bruns beschrieben. Pernetz 1764, Stw. Leidenschaft S. 190-192.

die Leidenschaft⁵² nicht mehr nur durch einen geringfügig in den Nacken gelegten Kopf, nach oben gerichtete Augen und einen leicht geöffneten Mund darstellbar,⁵³ sondern es gibt mehr Spielarten, Leidenschaften zu visualisieren. Was die Doppelporträts anbelangt, so schließen durchaus einige von diesen an die italienischen Inklinationsbilder des 16. Jahrhunderts an, die sich weitgehend von den Affekten und der Leidenschaft her begreifen und die möglicherweise deshalb nur bedingt porträtfähig waren.⁵⁴ Die Elemente der Inklination und Subjektivität lassen sich von Liebespaarbildern herleiten. Als Darstellung von Zuneigung kann man auf diesen Porträts, im Unterschied zu den anderen, die Wendung der Gesichter und Blicke zueinander interpretieren.⁵⁵ Allerdings zeige sich an den Inklinationsbildern bei genauerer Nachforschung, so Hinz, dass das Inklinationsbild auch dadurch entstanden sei, weil die Dargestellten nicht verheiratet waren und als solche in der üblichen Ikonographie des Ehepaarporträts nicht dargestellt werden konnten. Daher erkläre sich auch die Porträtferne der Bilder.⁵⁶ Demgegenüber funktionierte offenbar die Aufnahme des Freundschaftsporträts in die Ikonographie des Ehepaarporträts problemlos.

Eine Monographie zu Freundinnenporträts existiert bislang nicht. In den letzten drei Jahrzehnten entstanden verschiedene Texte zu Freundinnenporträts des 18. Jahrhunderts, bei denen es sich um Aufsätze bzw. um Kapitel in Büchern handelte.⁵⁷ Der thematische Schwerpunkt lag in der englischen Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein wichtiger Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit Freundinnenporträts war der Aufsatz „Lady Elizabeth Foster und Georgiana, Duchess of Devonshire. Überlegungen zu einer Ikonographie der Freundschaft unter Frauen im 18. Jahrhundert“ von Annegret Friedrich.⁵⁸ Friedrich unternimmt hier den Versuch einer Einordnung von Frauenfreundschaft in die bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Aufsatzes vorhandenen Diskurse. Im ersten Teil diskutiert sie ausgewählte Literatur in Hinblick

⁵² Diese Affekte wurden immer anhand von Frauenköpfen studiert, und zwar im Gegensatz zu dem, was man ansonsten in Bezug auf die Physiognomie der Frau anführte, dass sie nämlich nichts Festes habe und sich daher ebenso wenig wie die der Kinder, zum Studium der Physiognomie eigne. Affekte jedoch sind in ihrer Spontaneität und Momenthaftigkeit offenbar das, was Frauen eignet, während die dauerhafte Prägung des Charakters, die sich in den Körper einstantzt, besser am Mann studiert werden können.

⁵³ Diese Art der Darstellung ist noch in den „*têtes d'expressions*“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden oder in Schauspielerinnenporträts, die die Dargestellten beim Spielen einer Rolle zeigen. Vgl. das Porträt *Mademoiselle Clairons*, das sie in der Rolle der Medea zeigt und das ihre Freundin, die Prinzessin Galitzin, bezahlt haben soll. Vgl. ferner außerdem die Porträts der Schauspielerin Sophie Arnould z.B. in der Rolle der Iphigenie in der Oper „*Iphigenie in Aulis*“, Marmorbüste von Houdon, die im Salon von 1775 ausgestellt wurde; heute im Musée du Louvre, in: Blanc 2006, S. 296f; und in der Rolle der Thisbe in der Oper „*Pyramus und Thisbe*“, Gouache von Carmontelle, in: Blanc 2006, S. 299; oder Porträts der Sängerin Madame de Saint-Hubert von François Dumont, in: Blanc 2006, S. 310f.

⁵⁴ Über den Ausschluss der Darstellung äußerer aber auch innerer Bewegung im Porträt vgl. Brilliant 2002, S. 10.

⁵⁵ Hinz 1974, S. 186.

⁵⁶ Hinz 1969, S. 29.

⁵⁷ Tasch 1995, hierin Kap. 9, S. 159-177; Görner 1989, S. 740-44; Baumgärtel 1989, S. 325-39; Baumgärtel 1990, S. 176-251.

⁵⁸ Friedrich 2001.

auf die von ihr vorgenommene Fragestellung des Verständnisses der Frauenfreundschaften des 18. Jahrhunderts als allumfassend, d.h. auch körperliche Zuneigung dieser Frauen einschließend. Anhand der Beziehungen der Georgiana, Duchess of Devonshire zu Frauen und des in diesem Kontext entstandenen Bildmaterials analysiert Friedrich ein Beispiel einer Freundschaftskultur unter Frauen im 18. Jahrhundert. Mit dem Belassen der Offenheit der Beziehungen einerseits und der Betonung der Zentralität der Freundschaft im Leben der Frauen andererseits hat sie zwei Aspekte herausgearbeitet, die im Mittelpunkt meiner Arbeit stehen. Friedrich hat sich vornehmlich der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts zugewandt, wobei sie am Ende ihres Aufsatzes erwähnt, dass freundschaftliche Verbindungen zum Freundeskreis um Marie Antoinette bestanden.⁵⁹ Eine wichtige Grundlage für ihre Argumentation ist Foucaults Plädoyer für eine Auffassung von „Freundschaft als Lebensweise“⁶⁰ – ein Gedanke, der mir für die Erfassung des Phänomens der Frauenfreundschaften im 18. Jahrhundert sehr plausibel erscheint und dem ich mich in meiner Arbeit angeschlossen habe. Dieses Konzept von Freundschaft war tragend für mein Verständnis der Lebensgemeinschaft der Schwestern Adélaïde und Victoire de France.

Es gibt jedoch in der visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts in Frankreich nur wenige solcher idealtypischen Doppelbildnisse wie das von Friedrich in ihre Diskussion mit einbezogene „Doppelporträt Georgiana of Devonshire und Lady Elizabeth Foster“ von Jean-Urbain-Guérin⁶¹. Dennoch bestanden am französischen Hof etliche Freundschaften zwischen Frauen, in deren Verlauf Porträts entstanden. Daher habe ich den Schwerpunkt meiner Untersuchung auf den Gebrauch der Porträts gelegt. Hierfür waren für mich insbesondere die Veröffentlichungen von zwei Autorinnen von zentraler Bedeutung. Dies war einmal der Aufsatz von Marcia Pointon „Surrounded with Brilliants: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England“. Pointon plädiert auf der Grundlage des Konzepts vom Übergangsobjekt und dem Übergangsraum, das der britische Psychoanalytiker und Kinderarzt Donald Woods Winnicott entwickelte, für eine Betrachtung der Miniaturen als „Porträtobjekte“⁶², in die der Akt der Darstellung eingebettet ist. Wie beim Kind, das Winnicott zufolge Objekte verwendet und diesen in seiner Fantasiewelt einen Platz einräumt, um sich schließlich als getrennt von seiner Mutter zu begreifen, sind auch beim Menschen des 18. Jahrhunderts die so genannten Porträtobjekte weniger Imitationen der realen Welt als vielmehr Bestandteile eines Spiels in der Öffentlichkeit, die gehalten, betrachtet und gezeigt werden, wobei sich Männer Taschenuhren und Orden und Frauen Broschen und

⁵⁹ Friedrich 2001, S. 66.

⁶⁰ Friedrich 2001, S. 55.

⁶¹ Friedrich 2001, S. 63 Abb. 7.

⁶² Pointon 2001, S. 68.

Medaillons an ihre Brust hingen. Indem sie von einer psychoanalytischen Theorie ausgeht, nimmt Pointon den taktilen Aspekt des Miniaturporträts in den Fokus.

Weiterhin grundlegend für ein noch tiefergehendes Verständnis dessen, was sich beim Gebrauch der Freundschafts-porträts ereignet, waren für mich die Untersuchungen Hanneke Grootenboers, insbesondere „*Treasuring the Gaze. Intimate Vision in Late Eighteenth Century Eye Miniatures*“.⁶³ Ausgehend von der Theorie der Subjektwerdung wie sie von Hannah Arendt in „*Vita Activa oder Vom tätigen Leben*“ entwickelt wurde, entsteht für Hanneke Grootenboer das Subjekt nicht wie bei Jürgen Habermas durch die Kommunikation in der öffentlichen Sphäre dessen, was im privaten Bereich entstanden ist,⁶⁴ sondern ausschließlich durch den Rückzug in die Intimität. Dadurch jedoch dass der private Bereich bei Arendt mit der Entstehung des öffentlichen Raums aufgelöst wird, ist für sie Intimität ein tieferer Bereich ohne realen Ort. Mit Gaston Bachelard beschreibt sie diesen tieferen Bereich näher. Ihm zufolge sind häusliche Räume wie Böden und Keller oder Räume in solchen Räumen wie Muscheln oder Puppenstuben etc. als Räume für Erinnerungen ebenso wie als Böden für Tagträume und Gedanken zu verstehen. Davon ausgehend entwickelt Grootenboer ihr Konzept des „Intimen Sehens“ als einer Art von geschlossenem Bereich, der durch eine Augenminiatur erzeugt wird, die wiederum eine Innerlichkeit als tief im Selbst sitzendem Bereich hervorruft. Grootenboer versteht Augenminiaturporträts wie aber auch Bilder überhaupt als Inszenierungen für die Schaffung dieses Raumes, in dem Intimes Sehen⁶⁵ stattfindet. Auf der Grundlage der Mikrogeschichte von Susan Stewart und den von Gaston Bachelard untersuchten Räumen zeigt Grootenboer, wie Porträt- und Augenminiaturen „durch ihre Anredestruktur eben diese besondere Intimität evozieren, die als Raum im Raum beschrieben werden kann, wo intimes Sehen durch den exklusiven Austausch von gemalten und realen Blicken stattfindet“⁶⁶. Gleichzeitig jedoch wird diese Intimität durch das Bild veräußerlicht. In meiner Arbeit beziehe ich den Anspruch auf Konstituierung solcher Räume der Intimität bzw. der Innerlichkeit mit Nancy auf das Porträt generell zurück und nehme so den von Grootenboer entfalteten Zusammenhang als spezifische Konstituente von Freundschafts-porträts der Kreise um Marie-Antoinette und Elisabeth de France (u.a.) in Anspruch.

⁶³ Grootenboer 2006, 2012, 2013 und 2017.

⁶⁴ Grootenboer 2012, S. 10.

⁶⁵ Grootenboer 2012, S. 12.

⁶⁶ Grootenboer 2012, S. 14.

Die letzte Monographie, die sich auch mit dem Freundschaftsportrait der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigte, wurde bereits 1952 publiziert.⁶⁷ Ihr Gegenstand waren bis auf einige wenige Ausnahmen Männerfreundschaftsportrait, die deutsche Künstler von ihren Künstlerfreunden anfertigten. Außerdem ist das Freundschaftsportrait als Gegenstand eines Kapitels Bestandteil zahlreicher Monographien zu KünstlerInnen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder wird in Aufsatzbänden⁶⁸, Ausstellungskatalogen⁶⁹ und Monographien⁷⁰ zu verschiedenen Themen dieser Zeit besprochen. Die amerikanische und französische Schwulen- und Lesbenforschung beschäftigte sich ab den 1980er Jahren in einigen wenigen Publikationen mit mythologischen oder allegorischen Darstellungen, in denen sich Frauen Zärtlichkeiten austauschen. Die Darstellungen wurden in diesen Untersuchungen als Darstellungen lesbischer Liebe vor der Entstehung dieses Begriffs interpretiert.⁷¹

Liebe und Begehren zwischen Partnern gleichen Geschlechts als Gegenstand der historischen Forschung wurde bis heute sehr viel gründlicher zwischen Männern als zwischen Frauen untersucht.⁷² Formen gleichgeschlechtlicher Zuneigung zwischen Frauen sind unter dem Begriff ‚Freundschaft‘ seit der Mitte der 1970er Jahre in der feministischen Forschung ein Thema. Von Seiten der Frauenforschung wurde damals die bis dahin gängige Konnotation von Freundschaft als ‚männlich‘ und ‚bürgerlich‘ in Frage gestellt.⁷³ Untersuchungen zeigten, dass die emotional intensiven Beziehungen unter Frauen vor der Definition von Homosexualität im späten 19. Jahrhundert andere Formen haben konnten, als sie die Gesellschaften kannten und kennen, die mit dieser Begrifflichkeit operierten und damit nach wie vor umgehen. Da diese „weiblichen Bündnisse“ eine große Bandbreite aufwiesen, schien es erforderlich, von einem heterogenen Freundschaftsmodell auszugehen, das diesen vielschichtigen Varianten gerecht wird. Eine wichtige Basis für die Ausgangsfrage meiner Untersuchung, wie nämlich Beziehungen zwischen Frauen als historische Phänomene verstanden werden können, stellten allerdings auch die Debatten dar, die innerhalb der queer studies im Anschluss an Judith Butlers Arbeiten geführt wurden und werden. Unter ihnen finden sich Ansätze, die die gleichgeschlechtlichen

⁶⁷ Lankheit 1952. Marcella Baur-Callwey widmet sich in ihrer Dissertation insbesondere der Formenanalyse. Sie geht daher vom „Doppelportrait“ aus und nicht vom „Freundschaftsportrait“, das sich eher von seiner Funktion bzw. seinem Gebrauch her definieren würde. Baur-Callwey 2007.

⁶⁸ Salmon 2003.

⁶⁹ Pott 2004.

⁷⁰ Zick 1980.

⁷¹ Bonnet 1995; Lipton 1990; Rand 1990; Rand 1994.

⁷² Dies, obwohl doch auch in soziologischen Studien zur Gegenwart konstatiert wird, dass die viel gepriesene Männerfreundschaft viel seltener ist als die Freundschaft unter Frauen. Stegbauer 2008, S. 105.

⁷³ Die Identifizierung von Freundschaft mit männlich und bürgerlich ist in bestimmten Diskursen nach wie vor usus. Vgl. u.a. Sniader Lanser 1998-99, S. 195 Anm. 5.

http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=17#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017

Beziehungen der Vergangenheit zum Ausgangspunkt für eine veränderte, nicht-sexualitätszentrierte Betrachtungsweise homosexueller Beziehungen auch in der Gegenwart nehmen. Mit Freundschaft überhaupt und Freundschaft im 18. Jahrhundert speziell hat man sich aus ikonographisch/ikonologischer, literaturwissenschaftlicher, historischer,⁷⁴ soziologischer und philosophischer⁷⁵ Perspektive immer wieder auseinandergesetzt, mit Frauenfreundschaft jedoch erst ab den 1970er Jahren.⁷⁶ Das Phänomen der Freundschaft zwischen Frauen vor dem Ende des 19. Jahrhunderts, d.h. vor der Entstehung des Begriffs „Lesbe“ wird in diesen Arbeiten ganz unterschiedlich interpretiert. Auch hier gibt es die Lesbenforscherinnen, denen vor allem an einer Sichtbarmachung der bis in die siebziger Jahre hinein unbekanntes, weil unter anderem Namen laufenden lesbischen Beziehungen gelegen ist.⁷⁷ Andere Forscherinnen bemühten sich um das Herausarbeiten von auf das gleiche Geschlecht hin ausgerichteten Begehrensstrukturen in von Frauen verfassten Texten und Briefen.⁷⁸ Dies ist ein Aspekt, der auch in Bezug auf das Begehren zwischen Männern in Hinblick auf Männerporträts der Renaissance⁷⁹ und Historienbilder des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in verschiedenen Arbeiten⁸⁰ immer wieder plausibel gemacht wurde. Ausgegangen wird in diesen Untersuchungen jedoch immer von männlichen Betrachtern, was insofern plausibel ist, als die kunsttheoretischen Texte, auf die sich diese Arbeiten stützen, von Männern verfasst wurden. Zu Betrachterinnen existieren bislang kaum Untersuchungen. Hinzu kommt, dass diese Darstellungen gerade nicht den für Männerporträts propagierten Typus bzw. einen nur in bestimmten männerdominierten Kreisen favorisierten Männertypus verbildlichen. Bei den von mir untersuchten Frauenporträts, die Begehren evozieren könnten, ist dies nicht der Fall. Da, wo man die dargestellte Zuneigung als Begehren zwischen zwei Frauen interpretieren könnte, ist häufig nicht klar, ob das Porträt für einen Mann oder eine Frau angefertigt wurde. Wieder andere Arbeiten, deren Positionen ich mich in meiner Untersuchung angeschlossen habe, bestehen auf der Berücksichtigung wie auch Herausarbeitung der in dieser Zeit bestehenden Beziehungsmodelle.⁸¹ Diese Autor_innen betonen die Andersartigkeit der Frauenfreundschaften im Vergleich zu den heutigen. In diesen Frauenfreundschaften, so heben sie hervor, lag der Fokus nicht auf der Sexualität, auch wenn die Briefe dem heutigen Leser wie Liebesbriefe anmuten und sich die meisten Porträts nicht von Ehepaarporträts oder den Porträts, die zwischen zwei sich liebenden oder miteinander

⁷⁴ Vincent-Buffault 1995.

⁷⁵ Derrida 2000; Foucault 1984.

⁷⁶ Ich möchte hier in alphabetischer Reihenfolge nur einige der wichtigsten anführen: Faderman 1990; Eickenrodt und Rapisarda 1998; Steidle 2003.

⁷⁷ Bonnet 1981; de Lauretis 1996.

⁷⁸ Steidle 2003.

⁷⁹ Koos 2004.

⁸⁰ Fend 2003; Solomon-Godeau 1997; vgl. auch den Aufsatz zu homoerotischen Kunstsammlungen von Whitney Davis 2001.

⁸¹ Davis 1996; ders. 1998.

befreundeten Personen unterschiedlichen Geschlechts ausgetauscht wurden, unterscheiden lassen. Ein Bereich, der zur Literaturgrundlage meiner Arbeit gehört, ist die Rezeption der Beziehungen einiger Frauen, mit denen ich mich im Verlauf der Arbeit beschäftigen werde. Zu diesen Beziehungen zählen auch die während der französischen Revolution vielkarikierten Freundschaften, die Marie-Antoinette mit ihren beiden Hofdamen, der Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan, Prinzessin von Lamballe und Yolande-Martine-Gabrielle de Polastron, Herzogin von Polignac pflegte. Wie Terry Castle betont, wurden diese Freundschaften zu Lebzeiten der Königin verdammt, von Biographen des 19. Jahrhunderts zu tugendhaften Frauenfreundschaften idealisiert und Marie-Antoinette für das 20. Jahrhundert schließlich zur lesbischen Ikone.⁸²

Dennoch möchte ich mich in meiner Arbeit der Auffassung von Patricia Simons anschließen, die in Bezug auf Darstellungen von Frauen in Renaissanceporträts davon ausgeht, dass „Identitäten wie vorübergehende Gesichtsausdrücke beweglich und intertextuell sind“. Sie hängen „von sich ändernden Kontexten und veränderlichen inneren Landschaften ab. Die Porträts nun sind eher die Artikulationen kultureller Repräsentation als die privater Subjektivitäten“, was bedeutet, dass sie nicht nur als Abbilder einer historischen Person zu verstehen sind. Als Porträts sind sie außerdem „Medium des Austauschs“ in Hinblick auf besonders viele Bereiche, wie den „Austausch zwischen Kunst und Gesellschaft, Gegenstand und Betrachter, Dargestellte und Künstler, Auftraggeber und Künstler, Dargestellter und Betrachter (häufig fallen hierunter auch die modellsitzenden Subjekte selbst). Es handelt sich dabei eher um eine Konversation von überlappenden, auch miteinander kämpfenden und konfligierenden Stimmen und nicht so sehr um einzelne Gegenstände mit einem universalen, statischen und maßgebenden Interpretieren.“⁸³ Auch Brilliant sucht, die Definition der Porträtmalerei als einer referentiellen Substitution, als einem schlichten Surrogat des Dargestellten oder als einem Spiegel der Realität zu hintergehen. So weist er die „Annahme einer Bedeutungsgleichheit der Person und ihres Porträts zurück“ und warnt vor einem Umgang mit Porträts, demgemäß der Schein von Intimität und konsequenter Übertragung von Assoziationen vom Porträt auf den vermuteten Dargestellten als angemessen gilt, und zwar wegen der „unbewussten mutmaßlichen Bekanntheit des menschlichen Gesichts als einem Zentrum einfühler Reaktion“. Brilliant jedoch fokussiert nicht kulturelle Prozesse und Macht. Porträtmalerei ist ihm zufolge ein fiktives, rhetorisches Verfahren.⁸⁴

⁸² Goodman 2003, S. 12.

⁸³ Simons 1995, S. 265 Anm. 6.

⁸⁴ Simons 1995, S. 268.

Das Freundinnenporträt – was am deutlichsten in Bezug auf die Porträts wird, die sowohl öffentlich als auch im Rahmen der jeweiligen Freundschaftsbeziehung rezipiert wurden –, ist auch immer Frauenporträt und hinsichtlich dessen gibt es verschiedene Ähnlichkeiten, die für den Betrachter relevant sind. Ich folge hier demnach nicht der von Gottfried Boehm in der Hegel-Nachfolge entworfenen Porträtkonzeption, wonach sich durch die im Porträt erstellte physiognomische Ähnlichkeit das Wesen des Dargestellten erfassen lasse, sondern der von Luca Giuliani aufgestellten Gegenposition, nach der Ähnlichkeit nur ein zufälliges Akzidenz ist, das sich im Medium Bild an das da entworfene Subjekt nach außenstehenden Normen heftet.⁸⁵

Neben chronologisch aufgebauten, stilanalytisch und ikonographisch ausgerichteten Lehrbüchern zur Geschichte der Porträtmalerei, gibt es auch solche, die thematisch orientiert sind und Porträts auch als Objekte, d.h. von ihrer funktionalen Seite her betrachten. Diese Überblicksarbeiten waren für mich zum Einstieg und zur generellen Orientierung für meine Herangehensweise sehr hilfreich.⁸⁶ Neben diesen Lehrbüchern zur Porträtmalerei gibt es interessante Untersuchungen zu Einzelaspekten dieses Genres, wie etwa dem Ehepaarporträt⁸⁷ und den Männerporträts⁸⁸ sowie Untersuchungen, die sich nur mit Frauenporträts beschäftigen. Frauenporträts der frühen Neuzeit sind jedoch ein bislang wenig behandeltes Untersuchungsfeld, wengleich im letzten Jahrzehnt eine Reihe von Veröffentlichungen zu verzeichnen sind.⁸⁹

Ich habe mich in meiner Arbeit insofern einer Forschungslücke zugewandt, als Freundschaft nach wie vor männlich- und bürgerlich konnotiert ist. Das ist erstaunlich, bedenkt man allein den Umstand, dass der Briefwechsel der Madame de Sévigné an ihre Tochter aus dem späten 17. Jahrhundert im 18. Jahrhundert zum europaweiten Vorbild für den Freundschaftsbriefwechsel sowohl von Männern als auch von Frauen wurde.⁹⁰ Ein Grund, warum auch die bürgerliche Dominanz verwunderlich ist, besteht darin, dass die gesellschaftliche Schicht, aus der sich in Frankreich die Auftraggeber für Porträts bis zum Ende des Ancien Régimes rekrutierten, der Adel war. Gerade in jenem Zeitraum, den die vorliegende Untersuchung in den Blick nimmt,

⁸⁵ So Andreas Köstler in seiner Einleitung zu Giulianis Porträtauffassung. Köstler (a) 1998, S. 11.

⁸⁶ Vgl. etwa West 2004.

⁸⁷ Hinz 1974.

⁸⁸ Baur-Callwey 2007.

⁸⁹ Roggendorf und Ruby 2004; Baumbach und Bischoff 2003 und Tasch 1995.

⁹⁰ Ich erlaube mir hier die Markgräfin von Sévigné als Einwand gegen den männerdominierten Freundschaftsdiskurs heranzuziehen, obwohl mir auch die Diskussion bekannt ist, innerhalb der argumentiert wird, dass die Marquise de Sévigné – als Vertreterin des Muttergefühls – geradezu als Inbegriff von Weiblichkeit in den Kanon des Briefeschreibens aufgenommen wurde. Kasten; Stedman und Zimmermann 2002, S. 24f Anm. 50. Diese Argumentation liegt jedoch außerhalb meines Untersuchungsgegenstandes, des Freundschaftsdiskurses, in Bezug auf den die Rolle der Markgräfin von Sévigné bislang weniger diskutiert wurde. Der Diskussionsstrang aber, der sich mit ihr auseinandersetzt, betrachtet die Beziehung zu ihrer Tochter auch nicht so sehr als Ausdruck ihrer Muttergefühle, sondern als Frau-Frau- bzw. Freundschaftsbeziehung.

wurde am Hof – dem sozialen Raum also, dem der Schwerpunkt der Arbeit gilt – ein Teil der Kommunikation über Porträts geführt. Ein Grund hierfür waren die damals noch unüberwindbaren Distanzen.

Schließlich wird die französische Kultur selbst in Bezug auf diese Thematik eher ausgeklammert. Dies hängt mit der gängigen, bereits angesprochenen ständespezifischen Ausrichtung der Untersuchungen zusammen, so dass Frankreich als absolute Monarchie in dieser Zeit außen vor gelassen wird. Dabei hat die Pflege von Freundschaft auch über Standesgrenzen hinweg in Frankreich Tradition. Als Vergleich sei etwa die zerstörte *chambre du cœur* von Voltaire erwähnt, die als Stich allerdings noch vorhanden ist. In diesem Zimmer hingen die Porträts von Voltaire geistig und/oder emotional nahe stehenden Personen. Man fand darin u.a. die Bildnisse des Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Markgrafen von Condorcet, des Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, von Denis Diderot, der Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, Markgräfin du Châtelet-Laumont, der Marie de Vichy-Chamrond, Markgräfin du Deffand, Friedrichs II. und Ekaterinas II.⁹¹ Da der Schwerpunkt meiner Arbeit auf der Hofkultur liegt, knüpfe ich in ihr an die Adelforschung an, im Zuge derer es seit dem Ende der 1970er Jahre zu einer Aufwertung der Adelskultur kam. Ursprünglich ausschließlich dem Bürgertum zugeschriebene Anteile an kulturellen Veränderungen, konnten nun in mindestens ebenso großem Maße für den Adel nachgewiesen werden.

Ich untersuche in den vier Kapiteln meiner Arbeit die Freundinnenporträts als Bestandteile einer Freundschaftspraxis unter vier verschiedenen Gesichtspunkten: und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer Geschlechtsspezifität (Kapitel 1), ihrer Materialität (Kapitel 2), ihres Verhältnisses zum Aspekt der Macht sowie hierarchiebedingter und kulturspezifischer Unterschiede (Kapitel 3) und schließlich ihres Gebrauchs (Kapitel 4). Im ersten Kapitel gehe ich der Frage nach, wie Freundschaft in den philosophisch-literarischen Debatten diskutiert wurde. Ich frage dabei im ersten Abschnitt dieses Kapitels danach, auf welche Weise Freundschaft im 18. Jahrhundert thematisiert wurde. Im mittleren Unterkapitel setze ich mich mit der Geschlechter- und Ständespezifität in diesen Diskussionen auseinander. In einem dritten, zusammenfassenden Abschnitt werde ich das Thema auch zur Gegenwart hin öffnen. Im zweiten Kapitel stelle ich das Material vor, und zwar hinsichtlich seiner jeweiligen materiellen Kapazitäten sich in Hinblick auf die jeweiligen Techniken und Materialien für Freundinnenporträts zu eignen. Im dritten Kapitel geht es um die Repräsentation der Freundinnenporträts nach außen. Ich gehe hier auf den Bezug der Porträts zu den bestehenden Machtkonstellationen ein. Außerdem

⁹¹ Vgl. Réau 1928, S. 50 fig. LXI.

vergleiche ich die Porträts, die im Rahmen weiblicher Beziehungsgeflechte am französischen Hof entstanden, unter dem Aspekt der Kulturtransformation wie zur Profilierung ihrer Eigenart mit deutschen Beispielen und mit solchen am Hof in Russland. Wie die mittlerweile recht zahlreichen Studien zu Herrscherinnen erkennen lassen, bestanden bedeutende hierarchische Unterschiede zwischen den unterschiedlich mächtigen Regentinnen in Europa, für die auch Kulturzugehörigkeiten maßgeblich waren. Diese Strukturen gilt es, genauer zu bestimmen und in meiner Analyse zu berücksichtigen. Im vierten Kapitel schließlich werde ich auf die Binnenbeziehungen zu sprechen kommen. Ich untersuche dazu verschiedene Schenkungspraxen, die ich wiederum den den Bereich adliger Frauen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierenden Kreisen, in deren Rahmen sie entstanden, zugeordnet habe. Dies waren die beiden großen Frauenhofstaaten am französischen Hof dieser Zeit, nämlich der Marie-Antoinettes und der der Mesdames de France sowie die Höfe der anderen Prinzessinnen

Meine Gliederung suggeriert, dass es mir in meiner Arbeit auch immer um Identifikationen geht. So aufschlussreich dies mitunter ist, so gerät eine Fokussierung auf die Identifikation jedoch sehr rasch ins Leere. Ausgesprochen schnell ist mir beispielsweise bei der Materialsuche aufgefallen, dass alle Frauengruppenporträts, zu denen ich mehr Informationen besaß, Frauen darstellten, die in irgendeiner Weise miteinander befreundet waren. Darüber hinaus sind Muster bekannt, in welchen Situationen solche Freundinnenporträts angefertigt wurden. Dies waren entweder Zeiten, in denen man sich trennte – wie kurz vor der Hochzeit – oder die in gewissen Abständen fälligen freundschaftserhaltenden Porträtschenkungen. Und sie gehörten dann zum visuellen System von Freundschaftsbeziehungen, ganz gleich, ob sich in jedem Fall genau eruieren lässt, um welche Personen es sich auf dem Bild jeweils handelt.⁹²

Die Fragestellung meiner Untersuchung macht es notwendig, einen etwas anderen Ausschnitt für die Betrachtung der Freundinnenporträts zu wählen, als es die häufiger innerhalb der deutschen Kunstgeschichte anzutreffenden formenanalytisch und ikonographisch arbeitenden Untersuchungen von Porträts praktizieren. Freundinnenporträts wären unter diesem Blickwinkel gar nicht zu erfassen, da sie formal und ikonographisch zu heterogen sind.⁹³ Ziel der Arbeit war es auch zu fragen, wie Freundschaft zwischen Frauen im Porträt diskutiert wird. Mir ging es also darum, nicht nur zu untersuchen, wie Freundschaft in den Traktaten thematisiert wird, um dann einen Schnitt zu machen und zu den Porträts überzugehen, wobei dann die einzige Parallele das

⁹² Zorach 2001, S. 198.

⁹³ Vgl. zu diesem Punkt auch Baumgärtel 1990, S. 177. Sie knüpft in ihrer Auffassung des Freundschaftskults in der Malerei als einem ‚Rahmenthema‘ an Bialostocki an.

zeitgleiche häufige Vorkommen wäre. Vielmehr ging es mir darum, die philosophisch-literarischen Debatten um Freundschaft etwas fester mit dem Porträt zu verzurren, indem das Freundinnenporträt als Teil einer Bildkultur aufgefasst werden sollte. Eine Überblicksdarstellung über Porträtmalerei, die sich genau dieser Schaltstelle widmet, ist das Standardwerk zur Porträtmalerei von Richard Brilliant.⁹⁴ Brilliant fragt in seiner Überblicksdarstellung zur Porträtmalerei nach den Konzepten, die Auffassungen von persönlicher Identität generieren und dann wiederum in die Freundinnenbildnisse Eingang fanden und sowohl auf deren Produktion als auch auf deren Rezeption Einfluss nahmen. In diesem Rahmen geht es für ihn um die Darstellung des Selbst in der realen Welt und um sein Analogon in der Kunstwelt sowie um die Verkörperung des Betrachterblicks im Porträt. Gegenstand dieser Untersuchung ist also nicht die Zuschreibung und Datierung von Porträts, die zur Gruppe der Freundinnenporträts zu zählen sind. Richard Brilliant schreibt in der Einleitung seiner Theorie zur Porträtmalerei, dass das Oszillieren zwischen Kunstgegenstand und menschlichem Subjekt, welches so persönlich dargestellt sei, dem Porträt seine außerordentliche Macht über unsere Imagination verleiht. In dieser Weise dringen Porträts in die visuelle Kultur ein, indem sie Bilder von etwas liefern, das schließlich im Gedächtnis bleibt, während der Gegenstand der Darstellung selbst vergessen wird. Porträts, so Brilliant, bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und sozialem Leben. Der Druck, den sozialen Normen konform zu sein, dringt in ihre Komposition ein, weil beide, Künstler und dargestelltes Subjekt – ich würde hier noch das Betrachtersubjekt hinzufügen – im Wertesystem ihrer Gesellschaft verstrickt sind. Dies kann zum Teil die vorherrschende Formalität der privaten Porträts im Sinne eines Codes richtigen Verhaltens erklären.

Der übergeordnete methodische Rahmen einer solchen Porträttheorie, wie sie Brilliant vorschlägt, fußt demnach in den Visual Studies. Insofern auch Miniaturmaler – und zwar als Miniaturmaler – in die Académie Royale Aufnahme fanden, waren Miniaturporträts nicht nur Luxusobjekte, sondern auch institutionell innerhalb der Hochkunst verankert. Zumindest war das historisch so. Heute besitzen die Miniaturporträts eine Zwischenposition. Auf der einen Seite befinden sie sich in Gemäldegalerien, auf der anderen Seite fristen sie dort ein recht unscheinbares Dasein am Rande, in abgedunkelten Vitrinen, an denen die Besucher oft vorbeigehen, ohne dass sie einen Blick hineinwerfen. So charakterisierte Marcia Pointon zu Beginn ihres für die Beschäftigung der Kunstgeschichte mit Miniaturporträts grundlegenden Aufsatzes „Surrounded with Brilliants“ den Status dieser kleinen Porträts an den Orten ihrer Präsentation.⁹⁵

⁹⁴ Brilliant 2002, S. 7f.

⁹⁵ Pointon 2001, S. 48.

Freundinnenporträts waren generell – auch die Großformatigen, die Zeichnungen und die Büsten – stark in Alltagspraktiken verwurzelt. Sie besaßen damit eine enge Verbindung zum Gebrauch. Die Darstellungen sind damit auch als Medien kultureller Praktiken zu verstehen.⁹⁶ Das betrifft beispielsweise bekannte Phänomene wie Eheanbahnungen, aber auch weniger geläufige Situationen wie Porträtanfertigungen für Wiedererkennungszwecke bzw. zur Identifikation wie im Fall einiger Töchter von Louis XV, die von klein auf entfernt vom Hof im Kloster aufwuchsen und erst als junge Erwachsene zurückkehrten. Vor ihrer Rückkehr fertigten Maler – in diesem Fall Jean-Marc Nattier – Porträts von ihnen an, damit sich das Königspaar vorab ein Bild von ihnen machen konnte.⁹⁷ Allzumal in Bezug auf Freundinnenporträts lässt sich argumentieren, dass die Freundschaften zu einem Teil überhaupt nur in Form dieser Porträts bestehen. Eine Form nun, über Kunst nachzudenken, die sich dieser Visuellen Kultur ausdrücklich widmet und damit der Visuellen Konstituierung des Sozialen, sind die Visual Studies.⁹⁸ Ich möchte diese Visuelle Konstituierung des Sozialen in der Hofkultur des 18. Jahrhunderts anhand eines Beispiels plausibilisieren. Es finden sich in den Zeremoniell-Schriften des 18. Jahrhunderts auch Anleitungen für den Porträtgebrauch mit Beispielen, die anzeigen, wie Porträts in soziale Handlungen eingriffen. Beschrieben wird hier beispielsweise der Einsatz von Huldigungsporträts, die u.a. auch in Botschaften angebracht wurden. Über sie wurde ein Teil des Öffentlichkeitsverkehrs einer solchen Institution geregelt, vom Empfang über die Platzierung bis hin zur Verhaltenskontrolle gegenüber den Porträts bei Besuchern. Deutlich wurde dabei auch hier, dass mit dem Zurückwerfen des Blicks der Porträtierten aus dem Porträt gerechnet wurde.⁹⁹ Für einen solchen Umgang mit den Freundinnenporträts sprechen eine Fülle von Stellen aus der Literatur des 18. Jahrhunderts.

⁹⁶ Hyde und Milam 2003, S. 2.

⁹⁷ Vgl. zu diesem Thema auch Berns 1983.

⁹⁸ Mitchell 2008, S. 312ff. Ich schließe mich damit anderen, seit den 90er Jahren vorgenommenen Untersuchungen zur Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts an. Z.B.: Pointon 1993.

⁹⁹ Berns 1983, S. 59.

Technische Vorbemerkungen

Die Schwierigkeiten, die bei der Bearbeitung der Thematik auftreten, sind vielfältig: Die Probleme treten bereits bei den Namen auf. So ist es schon heikel, die Frauen, um die es in der Arbeit geht, zu benennen. Welche Namen sollte man ihnen geben? Sollte man den Mädchennamen verwenden, den sie die kürzeste Zeit ihres Lebens trugen – mitunter nur 14 Jahre? Manchmal bedeutete die Heirat für die Frauen ja auch einen sozialen Aufstieg. Es gab sowohl Fälle, in denen die Frau das Vermögen einbrachte und der Mann den traditionsreichen Namen mit einer weit zurückreichenden Genealogie, als auch das Umgekehrte. Ist es da sinnvoll, ihnen diesen Namen wieder zu nehmen, indem man durchgängig ihren unbekanntem Mädchennamen verwendet? Außerdem waren die Ehen manchmal sehr glücklich wie bei Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, die durch ihre Heirat zur Madame de Lambert, ja zur Markgräfin von Lambert bzw. zur Markgräfin von Saint-Bris wurde. Aber nun tauchte ihr Vorname nicht mehr mit auf. Und was ist das für ein komischer Name: „Frau Lambert“. Man sagt ja auch nicht „Herr Diderot“! Und obwohl in der Literatur meistens von „Diderot“ die Rede ist, weiß doch jeder, dass „Diderot“ „Denis Diderot“ heißt. Wenn ich hingegen von Madame de Lambert rede, weiß kaum jemand, dass ihr Vorname Anne-Thérèse war. Wenn ich allerdings von Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles rede, ist sie ebenfalls relativ unbekannt. Wie sollte ich also vorgehen? Sollte ich jeweils die bekannteste Version wählen oder einheitlich vorgehen? Oder sollte ich vielleicht den Frauen ihre zwar unbekanntem aber vollständigen Namen zurückgeben? Ich habe mich aus Gründen der Gleichbehandlung von Männern und Frauen entschlossen, nur selten von „Mesdames“ zu sprechen, sondern die Frauen, die in dieser Arbeit vorkommen mit ihrem Namen zu nennen, es sei denn sie sind – wie die Mesdames de France oder Madame Campan – in der Literatur unter diesem Namen sehr bekannt.¹⁰⁰ Dann habe ich dies aus Platzgründen so übernommen. Allerdings werde ich sie nur bei ihrer ersten Erwähnung mit ihrem vollständigen Namen nennen. Aus Platz- und Verständlichkeitsgründen habe ich sie bei weiteren Erwähnungen im Text nur noch mit ihrem Adelstitel, ihrem Namen und dem Namenszusatz sowie mitunter auch mit ihrem letzten Vornamen bezeichnet. Ich hielt es dennoch für nötig, zumindest einmal im Text alle Namen einer Person zu nennen, da in dieser Gesellschaftsschicht die Namen aus Traditionsgründen an Nachkommen weitergegeben wurden und daher Verwechslungen sehr schnell vorkommen können. Zusätzlich können die Personen auch durch das Personenverzeichnis über ihre dort eingetragenen Lebensdaten identifiziert werden. Durch die Vorträge, die ich im Doktorandenkolloquium gehalten habe, bekam ich des Öfteren die Rückkopplung, dass es schwierig sei, sich in der Fülle und Länge der Namen

¹⁰⁰ Ausnahmen sind Madame de Pompadour und Madame du Barry, die man nur unter diesem Namen kennt.

zurechtzufinden. Das Personenverzeichnis soll helfen, dem Leser – sofern er sie benötigt – eine kleine Orientierung an die Hand zu geben. Freilich haftet dem Ersetzen des Begriffs *Madame* durch *Markgräfin* z.B. etwas Royalistisches an. Ich habe mich dennoch aus den angeführten Gründen dafür entschieden.

Ich habe mich der Einfachheit halber dafür entschieden, alle Namen von Personen, die in Frankreich und speziell am französischen Hof gelebt haben, in französischer Sprache zu vereinheitlichen. Dies betrifft die italienischen Prinzessinnen, die Gräfin von Provence und die Gräfin von Artois sowie Marie-Antoinette. Den Namen der letzteren habe ich demzufolge mit Bindestrich geschrieben. Die Titel jedoch habe ich – wie aus den genannten Beispielen bereits deutlich wird – ins Deutsche übersetzt. Für den Namen der Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun habe ich mich für eine der vielen Schreibweisen ohne Bindestrich und mit großen Anfangsbuchstaben entschieden. Die russischen Namen wurden von mir nach der von der ISO (International Organisation for Standardization) 9 (1995)¹⁰¹ transliteriert aber russisch belassen, d.h. ich habe auch nicht für Ekaterina II. und Petr I. die eingedeutschten Namen verwendet. Bezeichnungen, die ich französisch belassen habe wie auch die Bildtitel erscheinen kursiv.

¹⁰¹ Umschrift des russischen Alphabets. http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/neuphil/iask/sued/seminar/abteilungen/russisch/russisch_translit.html. Abfrage: 25.09.2017

1 Freundschaft im Bilddiskurs und in den philosophischen und literarischen Debatten der Aufklärung

1.1 Die Differenzierung zwischen Freundschaft und Liebe um die Mitte des 18. Jahrhunderts

„Oh, welch ein Unterschied besteht doch zwischen Freundschaft & Liebe! Die Freundschaft ist die Mutter aller unschuldigen Vergnügen, die Liebe hingegen die Quelle von Verwirrung & Elend. Sie respektiert kein Gesetz, während die Freundschaft alle Gesetze achtet. Die Liebe ist das Werk launenhaften Spiels, die Freundschaft die Frucht des Nachdenkens. Die Liebe versiegt ebenso schnell wie sie sich entzündet. Die Freundschaft entsteht nach und nach & stirbt niemals. Die Liebe klagt, die Freundschaft schweigt. Die Liebe quält, die Freundschaft beruhigt.“¹⁰²

„...: der Freund kann an die Freunde nur die Rede eines Verrückten richten. Die Wahrheit der Freundschaft ist ein Verrücktwerden der Wahrheit, sie hat nichts gemein mit jener Weisheit, die während der gesamten Geschichte der Philosophie, als einer Geschichte der Vernunft, in Sachen Freundschaft den Ton angegeben hat – indem sie uns glauben machen wollte, die Passion des Liebenden sei eine Torheit, gewiss, die Freundschaft dagegen der Pfad der Weisheit und des Wissens so gut wie der politischen Gerechtigkeit.“¹⁰³

In diesem ersten Kapitel geht es um die Diskursivierung von Freundschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ich habe mich vor allem auf drei Aspekte konzentriert, die in der Freundschaftsliteratur der Gegenwart vornehmlich diskutiert werden und daher den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen zum Thema Freundschaft darstellten: das ist *einmal* das Verhältnis von Freundschaft und Liebe, *zweitens* die Geschlechtsspezifität von Freundschaft und *drittens* deren Ständespezifität. Im ersten Unterkapitel arbeite ich heraus, wie Freundschaft in verschiedenen Bereichen in dem Untersuchungszeitraum diskutiert wurde. Ich unternehme dies anhand verschiedener Textsorten wie Lexikoneinträgen, Traktaten, Essays, Stücken, Romanen und Erzählungen. Parallel dazu frage ich danach, wie Freundschaft in den Bildmedien im Verhältnis zu den Texten dargestellt wurde. Ich habe hierfür Allegorien herangezogen. Im Zentrum steht dabei immer wieder die Frage der Abgrenzung von Freundschaft und Liebe. Ausgehen werde ich von den Problematisierungen der Trennung von Freundschaft und Liebe wie sie am Ende des 20. Jahrhunderts speziell von Jacques Derrida und Susanne T. Kord vorgenommen wurden.

¹⁰² «Quelle différence entre l'amitié & l'amour! L'amitié devient la mere des plaisirs innocents, l'amour est la source du trouble & des chagrins; l'amour ne respecte aucune Loix, l'amitié les observe toutes; l'amour est l'ouvrage du caprice, l'amitié le fruit de la réflexion; l'amour s'éteint aussi vite qu'il s'allume, l'amitié se forme peu à peu, & elle ne meurt jamais; l'amour se plaint, l'amitié se tait; l'amour tourmente, l'amitié tranquillise.» Caraccioli 1760, S. 3. Die historische Schreibweise wurde in den Zitaten belassen. Die Übersetzungen stammen, wo nicht anders angemerkt, von mir selbst.

¹⁰³ Derrida 2000, S. 84.

Jacques Derrida war einer der Theoretiker, die am Ende des 20. Jahrhunderts die Engführungen des Freundschaftsbegriffs, die im 19. Jahrhundert vorgenommen wurden, erneut in ihrer Plausibilität auf den Prüfstand stellten. In seinem Buch *Politiken der Freundschaft*¹⁰⁴ setzte er sich mit den von der Antike über die Neuzeit bis zur Gegenwart maßgeblichen Aspekten des Freundschaftsbegriffs auseinander. Er konzentrierte sich vornehmlich auf die Widersprüche, die sich aus ihnen ergeben. Eine der Konnotationen von Freundschaft beinhaltet deren Unterscheidung von Liebe, um die man sich im 18. Jahrhundert bemühte, wobei aber erst im 19. Jahrhundert die klare Trennung zwischen Beiden vollzogen wurde. Das zweite der diesem Kapitel vorangestellten Zitate bezieht sich auf die vermeintlich klaren Abgrenzungen, die, seitdem man über Freundschaft nachdenkt, zwischen ihr und der Liebe vorgenommen werden, und stellt sie in Frage. Die Anfänge dieser Engführung aber reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück.

Nun tat man sich mit der Unterscheidung von Freundschaft und Liebe schon immer schwer. Bereits bei Aristoteles war Freundschaft zunächst – und bis heute hat der Begriff des Freundes bzw. der Freundin diese Konnotation – ein weiterer Begriff für Liebe. Die Abgrenzung schien regelmäßig dann erfolgreich zu sein, wenn man die körperliche Seite beider Beziehungsformen ins Zentrum der Betrachtung stellte, wie dies z.B. der Autor des Werkes vornimmt, dem das erste der diesem Kapitel vorangestellten Zitate entnommen wurde. Nimmt man jedoch lediglich den Gefühlswert der Zuneigung in den Blick, verschwimmt die Grenze zwischen beiden. Da heißt es: Freundschaft und Liebe sind Begriffe, die zusammengehören. Freundschaft besteht darin zu lieben, so Derrida. Sie ist eine Weise des Liebens.¹⁰⁵ Auch Susanne T. Kord stellte in ihrem Aufsatz fest, dass es immer genau diese Liebe-Freundschaft-Dichotomie sei, die bezüglich der Charakterisierung von Freundschaft in die Irre führe, und zwar insofern als die Differenz einzig dazu diene, die Universalität der Heterosexualität sicher zustellen. Denn Liebe sei spätestens seit dem 18. Jahrhundert mit Sexualität verbunden, während Freundschaft eine nichtsexuelle Annäherung impliziere.¹⁰⁶ Das Unbehagen, sich dieser Unterscheidung zur Orientierung auf dem Gebiet der Freundschaft zu bedienen, stellt sich unweigerlich auch in dem Moment ein, in dem man eine Reihe der Beziehungen betrachtet, von denen im Laufe der Arbeit die Rede sein wird. Diese sind nämlich von einer Intensität, die ohne weiteres an Liebe denken lässt. Dennoch liegt, wenn man sich mit dem 18. Jahrhundert beschäftigt, eine Auseinandersetzung mit dieser

¹⁰⁴ Ich habe hier bewusst die wörtliche Übersetzung des französischen Titels der Untersuchung von Derrida gewählt, „Politiques de l’amitié“, denn es geht darin um viele Formen und nicht nur um eine, wie es die deutsche Übersetzung suggeriert. Derrida 2000.

¹⁰⁵ Derrida 2000, S. 27f.

¹⁰⁶ Kord 1996, S. 232.

Differenz insofern nahe, als man sich gerade da, jenseits der Konturlosigkeit, die die Definierung des Begriffs ‚Freundschaft‘ ansonsten kennzeichnete, ganz entschieden um eine Differenzierung zwischen Freundschaft und Liebe bemühte. Ich möchte im Folgenden einige Texte vorstellen, an denen sich meines Erachtens die Präzisierungsbemühungen um den Freundschaftsbegriff gut nachvollziehen lassen.

Für alle Überlegungen zur Neukonturierung des Freundschaftskonzeptes¹⁰⁷ blieben Montaignes Essay¹⁰⁸ (1580) sowie de Sacy Traktat über die Freundschaft¹⁰⁹ (1703) auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die maßgebliche Orientierung. Dabei vertraten beide Autoren keineswegs die gleichen Positionen. Vielmehr ergänzten sie sich in ihren Auffassungen. Der deutlichste Unterschied zwischen den beiden Schriften ergibt sich bereits aus der unterschiedlichen Textgattung. Montaigne wählte für seine Abhandlung den Essay. Entsprechend steht seine „subjektive Erfahrung“¹¹⁰ mit der eigenen Freundschaft zu dem damals bereits verstorbenen Étienne de La Boétie im Mittelpunkt des Textes. De Sacy hingegen schrieb seine Abhandlung in Form eines Traktates. Montaigne ist dabei in seiner Freundschaftsauffassung, eben weil die eigene, einzigartige Freundschaft Ausgangspunkt und Maßstab ist, sehr viel rigoroser als de Sacy. Freundschaft steht bei ihm über allem. Sie ist zwar Brüderlichkeit, aber dennoch einzigartige Ausnahme und wird der Vaterlandsliebe und der Blutsverwandtschaft übergeordnet.¹¹¹ De Sacy beschäftigt sich demgegenüber in dem zweiten, weitaus längsten Teil seines Traktats mit den Pflichten der Freundschaft. Diese sind: die Pflicht, die man seinem Vaterland gegenüber hat,¹¹² die, die man Gott gegenüber und die, die man seiner Familie¹¹³ gegenüber hat. All diese kommen ihm zufolge noch vor der Pflicht, die einen Menschen an seinen Freund bindet. Er erläutert dies an zahlreichen Beispielen. An einer Stelle, an der es um die Frage der Wahrung eines Geheimnisses geht, grenzt sich de Sacy auch explizit von Montaigne ab. Für Montaigne darf der Freund vor dem Freund nichts verbergen. De Sacy hingegen stellt die Wahrung eines Geheimnisses im Interesse der Öffentlichkeit über die Verpflichtung einem Freund gegenüber.¹¹⁴ Auch die Anzahl der Freunde begrenzt er nicht auf den einen, ungeteilten Freund. Er räumt zwar ein, dass je weniger Freunde ein Mensch hat, desto sicherer die Haltbarkeit seiner Freundschaften

¹⁰⁷ Die Freundschaftstraktate der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfreuten sich offensichtlich großer Beliebtheit. So erfuhr das Traktat *Les caractères de l'amitié* von Louis-Antoine de Caraccioli zwischen 1754 und 1767 allein 9 Auflagen, u.a. auch in der Schweiz und in Deutschland und es wurde ins Deutsche übersetzt. Danach wurde es allerdings gar nicht mehr verlegt.

¹⁰⁸ Montaigne 2000, S. 61-91.

¹⁰⁹ Sacy 1722.

¹¹⁰ Meid 2001, S. 155.

¹¹¹ Hier setzt denn auch Derridas Auseinandersetzung mit dem Text an. Derrida 2000.

¹¹² Sacy 1722, S. 190.

¹¹³ Sacy 1722, S. 196f.

¹¹⁴ Sacy 1722, S. 149.

ist.¹¹⁵ Keineswegs ist jedoch die von ihm beschriebene Freundschaft eine Ausnahmefreundschaft, die – wie Montaigne schreibt – höchstens alle drei Jahrhunderte einmal vorkommt.¹¹⁶ Freundschaft bei Montaigne ist Privatangelegenheit, sie erhält jedoch insofern politischen Charakter, als sie sich erstens zwischen Männern der Öffentlichkeit ereignet und zweitens der Freund das Politische den Belangen des Freundes immer unterordnet. De Sacys Abhandlung hingegen ist patriotisch. Grundlage für diesen Patriotismus ist die Tugendhaftigkeit, die zugleich Voraussetzung für die Freundschaft ist. Für de Sacy ist die Unterscheidung zwischen Freundschaft und Liebe wesentlich leichter als für Montaigne, der zunächst eine messerscharfe Trennung zwischen beiden Beziehungsformen vorzunehmen scheint, sie aber im Laufe seines Essays immer mehr auflöst bis er schließlich ganz dazu übergeht, seine Beziehung zu Étienne de La Boétie nicht mehr als Freundschaft zu bezeichnen, sondern nur noch von Liebe spricht. Einige der Freundschaftstheoretiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgten der Strenge und Exklusivität des Freundschaftskonzepts Montaignes¹¹⁷, andere wiederum der eher gelockerten Auffassung de Sacys.¹¹⁸ Gleichwohl beginnen alle Abhandlungen mit dem Exklusivitätskonzept von Freundschaft. Es wird an die Vorgängerkonzepte angeknüpft, ja deren Grundgerüst zunächst nahezu paraphrasiert. Dabei bezieht man sich fast ausschließlich auf die antiken Autoren. Lediglich Montaigne und de Sacy werden in einigen Traktaten erwähnt. Man ordnet sich explizit der Autorität der antiken Autoren unter und weist sich so als Experte für dieses Thema aus. Im Fortgang des Textes verlassen die Autoren der de Sacy-Nachfolge dann zunehmend die Argumentationsmuster der antiken Texte, um die Freundschaft einer möglichst breiten Leserschaft zu empfehlen. Insbesondere in einem Punkt kann man eine durchgängige Fortführung des Konzepts von Montaigne erkennen. Und zwar betrifft dies den hier interessierenden Aspekt der Frauenfreundschaft. Dazu äußerte sich de Sacy nämlich gar nicht. Frauen werden von ihm vielmehr implizit ausgeschlossen, indem er ausschließlich von Männern spricht. Montaigne hingegen schließt die Frau explizit aus seinem Freundschaftskonzept aus. Darin folgen ihm die von mir angeführten Autoren des 18. Jahrhunderts, wenngleich auch wieder in weniger strenger Weise, indem sie Ausnahmen für möglich halten. Laut Montaigne hat die Gesellschaft einen Gewinn, wenn sie die Freundschaft befördert, denn die Interesselosigkeit mache sie edel. Einer solchen Freundschaft läge weder ein geschlechtliches Bedürfnis noch Gewinnstreben zu Grunde. Die von ihm favorisierte „vollendete“ – an anderen Stellen „vollkommene“ Freundschaft genannte Beziehung – grenzt er von „vier antiken Formen“ der

¹¹⁵ Sacy 1722, S. 24f.

¹¹⁶ Montaigne 2000, S. 65.

¹¹⁷ Thiroux d'Arconville 1761, Roland de la Platière an VIII (= 1799-1800; das Manuskript entstand allerdings bereits 1773).

¹¹⁸ Caraccioli 1760, Pluquet 1767.

Freundschaft ab, nämlich der verwandtschaftlichen, der geselligen, der gastlichen und der geschlechtlichen Freundschaft. Aus Gründen der Ungleichheit – und dies ist die erste Stelle, an der in seinem Essay die Frau scheinbar völlig natürlich aus der Betrachtung ausgeklammert wird –, wird auch die Freundschaft zwischen Vätern und Kindern für unmöglich erachtet.¹¹⁹ Im Fortgang des Essays spricht sich Montaigne für Freundschaft im Sinne von Brüderlichkeit aus, wobei er sie zwischen leiblichen Brüdern aufgrund von Konkurrenz für eher unwahrscheinlich hält.¹²⁰ Vor diesem Hintergrund wird also bereits auf den ersten vier Seiten implizit deutlich, dass Frauen in seinem Konzept von Freundschaft nicht vorkommen. Freundschaft ist für Montaigne Zuneigung und beides, Freundschaft und Zuneigung, basieren ihm zufolge auf Wahl- und Willensfreiheit, wofür wiederum eine verwandtschaftliche Beziehung hinderlich sei. Schließlich kommt er explizit auf die Frau als mögliche Partnerin in einer Freundschaft zu sprechen. Das einzige Verhältnis jedoch, das er Frauen gegenüber anspricht und das laut Montaigne überhaupt zwischen einem Mann und einer Frau bestehen kann, ist das des sexuellen Begehrens. Dies nennt er auch „Liebe“.¹²¹ Diese „Liebe“ wird zwar als ungleich stärkeres Gefühl als das der Freundschaft beschrieben, zugleich aber als unstet und kurzlebig. Freundschaft sei demgegenüber mild, beständig und warm. Liebe sei körperlich, Freundschaft geistig.¹²² Durch diese zu Beginn holzschnittartige Zeichnung scheinen für Montaigne die Unterschiede zwischen Liebe und Freundschaft zunächst offensichtlich. Dennoch wird Freundschaft von Montaigne an den Stellen, an denen er wieder konkret auf seine Freundschaft zu sprechen kommt, auch als Leidenschaft bezeichnet. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu den Traktaten, die die Freundschaft nur abstrakt definieren und Einteilungen vornehmen, so dass Montaigne – indem er von der eigenen Freundschaft berichtet und diese als einzigartig benennt – erreicht, sie in echte Konkurrenz zur Liebe zu stellen. Im Fortgang seiner Argumentation werden also die Grenzen zwischen Liebe und Freundschaft immer wieder unkenntlich gemacht, die zu Beginn so deutlich gezogen wurden, wobei „Liebe“ wie gesagt mehrere Bedeutungen hat. Ebenso ersetzt Montaigne zunehmend bei der Bezeichnung seiner eigenen Freundschaft den Begriff Freundschaft durch Liebe, so dass klar wird, dass die Unterscheidung nach heutigen Maßstäben nicht die zwischen Liebe und Freundschaft ist, sondern die zwischen Begehren und Liebe bzw. Freundschaft. Auch die Ehe, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts und dann insbesondere im 19. Jahrhundert theoretisch mit Freundschaft gekoppelt wird, um sie auf der Gefühlsebene beständig zu machen, wird von Montaigne als Handel beschrieben, als eine Bindung, die nur zu Beginn frei gewählt ist. Entsprechend wird von ihm nicht die Ehe sondern die Freundschaft als „heiliger Bund“

¹¹⁹ Montaigne 2000, S. 66.

¹²⁰ Montaigne 2000, S. 67.

¹²¹ Montaigne 2000, S. 68.

¹²² Montaigne 2000, S. 69.

bezeichnet. Diesen Teil seiner Ausführungen beendet er mit Überlegungen zur Freundschaftsfähigkeit der Frau und er behauptet, dass die Frau für gewöhnlich nicht die geistigen Voraussetzungen mitbrächte, die notwendig wären, um den Gedankenaustausch und die Praxis der Freundschaft zu vollziehen. Auch wäre ihre Seele der Nähe und Festigkeit einer Freundschaft nicht gewachsen. Damit ist für Montaigne alles zum Thema Frauen und Freundschaft gesagt. Dabei ist deutlich, dass hier nur die Freundschaft der Männer zu Frauen abgehandelt wird, die deshalb nicht möglich ist, weil das Verhältnis zwischen Männern und Frauen nur den Charakter des sexuellen Begehrens haben kann. Die Frage der Freundschaft zwischen zwei Frauen wird in dem kurzen Abschnitt, indem es um das Unvermögen der Frau zu Gedankenaustausch und dauerhafter und fester Beziehung geht, grundsätzlich für unmöglich erklärt. In dem Begriff „gewöhnlich“ wird zwar ein Anflug von Möglichkeit eingeräumt, dass es Ausnahmen gibt. Dies führt aber nicht dazu, sich mit diesen „Ausnahmen“ näher zu beschäftigen oder sich den Gründen für solche „Ausnahmen“ zu widmen, wie man dies im 18. Jahrhundert vornimmt und dabei das Thema der Erziehung in den Fokus rückt. Immerhin räumt Montaigne ein, dass, wenn es möglich wäre mit einer Frau freundschaftlich – also nicht nur seelisch und geistig, sondern auch körperlich – verbunden zu sein, dies die vollkommenste Vereinigung wäre. Dass sich Frauen zu einer solchen Höhe aufschwingen könnten, sei jedoch in der ganzen Geschichte noch nicht vorgekommen. Sexuelle Liebe wird von Montaigne nur in Bezug auf Männer besprochen. Er nennt dies „unzüchtige Freundesliebe der Griechen“ und verurteilt diese Liebe im Namen „kulturell geprägter Sitten“. Vor diesem Hintergrund bezeichnet er sie als „abscheulich“. Die überlieferten Beschreibungen von Platons Akademie, in denen von dem Verlangen die Rede sei, das der Anblick eines Jünglings im Herzen seines Liebhabers auslöste, nennt Montaigne eine „bloß in dessen körperlicher Schönheit“ gegründete „entartete Form des körperlichen Zeugungstriebes“.¹²³ Außerdem würde diese Art der Freundschaft aufgrund der Altersunterschiede und der verschiedenen Rollen der Partner der von Montaigne geforderten Gleichheit widersprechen. Für Montaigne ist Freundschaft „vollkommene Übereinstimmung und Seelenharmonie“.¹²⁴ Sie ist unteilbar, einzig und besteht jenseits von Geschlecht, Verwandtschaft, Interesse und Zweck. Freundschaft im Montaigneschen Sinne ist zugleich politisch und unpolitisch. Sie steht am Beginn der Gesellschaft und ist doch über die Gesellschaft erhaben. An anderer Stelle heißt es, er spreche von einer Freundschaft, bei der die Seelen verschmelzen würden und derart ineinander aufgingen, dass man „die Naht nicht mehr finden“ könne, „die sie einte“. Schließlich schreibt er: „Wenn man in mich dringt zu sagen, warum ich Étienne de la Boétie liebte, fühle ich, dass nur eine Antwort dies ausdrücken kann: Weil er er war, weil ich ich

¹²³ Montaigne 2000, S. 72.

¹²⁴ Montaigne 2000, S. 71.

war.¹²⁵ Von dieser einzigartigen Freundschaft unterscheidet Montaigne die gewöhnlichen, die Alltagsfreundschaften, auf die man die Klage von Aristoteles anwenden könnte: „O meine Freunde, Freunde gibt es nicht!“¹²⁶ Die wahren Freunde sind, so beruft sich Montaigne auf Aristoteles, „eine Seele in zwei Körpern“.¹²⁷ Und so ist denn die Freundschaft, von der Montaigne spricht, unteilbar. Es kann sie immer nur zwischen zwei Menschen geben.

Wie dem Essay Montaignes eine Art Epilog angeschlossen ist, der einer Frau, Madame de Grammont, Gräfin de Guissen, gewidmet ist und in dem deren Fähigkeiten in höchsten Tönen gelobt werden, so ist dem Freundschaftstraktat Louis de Sacys eine Widmung vorangestellt, die ebenfalls an eine Frau, an Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles,¹²⁸ gerichtet ist. De Sacy schreibt, er habe lange gezögert, ihr dieses Werk zu widmen, weil sie selbst sich immer bemüht habe, ihre Fähigkeiten vor der Öffentlichkeit zu verbergen. Und da er sich gesagt habe, dass ein Mann, der über die Freundschaft schreibt, mehr als ein anderer den Geschmack seiner Freunde respektieren müsse und sie immer gesagt habe, der Ruhm sei für die Frauen nicht gemacht und diejenigen Frauen die bewundernswertesten seien, deren Verdienst am wenigsten bekannt sei, habe er sich mit der Widmung so schwer getan. Aber er habe sich auch gesagt, dass vor allem sie, die die „Augen der Welt zu meiden“ sucht, daran denken solle, sie auf sich zu ziehen. Hingegen die Frauen, die nur zum Schein das Aussehen der Gelehrsamkeit annehmen würden – und dann folgt eine Aufzählung der Vergehen dieser Frauen –, nur diese Frauen müssten sich verstecken.¹²⁹ Im Folgenden werden die geistigen und seelischen Qualitäten der Empfängerin aufgezählt. Dabei geht es sowohl um Gelehrsamkeit als auch um Beredsamkeit,¹³⁰ Bescheidenheit, Großmut und Liebenswürdigkeit. Erwähnt wird dann schließlich auch das Vorhandensein gemeinsamer Freunde und es werden schon Verhaltensweisen in der Freundschaftspraxis als lobenswert hervorgehoben. Deutlich wird hier, dass von Frauen – auch wenn sie als Gesprächspartner akzeptiert wurden – Zurückhaltung gefordert wurde. Man schloss sie von dem Gegenstand der ihnen gewidmeten Untersuchung aus, pries sie aber zugleich als Musterbeispiel dessen, denn sie wurden als Ausnahme ihres Geschlechts gekennzeichnet. Auch in Anleitungen zur Porträtmalerei werden Frauen als bescheiden charakterisiert:

¹²⁵ Montaigne 2000, S. 74f.

¹²⁶ Montaigne 2000, S. 78f.

¹²⁷ Montaigne 2000, S. 80.

¹²⁸ Sie ist bekannt unter dem Namen Markgräfin von Lambert, den sie nach ihrer Heirat erhielt. Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles schrieb zur gleichen Zeit wie Louis de Sacy, zwischen 1695 und 1702, ihren *Traité de l’Amitié*, der allerdings im Gegensatz zu dem Traktat Louis de Sacys erst posthum, 1736, erschien.

¹²⁹ Sacy 1722, S. iij.

¹³⁰ Bescheidenheit war ein für Frauen wichtiger Charakterzug im 18. Jahrhundert, dessen Gegenteil „Ehrgeiz“ stark kritisiert wurde. Elisabeth Badinter hat diesen Aspekt in Bezug auf die Markgräfin von Châtelet, die sie als hochgradig ehrgeizig beschreibt, herausgearbeitet. Badinter 1984.

„Die Stellung muß dem Alter, dem Stand der Personen, und ihrem Temperamente angemessen seyn. Bey Mannspersonen, und bejahrten Frauenzimmern, muß sie gesetzt, majestätisch, und manchmal trotzig seyn: bey Frauenzimmern überhaupt muß sie eine edle Einfalt und Unschuld, und eine bescheidene Munterkeit zeigen; denn die Bescheidenheit muß der Charakter der Frauenzimmer seyn.“¹³¹

Der in den Freundschaftstraktaten des 18. Jahrhunderts geführte Freundschaftsdiskurs knüpfte im Wesentlichen an die bis dahin im Rahmen dieses Genres geführten, Männer favorisierenden Diskussionen an – selbst dann, wenn es sich um Autorinnen handelte. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, lassen sich allerdings zwei Veränderungen feststellen: Zum einen bemühte man sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in theoretischen und belletristischen Texten um eine Differenzierung zwischen Liebe und Freundschaft. In den Freundschaftsbildnissen und den Freundschaftsbriefen lässt sich diese Differenzierung allerdings nicht beobachten. Die Freundinnenbildnisse, unterschieden sich ikonographisch, technisch und hinsichtlich ihrer Rezeption nicht von den Bildnissen, die unter Personen zirkulierten, die sich liebten. Ebenso kann in der freundschaftlichen Briefpraxis, was Bezeugungen von Zuneigung anbelangt, kaum ein Unterschied zu Liebesbriefen festgestellt werden.

Zum anderen jedoch – und das ist die zweite Veränderung – wurde die Vielfalt hinsichtlich praktizierter Freundschaften betont, wobei diese Vielfalt eben keine Öffnung zu „Liebe“ hin bedeutete. Die Grenze zwischen Freundschaft und Liebe wurde im Gegenteil deutlich markiert. Denn im Gegensatz zu den französischen Wörterbüchern des ausgehenden 17.¹³² und frühen 18. Jahrhunderts¹³³ wurde Freundschaft in den Freundschaftstraktaten der zweiten Jahrhunderthälfte und in der *Encyclopédie* nicht mehr als Zuneigung bezeichnet, sondern als „l’habitude d’entretenir avec quelqu’un un commerce honnête & agréable“, d.h. als „anständiges und angenehmes Verhältnis“¹³⁴ beschrieben.¹³⁵ Herausgehoben wurden demnach nun insbesondere die sozialisierenden Eigenschaften von Freundschaft. Diese Begrenzung betrifft also wiederum die als erste Veränderung erwähnte Differenzierung zwischen Liebe und Freundschaft.

In Abhängigkeit von den verschiedenen Genres, innerhalb derer sich die Diskussionen abspielten, gelang die Abgrenzung der Begriffe Freundschaft und Liebe in unterschiedlichem Maße. Die jeweiligen Gründe hierfür waren verschieden und textsortenspezifisch. Die belletristische Literatur grenzte entweder auf satirische Weise bestimmte Formen von

¹³¹ Piles de 1760, S. 219.

¹³² Furetière 1690, Stw. AMITIÉ. Bei dem Wörterbuch von Antoine Furetière handelt es sich um das größte frühmoderne Wörterbuch. Dejean 2002, S. 74.

¹³³ Dictionnaire universel françois et latin 1740, Stw. AMITIÉ, S. 345f.

¹³⁴ *commerce* kann hier im Sinne von Verhältnis übersetzt werden. Vgl. die 5. Bedeutung von *commerce* im Sachs-Villatte 1911, Stw. COMMERCE, S. 170.

¹³⁵ Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966 Bd. 1, Stw. AMITIÉ, S. 361.

Freundschaft aus¹³⁶ oder entwickelte unter Verwendung dramatischer Momente affirmative Freundschaftskonzepte.¹³⁷ In den Wörterbüchern und der *Encyclopédie* ging es insbesondere um ein Spezifizieren des Phänomens Freundschaft innerhalb der vorgenommenen Positionierung, in den Freundschaftstraktaten um die Herausarbeitung der Werte der Freundschaft,¹³⁸ um deren Apologie. In diesen Traktaten wurde Freundschaft als exklusives, zugleich jedoch nicht-körperbezogenes und sozialisierendes Konzept entworfen, das Emotionen auf mittlerem, d.h. gemäßigttem Niveau erzeugt und eben darin beglückt. Im Gegensatz dazu findet man in den Lexika des späten 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch ständige Verschränkungen zwischen „Liebe“ und „Freundschaft“. Im *Furetière* von 1690 heißt es unter dem Stichwort AMI, AMIE: „Derjenige, der für jemanden Zuneigung empfindet [...] es gibt nichts selteneres, als wahre Freunde und diese sind enge Freunde; [...] jemanden wie einen Freund behandeln, das ist ohne Umstände miteinander zu verkehren, das ist ungezwungen miteinander zu leben [...]“.¹³⁹ Weiter unten schließlich wird folgendermaßen fortgesetzt:

„Freund’ ist manchmal ein Begriff der Galanterie. Man sagt: ‚Das ist ihr Freund.‘, um zu sagen: ‚Das ist ihr Geliebter.‘ und: ‚Das ist seine Freundin.‘, um zu sagen: ‚Das ist seine Geliebte.‘ Es ist manchmal ein Ausdruck von Ungezwungenheit oder Größe, wenn ein Höhergestellter sagt: ‚Komm, tu das für mich, mein Freund.‘ [...]“¹⁴⁰

Und unter dem Stichwort AMITIÉ findet man in dem gleichen Lexikon:

„Die Pflichten der Freundschaft zwingen dazu, dass sich einer des anderen bedient. [...] Man sagt noch in der Sprache der Liebe: ‚Diese Frau hat eine neue Freundschaft erworben. Dieser Mann hat seine alte Freundschaft verlassen‘, d.h. seine erste Geliebte. [...] Freundschaft bedeutet noch Vergnügen, Hilfe. ‚Tu mir diese Freundschaft, mein Geschäft zu empfehlen.‘ Im Plural, ‚Freundschaften‘, bedeutet dieses Wort ‚Zärtlichkeiten‘. ‚Als ich ihm diese Neuigkeit hinterbrachte, machte er mir hundert Freundschaftsbezeugungen.‘ [...]“¹⁴¹

Diese Überlappungen fehlen in der *Encyclopédie*, d.h. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, und zwar von beiden Seiten aus. Man findet Abgrenzungen sowohl im Artikel L’AMITIÉ als auch im Eintrag zu L’AMOUR. Zwar ist explizit unter dem Stichwort „Freundschaft“ von einer Abgrenzung zu Liebe keine Rede, jedoch wird diese indirekt über den Begriff „Leidenschaften“ vorgenommen. Dieser wird an einer Stelle eingeführt, in der es um die Fehler geht, die man im

¹³⁶ Épinay 1885.

¹³⁷ Diderot 1959.

¹³⁸ Z.B. von Caraccioli 1760, S. vij ; jedoch auch schon N. Dupuy La Chapelle 1728.

¹³⁹ „Qui a de l’affection pour quelque personne [...] il n’y a rien de plus rare que de vrais amis, ce sont des amis intimes; [...] traiter un ami, c’est traiter sans ceremonie, vivre familierement ensemble [...]“ Furetière 1690, Stw. AMI, AMIE.

¹⁴⁰ «Ami, est quelquefois un terme de galanterie. C’est sont ami, pour dire, son amant, c’est son amie, pour dire, sa maitresse. C’est quelquefois un terme de familiarité, ou de hauteur, quand quelque superieur dit, Mon ami, allez faire cela pour moy [...]» Furetière 1690, Stw. AMI, AMIE.

¹⁴¹ «Les devoirs de l’amitié obligent à se servir l’un l’autre [...] On le dit encore en matiere d’amour. Cette femme a fait une nouvelle amitié, cet homme a quitté son ancienne amitié, sa premiere maistresse [...] Amitié, signifie encore, Plaisir, bon office. Faites moy cette amitié de recommander mon affaire. Au plurier, Amitiez, signifie, Caresses. Quand je luy ay porté cette nouvelle, il m’a fait cent amitiez [...]» Furetière 1690, Stw. AMITIÉ.

Rahmen einer Freundschaft machen kann. Es heißt da: „Es finden sich auch einige Fehler, die man vor sich versteckt oder man verfällt in ihr [der Freundschaft]¹⁴² in Leidenschaften, die einem die Freundschaft verleiden, [...]“¹⁴³ Unter dem Stichwort AMOUR heißt es dann allerdings:

„[...] & man kann sie [die Liebe] nicht mit der Freundschaft verwechseln, denn in der Freundschaft ist der Geist das Organ des Gefühls: hier sind es die Sinne. Und wie die Ideen, die durch die Sinne kommen, unendlich mächtiger sind, als die Vorstellungen, die durch die Reflexion entstehen, so ist auch das, was sie veranlassen, Leidenschaft. Die Freundschaft geht nicht so weit; [...]“¹⁴⁴

Während in dem Artikel zu Liebe der Geist als Organ des Gefühls bezeichnet wird, wird im Artikel zu Freundschaft diese Grobzuordnung etwas differenziert, indem gesagt wird, dass die Freundschaft ein Verhältnis sei, „wo sich das Herz durch den Reiz interessiert, der es anzieht.“¹⁴⁵ Offensichtlich war mit Reiz jedoch kein sinnlicher Reiz gemeint, denn, und darüber war man sich einig, es sei ihr (nämlich der Freundschaft) gleichgültig, ob eine Person hässlich oder schön sei, da die Freundschaft immer Gefühl und niemals Sinnlichkeit ist. Eine solche Freundschaft, die so vollständig „rein“ sei, könne es auch zwischen zwei Personen unterschiedlichen Geschlechts geben.¹⁴⁶ Gleichwohl scheint sich der Autor des oben zitierten Encyclopédieartikels in der Frage, wie weit Freundschaft gehe, noch nicht ganz sicher zu sein, denn er schließt diesen Absatz zur Unterscheidung der Liebe von der Freundschaft mit folgender Bemerkung: „[...] das [nämlich wie weit die Freundschaft im Verhältnis zur Liebe gehen kann] möchte ich jedoch nicht entscheiden; dies liegt an denen, die weiße Haare beim Grübeln über diese wichtigen Fragen bekommen haben.“¹⁴⁷ Die Nähe zwischen Freundschaft und Liebe ist also durchaus auch noch in der *Encyclopédie* enthalten und es wird eingeräumt, dass selbst, was beider Stellung zu Leidenschaft anbelangt, eine Trennungslinie zwischen Freundschaft und Liebe nicht einfach gezogen werden kann.

¹⁴² Die Ergänzung stammt von mir.

¹⁴³ «On se trouve aussi quelquefois des défauts qu'on s'étoit cachés; ou l'on tombe dans ses passions qui dégoûtent de l'amitié, [...]», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 1, Stw. AMITIÉ, S. 361.

¹⁴⁴ «[...] & on ne peut le confondre avec l'amitié; car dans l'amitié c'est l'esprit qui est l'organe du sentiment: ici ce sont les sens. Et comme les idées qui viennent par les sens, sont infiniment plus puissantes que les vûes de la réflexion, ce qu'elles inspirent est passion. L'amitié ne va pas si loin; [...]», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 1, Stw. AMOUR, S. 368.

¹⁴⁵ Denn „[...]“: das rein geistige Verhältnis nennt sich einfach Bekanntschaft; [...]“ «[...]“: le pur commerce de l'esprit s'appelle simplement connoissance; le commerce où le cœur s'intéresse par l'agrément qu'il en tire, est amitié.» *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 1, Stw. AMITIÉ, S. 361.

¹⁴⁶ Caraccioli 1760, S. 89f.

¹⁴⁷ «[...]“; c'est pourtant ce que je ne voudrois pas décider; cela n'appartient qu'à ceux qui ont blanchi sur ces importantes questions.» [...]», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 1, Stw. AMOUR, S. 368.

Im Allgemeinen wurde Freundschaft im 18. Jahrhundert an „Tugend“ gekoppelt.¹⁴⁸ Tugend war zwar ein weit gehaltener und unterschiedlich definierter Begriff, gerade in der hier zur Debatte stehenden Zeit jedoch wurde er indirekt zur Abgrenzung von Liebe herangezogen. Caraccioli beispielsweise bezog Tugend auf das Ausblenden von Sexualität. Er umschrieb dies damit, dass er sagte, Freundschaft beziehe sich auf die „unschuldigen Leidenschaften“. D.h., dass der Leidenschaftsbegriff, der für den Liebesbegriff konstitutiv war, hier in abgewandelter Form noch vorhanden ist, jedoch vor allem zur Sicherung der Grenzen gegenüber Liebe diene. Der beschriebene Wandel im Freundschaftsbegriff lässt sich auch an anderen Bestandteilen seines Bedeutungsfeldes erkennen. So war eines der Hauptcharakteristika von Freundschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die man nannte, um sie von Liebe abzugrenzen, nämlich die Reziprozität, seit der Antike bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine unbedingte Voraussetzung, um eine Beziehung als Freundschaft zu bezeichnen. Für Aristoteles, an dem man sich seit Descartes im Rahmen der scholastischen, d.h. universitären Tradition, orientierte, war zwar letztlich die reziproke Freundschaft die erfüllte, aber zunächst, d.h. im Anfang wurde immer vom Agens aus gedacht. Für ihn ist der Freund zunächst der, der liebt und nicht der, der geliebt wird. Grund hierfür ist das Wissensmoment. Denn, ich kann wohl von jemandem geliebt werden, ohne es zu wissen, aber ich kann niemanden lieben, ohne dass ich mir dessen bewusst bin.¹⁴⁹ In den Lexika des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts wurde gleichfalls eingeräumt, dass Freundschaft asymmetrisch sein kann: „Zuneigung, die man für jemanden hat. Diese ist entweder einseitig oder reziprok.“¹⁵⁰ 1740 war dies jedoch bereits ein angefochtener Punkt: „Man streitet noch, ob Freund von Jemandem zu sein bedeutet, zu lieben oder geliebt zu sein oder dass beide gemeinsam einander lieben.“¹⁵¹ Die Mehrzahl der Werke jedoch behauptet, es sei notwendig, dass die Freundschaft reziprok im Nehmen und Geben ist.¹⁵² D.h. der Freundschaftsbegriff, der bei Aristoteles in erster Instanz ein asymmetrischer war und als solcher noch in den Wörterbüchern zwischen dem späten 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint, wird nun zu einem Verhältnis gemacht, das auf Gleichheit beruht. Diesem Verhältnis sind die Gefühlsspitzen abgeschnitten. Man ist peinlichst bemüht, Freundschaft in den Haushalt gemäßigter Emotionen einzufügen. Aus der Freundschaft wird ein angenehmes Verhältnis.

¹⁴⁸ Z.B. von Caraccioli 1760, S. vj.

¹⁴⁹ Derrida 2000, S. 25.

¹⁵⁰ „Affection qu'on a pour quelqu'un, soit qu'elle soit seulement d'un costé, soit qu'elle soit reciproque.“ Furetière 1690, Stw. AMTTE.

¹⁵¹ Für mich ist diese Diskussion um die Reziprozität des Liebens eng verknüpft mit der Auseinandersetzung um die Wechselseitigkeit des Schenkens. Davis 2002.

¹⁵² « [...] On dispute encore si être ami de quelqu'un c'est l'aimer ou en être aimé, ou l'un & l'autre tout ensemble. La pluralité des suffrages va pourtant à soutenir qu'il est nécessaire que l'amitié soit reciproque pour prendre, ou pour donner la qualité d'ami. [...] » Dictionnaire universel françois et latin 1740, Stw. AMI, AMIE, S. 345f.

Wenn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine deutliche Differenzierung zwischen Liebe und Freundschaft vorgenommen wird, geht mit dieser Unterscheidung auch eine Verfeinerung und Vervielfältigung des Freundschaftskonzepts einher. Freundschaft ist nun zwar nicht mehr nach allen nur denkbaren Beziehungsvarianten hin offen, dafür wird sie aber jetzt als in sich vielgestaltiger beschrieben. So schreibt Claude Yvon, der Autor des Artikels AMITIÉ in der *Encyclopédie*:

„Das richtige Maß von dem, was Freunde verlangen müssen, unterscheidet sich jeweils durch eine unendliche Anzahl von Gegebenheiten, je nach Verschiedenheit der Grade und Charaktere der Freundschaft. Um mit Sorgfalt das zu behandeln, was zur gegenseitigen Zufriedenheit der Freunde und zur Süße des Verhältnisses beiträgt, muss man im Allgemeinen in seinem Bedürfnis warten oder eher weniger von seinem Freund erwarten als mehr und je nach seinen Fähigkeiten gibt der Andere seinem Freund eher immer mehr als weniger.“¹⁵³

Damit ging einher, dass man im 18. Jahrhundert ein offenbar großes Interesse an der möglichst umfassenden Beschreibung verschiedener Gefühle und Zuneigungsformen sowie der Veranschaulichung unterschiedlicher Aspekte gleicher Beziehungsarten hatte. Auf der einen Seite wurden Regelwerke, die Vorschriften aber auch Hilfestellungen für die Kommunikation der Menschen untereinander in Bezug auf die verschiedensten Lebenssituationen lieferten, nicht mehr verwendet und es wurde eine individuelle Sprache für die unterschiedlichen Beziehungen und Lebenslagen entwickelt. Auf der anderen Seite fehlte es noch an Codes, auf die man sich dann im 19. Jahrhundert als am besten zur Kommunikation von Freundschaft geeignet geeinigt hat. Das Bemühen um eine Vielfalt des Ausdrucks, um adäquate und dem jeweiligen Verhältnis angemessene Worte zu finden, betraf sämtliche Textsorten. Als Beispiel sei hier ein eigenhändig geschriebenes Testament François-André Vincents¹⁵⁴ angeführt. François-André Vincent war der Mann Adélaïde Labille-Guiards, selbst Maler und Sohn des Miniaturmalers und ersten Lehrers Adélaïde Labille-Guiards, François-Elie Vincent. Es heißt da:

„In Dankbarkeit für die anhaltende Freundschaft, die mir seit langem Fräulein Capet entgegengebracht hat, die liebevolle Pflege, mit der sie nicht aufgehört hat, mich in meinem Leid und während unseres ganzen friedlichen Zusammenlebens zu überhäufen und auch, um das Versprechen, das ich meiner verstorbenen Frau gab, zu erfüllen, in meinen testamentarischen Verfügungen Fräulein Capet nicht zu vergessen, die sie zärtlich liebte.“¹⁵⁵

¹⁵³ «La juste mesure de ce que des amis doivent exiger, se diversifie par une infinité de circonstances, & selon la diversité des degrés & des caractères d'amitié. En général, pour ménager avec soin ce qui doit contribuer à la satisfaction mutuelle des amis, & à la douceur de leur commerce, il faut que l'un dans son besoin attende ou exige toujours moins que plus de son ami, & que l'autre selon ses facultés donne toujours à son ami plus que moins.» *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 1, Stw. AMITIE, S. 362.

¹⁵⁴ Er lebte mit Adélaïde Labille-Guiard und deren Schülerin und Freundin Marie-Gabrielle Capet. Zu diesem Haushalt gehörte noch eine weitere Schülerin Adélaïde Labille-Guiards, Victoire d'Avril, aber nur die drei erstgenannten verband eine lebenslange Freundschaft. Auch nach dem Tod Adélaïde Labille-Guiards, 1803, wohnte Marie-Gabrielle Capet weiterhin zusammen mit François-André Vincent, dessen Verwalterin sie wurde. Er starb, wie es in einem Ausstellungskatalog heißt, 1816 in ihren Armen. Sie überlebte ihn um nur zwei Jahre. Sprinson de Jesús 2008, S. 168 und *Old master drawings* 1994, Nr. 28.

¹⁵⁵ «En reconnaissance de la constante amitié qu'e m'a témoignée depuis longtemps Melle Capet (Marie Gabrielle) des soins affectueux qu'elle n'a cessé de me prodiguer dans mes chagrins et pendant tout le cours de notre paisible

Differenziert wird hier zwischen der Freundschaft des Verfassers mit Gabrielle Capet und der von Adélaïde Labille-Guiard mit Gabrielle Capet. Gabrielle Capet erbte als einzige der im Testament Erwähnten u.a. ein Miniaturporträt Adélaïde Labille-Guiards. Einer anderen Freundin Adélaïde Labille-Guiards wurde ebenfalls ein Porträt von ihr vererbt. Es handelte sich um ein Pastell in ovaler Form. Noch weitere Freundinnen und Freunde wurden in dem Testament bedacht, wobei sich der Verfasser bemühte, ständig neue Formulierungen zu verwenden, um die jeweiligen Beziehungen zu charakterisieren. Wie jedoch weitere im Testament enthaltene Einträge zeigen, in denen der Autor keine Zuneigung erwähnt, handelt es sich nicht um einen testamentarischen Code, auf den man für alle Erben zurückgriff, sondern um einen Nachlass, in dem der Schreiber mit seinen Worten unterschied und zwischen den Freunden und den Anderen, den „nur“ Verwandten oder schlicht Bekannten differenzierte. In Bezug auf diese letztgenannte Gruppe von Personen enthielt sich der Verfasser jeglicher Charakterisierung seiner Beziehung zu dem Erben bzw. letzter persönlicher Worte über den hohen Stellenwert, den der oder die Erwähnte in seinem Leben innehatten. Es heißt da schlicht: „Je donne et lègue à ...“¹⁵⁶ Natalie Zemon Davis, die in ihrem Buch zwischen den verschiedenen Begriffen des Schenkens differenziert, ordnet *leg* den Wörtern zu, die für das Schenken von Dingen zu bestimmten Anlässen, wie beispielsweise einer Erbschaft verwendet wurden.¹⁵⁷ Es wird jedoch nicht nur eine verbale Unterscheidung aufgemacht, sondern auch eine materielle. Die Dinge, die an die als Freunde Bezeichneten weitergegeben werden, sind vor allem über ihren emotionalen Gehalt und nicht so sehr über ihren materiellen Wert gekennzeichnet und dazu gehören in einem hohen Maße Porträts. Der nicht als Freund genannte Bruder erbt das Porträt des Vaters und zwei als Freundinnen bezeichnete Frauen erben das Porträt der Freundin. Den Reiz der Vielfalt, das Bestreben, einen Gegenstand aus mehreren Perspektiven heraus zu betrachten, findet man nicht nur im Bereich der Gefühlssprache, sondern auch auf anderen Gebieten.¹⁵⁸

Im Fall der Freundschaft wurde auch in den Traktaten mit Bild-Metaphern operiert. So heißt es beispielsweise bei Caraccioli an einer Stelle, an der er über die Unfähigkeit der Worte klagt, das Wesen der Freundschaft adäquat zu beschreiben:

„[...] warum würde man die Freundschaft nicht preisen – aber welches Lob ihr geben? Ihr (der Freundschaft) schönstes Lob ist ihr eigenes Porträt. Schaut also diese Freundschaft wie sie ist, ihr, die ihr sie zärtlich und über alles liebt und euch beglückwünscht, ihr der Liebe gegenüber den Vorzug gegeben zu haben. Seht, wie zart und ruhig sie ist, wie sie all die Würde und den Großmut ihres

société, et pour remplir la promesse que j'ai faite à feu ma femme de ne point oublier dans mes dispositions testamentaires Mlle Capet qu'elle chérissait.» Passez 1973, S. 310.

¹⁵⁶ Vgl. Passez 1973, S. 310f.

¹⁵⁷ Davis 2002, S. 25.

¹⁵⁸ Stafford 1998.

Herzens zeigt. Ich wünschte, meine Leser würden sich auf diese Aussage berufen, um sich das Bild vorzustellen, das ich gewagt habe von der Freundschaft zu zeichnen.“¹⁵⁹

Das Bild spielte aber nicht nur als Imagination eine wichtige Rolle bei der Ausweitung der Freundschaftspraxis. Dies geschah in ganz unterschiedlichen Genres. In den Freundschaftsallegorien kamen die Aspekte der Freundschaft ikonographisch ebenfalls auf verschiedene Weise zur Darstellung. Wie bei den meisten Allegorien fällt auch hier wieder die Diskrepanz zwischen der Abwesenheit von Frauen innerhalb der theoretischen Debatte über den Gegenstand „Freundschaft“ und ihrer Anwesenheit in der bildlichen Verkörperung dieses Gegenstandes auf. Die Freundschaft wurde in den Allegorien bis zum späten 18. Jahrhundert ausnahmslos von Frauen verkörpert und zwar immer von einer einzelnen Frau. Sie wurde also nicht als Beziehung dargestellt, sondern es wurden die Merkmale der Freundschaft verbildlicht, wie sie auch an einer einzelnen Person gefunden werden können. Mithin wurde also auch bildlich nur die aktive Person dargestellt im Gegensatz zu einem Verhältnis zwischen zwei Personen. Darüber hinaus operierte man mittels verschiedener Symbole mit den in den Freundschaftstraktaten erwähnten Spezifika. Die bis zum Herzen frei getragene linke Brust, die die Dargestellte mit ihrer rechten Hand berührt, in Kombination mit einer trockenen Ulme, um die sich eine Weinranke mit Trauben windet, die sie mit ihrem linken Arm umschlingt, sollten auf das immerwährende Vergnügen der Freundschaft verweisen, dem Freund zu dienen, in guten wie in schlechten Zeiten. Durch Hinzufügung von Inschriften wurde die permanente Gegenwart der Freundschaft vermittelt. Der Freund ist immer im Herzen des Freundes, ob er nun an- oder abwesend ist, tot oder lebendig. Die zwei aneinander geketteten Herzen, die sie mitunter in der einen Hand hält, wie auch die feuerroten Blüten eines Granatapfelbaumes, die sie zu einem Kranz geflochten in einigen Darstellungen auf dem Kopf trägt, visualisieren die beständige Wärme sowie die Konstanz der Freundschaft und die bloßen Füße schließlich deuten auf das Unbequeme, das es mit sich bringt, sofern man dem Freund immer zu Diensten ist. So sind die einzelnen Symbole auch in den zeitgenössischen ikonographischen Lexika aufgeschlüsselt.¹⁶⁰ Welche Kontinuität diese Ikonographie besaß, lässt sich daran erkennen, dass die Freundschaft bereits von Cesare Ripa im frühen 17. Jahrhundert so dargestellt wurde (Abb. 1). Auf diese Ikonographie nun griff auch Madame de Pompadour um die Mitte der 50er Jahre zurück und führte damit nur wenige Jahre vor der Zeit, mit der ich mich in meiner Arbeit auseinandersetze, die Freundschaftsikonographie des 17. Jahrhunderts am Hof von Versailles wieder ein. Sie

¹⁵⁹ «[...] pour quoi ne loueroit-on pas l'Amitié ? Mais quelles louanges lui donner ? Son (der Freundschaft) plus bel éloge est son propre portrait. Regardez donc cette Amitié telle qu'elle est, vous qui la chérissez & qui en faites vos délices, & félicitez-vous de lui avoir donné la préférence sur l'amour. Voyez comme elle est douce & tranquille, comme elle exprime toute la noblesse & la générosité du cœur. Je souhaite que mes Lecteurs en appellent à ce témoignage, pour juger de la peinture que j'ose faire de l'Amitié.» Caraccioli 1760, S. vjf.

¹⁶⁰ Z.B. Lacombe de Prezel, 1756, S. 12f Stw. AMITIÉ.

verwendete diese Ikonographie vor allem in den Gemmen, die sie Louis XV widmete.¹⁶¹ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es in Frankreich einige erotisch konnotierte *Amour et Amitié*-Darstellungen, die gewöhnlich ein verschieden geschlechtliches Paar zeigen (Abb. 2 und 3). Auch am Ende des 18. Jahrhunderts wurde in Frankreich – anders als in Deutschland¹⁶² – keine neue Ikonographie der Freundschaft entworfen. Allerdings entstehen im frühen 19. Jahrhundert Darstellungen von Frauenpaaren, die den Titel *L'Amitié* tragen (Abb. 4).

Teile der Ikonographie der traditionellen Freundschaftsallegorien kann man auch in der von Freundschaftsporträts wieder finden. Mitunter waren sie Element des Porträts, zum Teil wurden sie zur Gestaltung der Rückseite der Porträts, insbesondere in *Carnets de Bal*¹⁶³ oder den *Souvenirs d'Amitié* verwendet. Es handelt sich dabei meistens um eine oder mehrere weibliche Figuren, die auf einem Altar etwas – häufig sind es Blumen – opfern. Auf manchen dieser Allegorien befindet sich zu Füßen des Altars eine Amorstatue oder eine Amorfigur ist in die dargestellte Handlung in irgendeiner Weise involviert. Dadurch oder über eine Inschrift ist dieser Opfertisch als Altar der Liebe oder der Freundschaft gekennzeichnet. Es gibt Varianten dieser Allegorien, die Liebe und Freundschaft bis zur Nichtunterscheidbarkeit miteinander vermengen. Dies ist beispielsweise bei der Darstellung einer Frau am *Altar der Freundschaft* von François Dumont der Fall.¹⁶⁴ Auf Freundschaft deutet nur die Inschrift hin, mit der die weibliche Figur im Begriff ist, eine ovale Tafel zu füllen. Zwei andere ikonographische Elemente, ein kleiner Putto, der von rechts kommend auf einer Schale zwei Herzen trägt und sie in Richtung Altar hält und zwei auf dem Altar turtelnde Tauben, sind eher Indizien für Liebe. Die Abweichungen von der traditionellen Ikonographie betreffen u.a. die Paarung der Symbole, die ich hier so verstehen möchte, dass auf diese Weise der Beziehungsaspekt in Ablösung des ursprünglichen Agensaspekts bildsprachlich formuliert wurde.

¹⁶¹ Vgl. Jeanne Antoinette Poisson, marquise de Pompadour nach François Boucher, *Die Freundschaft*, nach einem Stein aus einer Folge von Gemmen von Jacques Guay geschnitten, 1753, Radierung, 15 x 13 cm, Inv.-Nr. 18928, Sammlung Edmond de Rothschild, musée du Louvre. Salmon 2002, S. 185 Abb. 78. Eine ähnliche Ikonographie wählte Etienne-Maurice Falconet für seine von Denis Diderot im „Salon von 1765“ sehr gelobte Figur der *L'Amitié au cœur* (18. Jahrhundert, Biskuitporzellan der Manufaktur von Sèvres, inv. MNC22433, Sèvres) und Simon Louis Boizot für seine *L'Amitié désignant l'emplacement de son cœur* (1781, Biskuitporzellan der Manufaktur von Sèvres 32,5 x 15,2 x 12,9 cm, inv. MNC26725, Sèvres). Diderot 1995, S. 168f.

¹⁶² Vgl. die szenische Darstellung *Die Freundschaft. L'Amitié* von Daniel Nikolaus Chodowiecki, bei der es sich um eine Illustration aus der Serie *Anfrichtigkeit und Heuchelei* handelt, die für den Göttinger Taschenkalender für das Jahr 1794 entworfen wurde (1793, 8,73 x 5,08 cm).

¹⁶³ Ein *carnet de bal* war ein Verzeichnis der Tänzer, denen die Dame auf Bällen einen Tanz gewährte. Es konnte verschiedene Formen haben. Mitunter war es ein Fächer, ein Elfenbeintäfelchen oder ein Heft. Es gab auch unterschiedlich gestaltete Etais dafür. Die Herren trugen ihren Namen der Reihenfolge nach in diese Liste ein. Kunstlexikon P. W. Hartmann 1996, Stw. *Carnet de Bal*, S. 269.

¹⁶⁴ Vgl. François Dumont, *Der Altar der Liebe*, die Miniatur ist auf dem Boden einer runden Dose angebracht, auf dem Deckel der Dose befindet sich das Porträt einer unbekanntenen Frau; Durchmesser: 6,4 cm. Inv.-Nr. RF 4985, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 151 Abb. 244 ter.

Freundschaft, so Claude Yvon, der Autor des Eintrags „AMITIÉ“ in der *Encyclopédie*, hat im 18. Jahrhundert viele Facetten.¹⁶⁵ Die zahlreichen Doppel-, Gruppen- aber auch Einzelporträts, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Freundinnen verschenkt wurden, weisen nun eben diese Vielfalt auf, von der im Eintrag der *Encyclopédie* die Rede ist. Sie zeigen bestimmte Muster, aber kein Porträt gleicht dem anderen. So gibt es eine große Anzahl französischer Porträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf denen zwei Frauen dargestellt sind, die gemeinsam Tätigkeiten nachgehen, die für Frauen der Oberschicht dieser Kultur in dieser Zeit typisch waren.¹⁶⁶ Denn „(...) die Beherrschung unterschiedlicher künstlerischer und kunsthandwerklicher Fähigkeiten“, so Nina Trauth, zählte ebenso, wie Freundschaft zu praktizieren, „zu den gesellschaftlich sanktionierten Tugenden“ weiblicher Angehöriger des Hochadels. Viele von diesen Frauen „entwickelten oft in mehreren Disziplinen erhebliche Talente, etwa im Schreiben, Dichten, Zeichnen, Malen, Handarbeiten,¹⁶⁷ Musizieren, Komponieren oder Tanzen“.¹⁶⁸ Entsprechend der mimetischen Qualität von Porträts¹⁶⁹ musizieren die Frauen auf diesen miteinander oder sie tanzen¹⁷⁰ oder die eine stickt, während die andere ein Buch in der Hand hält. Auf manchen Porträts sind sie gemeinsam am Toilettentisch sitzend dargestellt¹⁷¹, mitunter trinken sie miteinander Schokolade oder sie malen. Es wurden also Ausschnitte des Alltags von Frauen am Hof dargestellt. Diese Tätigkeiten wurden allerdings sorgfältig ausgewählt, denn ganz offensichtlich waren nicht alle Beschäftigungen, denen Frauen der Hocharistokratie nachgingen, bildwürdig. Beispielsweise zählte das Spielen, das seit Maria Leszczyńska einen erheblichen Teil der Abendbeschäftigung von Frauen am Hof, vor allem der weiblichen Mitglieder der Königsfamilie, in Anspruch nahm, vermutlich nicht dazu.¹⁷² Auf der anderen Seite waren diese

¹⁶⁵ Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966 Bd. 1, Stw. AMITIÉ, S. 362.

¹⁶⁶ Dies wurde auch anlässlich der Ausstellung „Portraits publics – Portraits privés 1770-1830“ als charakteristisch für Frauenporträts des ausgehenden 18. Jahrhunderts festgestellt. Allard 2007, S. 93.

¹⁶⁷ Sticken beispielsweise war ein „Sinbild aristokratischer Lebensweise“. Trauth 2004, S. 92 Anm. 20.

¹⁶⁸ Baumbach und Bischoff 2003, S. 9.

¹⁶⁹ Preimesberger 1999, S. 17.

¹⁷⁰ Vgl. Jean-Jacques Thérèse de Lusse, *Zwei junge Frauen legen die Arme umeinander um zu tanzen*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, sie wurde auf dem Deckel einer runden Dose angebracht, Durchmesser: 7,5cm, Inv.-Nr. RF 5066, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 241 Abb. 438.

¹⁷¹ Vgl. Französische Schule, *Zwei Damen an ihrer Toilette*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, 4,4 x 6,1 cm, Inv.-Nr. RF 5114, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 344 Abb. 648.

¹⁷² Lediglich in den Gruppenporträts Carmontelles sind hin und wieder Personen dargestellt, die miteinander spielen. Vgl. Louis Carrogis, gen. Carmontelle, *Herr Baron von Huart und Herr von Franguier spielen trictrac*, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 29 x 20,5 cm, Inv.-Nr. Car164, Chantilly, musée Condé: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=34872616&E=2K1KTSU2IDJH8&SID=2K1KTSU2IDJH8&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BCPE90>. 14.11.2018. Allerdings hatten die Porträts auch kaum Repräsentationsfunktion, sondern wurden, sofern Carmontelle sie überhaupt aus der Hand gab, von ihm selbst nur als Freundschaftsgaben verstanden. Erst nach 1789 begann er, sie zu verkaufen. Rees 1997, S. 480. Das zeigt aber zumindest, dass in Ausnahmefällen auch das Spielen eine bildwürdige Beschäftigung unter Freunden war. Das allerdings auch schon im 17. Jahrhundert am Hof ausgiebig gespielt wurde, davon zeugen zahlreiche Briefe Madame de Sévigné an ihre Tochter. Hin- und wieder kam es deswegen sogar zu Inhaftierungen. Vgl. z.B. die Briefe an Frau von Grignan vom 9. Oktober 1675, vom 29. Juli 1676 und vom 27. Dezember 1679, Sévigné

Elemente auch feste Bestandteile von Porträts überhaupt, wie man sie in zeitgenössischen Lexika der bildenden Künste für Porträts, insbesondere zur Charakterisierung des Standes der dargestellten Person sowie deren persönlicher Aufwertung im Porträt und der Wiedergabe des Zeitcolorits wie auch für die Komposition des Bildnisses empfahl. So kann man bei Antoine-Joseph Pernety unter dem Stichwort „Ausdruck“ folgendes lesen:

„Die Ehrenkleider und andere Kennzeichen der Würde, des Standes, der Bedienung, des Zeitvertreibes; ein Buch, ein Hund, ein musikalisches Instrument, oder eines von einer anderen Kunst, und andere dergleichen Sachen, sind historische Ausdrücke, welche nicht nur das Porträt zieren, sondern auch die Personen noch deutlicher andeuten.“¹⁷³

Lediglich hinsichtlich der in der Literatur bereits als dokumentarisch charakterisierten Porträts miteinander befreundeter Frauen von Carmontelle¹⁷⁴ können die zum Teil ungewöhnlichen Tätigkeiten, bei denen die Figuren dargestellt sind, als weniger konform zu einer Porträtkonzeption interpretiert werden. Dafür sind die in Feder-, Kreide- und Aquarelltechnik angefertigten Porträts in ihren strengen Profildarstellungen und der starken Isoliertheit der einzelnen Figuren, d.h. gerade, was die Ausführung der Beziehungen der Dargestellten untereinander im Bild anbelangt, hochgradig stilisiert.¹⁷⁵

Obleich auch Freundschaft als Praxis eine weit zurückreichende Tradition hat, wurde das 18. Jahrhundert als „Jahrhundert der Freundschaft“ bezeichnet. So lautete der Titel einer 2004 im Gleimhaus in Halberstadt präsentierten Ausstellung.¹⁷⁶ Die Traditionen, die ins 17. Jahrhundert zurückreichten und an die man anknüpfen konnte, auch wenn es merkliche Umstrukturierungen gab, waren, was die höfische Kultur in Frankreich anbelangt, in Bezug auf die Briefe die der Madame de Sévigné an ihre Tochter, die Markgräfin von Grignan. Als visuelle Vorbilder für Freundinnenporträts innerhalb der Aristokratie sind die Frauenallianzporträts zu erwähnen¹⁷⁷, die im 18. Jahrhundert nicht fortgeführt wurden, und die Schwesternporträts, die von der Darstellung her einen zeremonielleren Charakter als im 18. Jahrhundert hatten.¹⁷⁸ Es gab

1979, S. 141, 157, 159, 221 um nur einige Briefe zu nennen, in denen sie gegenüber ihrer Tochter von notorischen Spielern berichtet.

¹⁷³ Pernety 1764, Stw. Ausdruck S. 15-18, 17.

¹⁷⁴ Rees 1997, S. 480.

¹⁷⁵ Vgl. Louis Carrogis, gen. Carmontelle, *Die Frau Gräfinnen Fitz-James und von Nolestin*, 1771, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötelfarben auf Papier, 34 x 20,5 cm, Inv.-Nr. Car263, Chantilly, musée Condé: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=34877275&E=2K1KTSU2ICNWO&SID=2K1KTSU2ICNWO&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BERBYF>. 14.11.2018.

¹⁷⁶ Pott 2004.

¹⁷⁷ Vgl. Simon Renard de Saint-André, *Anne d'Autriche und Marie-Thérèse d'Autriche unter dem Emblem von Frieden und Eintracht*, 1664, Öl auf Leinwand, 132 x 185 cm, Inv.-Nr. MV 6925, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Dubost 2009, S. 92 Abb. 27 und Bajou 1998, S. 95.

¹⁷⁸ Vgl. Claude-François Vignon, *Porträt der Françoise-Marie de Bourbon-Penthièvre und ihrer Schwester Louise-Françoise de Bourbon*. Sie waren die illegitimen Töchter von Louis XIV und der Markgräfin von Montespan, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 129 x 92 cm, Inv.-Nr. MV3645, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

verschiedene Bedingungen, die dazu führten, dass Freundschaft im 18. Jahrhundert vielfältiger praktiziert werden konnte und eine größere Anzahl von Menschen dieses Beziehungsmuster für sich entdeckten. Zum einen kam es im 18. Jahrhundert zu einer größeren Verbreitung von Institutionen, die die Entstehung von Freundschaften förderten und die im 19. Jahrhundert durch andere, für diese Beziehungsformen ebenfalls fruchtbare Einrichtungen abgelöst wurden. Ich denke hier an die Erziehung in Klöstern, die mit der französischen Revolution durch Internatsschulen für Mädchen abgelöst wurden.¹⁷⁹ Zumindest stößt man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder – ob nun in Biographien¹⁸⁰ oder in der Belletristik¹⁸¹ – auf Frauenbeziehungen, die ihren Beginn in einer solchen Klosterschule nahmen. Gleichzeitig wurden die Kommunikationsmittel ausgebaut, mit denen Freundschaft überhaupt erst praktiziert werden konnte. Damit meine ich beispielsweise eine Briefkultur, die so im 17. Jahrhundert noch nicht existierte¹⁸² und die sich im 19. Jahrhundert schon wieder dahingehend veränderte, dass durch die Verbesserung der Verkehrswege und die Entwicklung von Transportmitteln sowie die damit verbundene Verkürzung der Distanzen, eine Situation entstand, die der Kontaktnahme per Brief ihre Ausschließlichkeit nahm. Ein Hinweis darauf, dass die Freundschaft als Kommunikations- und Beziehungsform im 18. Jahrhundert besonders gefragt war, ist, dass die Medien, in denen Freundschaft hauptsächlich stattfand, in dieser Zeit in einem nie zuvor und auch danach nie wieder da gewesenen Maße gefragt waren und damit auch weiterentwickelt wurden.

http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/claude-francois-vignon_francoise-marie-de-bourbon-mademoiselle-de-blois-future-duchesse-d-orleans-1677-1749-et-louise-francoise-de-bourbon-mademoiselle-de-nantes-future-princesse-de-conde-1673-1743_huile-sur-toile. 12.01.2019

¹⁷⁹ Vgl. etwa das Institut von Saint-Germain, das von Henriette Campan, der ersten Kammerfrau von Marie-Antoinette gegründet wurde. Es war eine private Internatsschule für Töchter der höheren Bourgeoisie. Die jungen Mädchen lernten hier Fremdsprachen, Tanz, Musik, Zeichnen, Theater, Armenfürsorge, katholische Religion und Geschichte Frankreichs. Hortense de Beauharnais kam 1795 mit zwölf Jahren in diese Schule und blieb für fünf Jahre. Es wird berichtet, dass sie hier ihre besten Freundinnen kennenlernte wie die Nichten ihrer Lehrerin Adèle und Aglaé Auguié. Adèle Auguié zeichnete ein Freundinnenporträt ihrer Schwester, Aglaé Auguié, und Hortense de Beauharnais. Gügel 2013, S. 15. Allerdings war bereits schon die von der Markgräfin von Maintenon – der Mätresse und zweiten Frau von Louis XIV – gegründete *Maison Royale de Saint Louis* eine Erziehungsanstalt für Mädchen aus dem verarmten Adel und kein Kloster. Bryant 2004, S. 83.

¹⁸⁰ Ob das nun Jeanne-Marie Roland de La Platière war oder Louise Tardieu d'Esclavelles Épinay! Épinay 1818, S. 2. Auch die Markgräfin von Lage de Volude und die Gräfin von Polastron lernten sich im Kloster von Panthémont kennen und wurden dort Freundinnen. Salmon 1997, S. 23.

¹⁸¹ Vgl. die *Histoire de deux Amies* von Marie Jeanne de Heurles Laboras de Mezières Riccoboni, eine Erzählung, in der die im Kloster geschlossene Freundschaft zwischen drei jungen Frauen, den Ausgangspunkt der Geschichte darstellt. Riccoboni 1809.

¹⁸² Die schon des Öfteren erwähnten Briefe der Madame de Sévigné an Ihre Tochter, die Markgräfin von Grignan, stellten eine Ausnahme dar. Auch die anderen Ego-Dokumente wie Memoiren, die eine Bearbeitung des Themas wesentlich erleichtern, gibt es erst seit dem ausgehenden 17. aber vor allem seit dem 18. Jahrhundert. Vgl. hierzu Bérubé und Silver 1996.

In manchen Porträts, in denen die Dargestellte einen Brief an die Freundin in der Hand hält, war in dem einen Medium der Freundschaft zusätzlich das zweite Medium enthalten.¹⁸³ Darüber hinaus bot ein solches Porträt eine andere Möglichkeit, die Betrachterin mit ins Bild zu rücken, als die Doppelporträts. Waren die Freundschaften – wie das in den Traktaten auch ausschließlich in Bezug auf Frauenfreundschaften vermerkt wurde – bestimmten Lebensphasen zugeordnet, so markierten die Porträts jeweils den Beginn bzw. das Ende einer Lebensphase wie z.B. das Ende einer Schwesterngemeinschaft mit der Hochzeit einer von ihnen.¹⁸⁴ Weiterhin gibt es die für Frauenporträts typischen Attribute wie Blumen. Auf einigen Porträts fällt der Altersunterschied zwischen den Dargestellten auf, in anderen sind die Dargestellten gleichaltrig. Mitunter befinden sie sich in freier Landschaft¹⁸⁵ dann wieder im geschlossenen Innenraum. Bei manchen handelt es sich um Ganzkörperdarstellungen, bei anderen um Dreiviertel- oder Büstenporträts. Einige sind im Bildraum körperlich eng zusammengerückt, andere sind in auffallend räumlicher Distanz zueinander dargestellt. Wieder andere befinden sich, als Pendantporträts konzipiert,¹⁸⁶ in getrennten Bildräumen mit jeweils eigener Rahmung. Es gibt Einzel-, Doppel- und Dreifigurenporträts¹⁸⁷. Wie die geringe Anzahl der Freunde seit der Antike ein Topos aller Abhandlungen über Freundschaft ist,¹⁸⁸ so ist die Personenanzahl in Freundinnengruppenporträts auf maximal drei reduziert. Auch der Autor der Kritik an der großen Zahl von Porträts im Salon von 1755 schreibt am 15. September jenes Jahres, Porträts würden nur eine „kleine Anzahl von Freunden“ interessieren. Daher hätte die Öffentlichkeit das Recht einzufordern, dass diejenigen, die ihr gezeigt würden, dieser Ehre würdig wären.¹⁸⁹ Einige Porträts sind in Dosen eingelassen, andere in Etais, wieder andere in Anhängern.

Es gibt also keine Einheitlichkeit der Darstellung im Freundinnenporträt und auch keine solche in der Bildkonzeption. Laut Hinz¹⁹⁰ ist diese Heterogenität spezifisch für Bilder, die keine legitimierende Funktion haben müssen oder keine Handlung dokumentieren, die einer gesellschaftlichen Institution zuarbeitet, d.h. für solche, die nicht heteronom sind. Diese Porträts

¹⁸³ Vgl. Ignazio Pio Vittoriano Campana, *Unbekannte hält einen Brief in den Händen*, 18. Jahrhundert, Aquarell und Gouache auf Elfenbein in einem schwarzen Lederetui, Durchmesser: 6,9 cm, Inschrift auf dem Brief: « Mad. », Inv.-Nr. OA 1397, Chantilly, musée Condé. *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe* 2007, S. 226 Abb. 283.

¹⁸⁴ Friedrich Heinrich Füger, *Gräfinnen Elisabeth, Christiane und Marie Karoline von Thun*, 1778, Aquarell auf Elfenbein, rechteckig, 18,1 x 14 cm, Inv.-Nr. M.106, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Keil 2009, Abb. 53.

¹⁸⁵ Jean-Antoine Laurent, *Die Fräulein Tourzel, die zukünftige Gräfin von Béarn und die zukünftige Herzogin von Charost sitzen an einem Bach*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, 25 x 19 cm, Inv.-Nr. RF 30764, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 217 Abb. 397.

¹⁸⁶ Als Pendantporträts besaßen sie das gleiche Format und die gleiche Größe.

¹⁸⁷ Französische Schule, *Drei Frauen, die die Poesie, die Malerei und die Musik personifizieren*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, Durchmesser: 8,1 cm, Inv.-Nr. RF 4987, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 350 Abb. 668.

¹⁸⁸ Bei Cicero beispielsweise spielt die geringe Anzahl der Freunde eine große Rolle. Derrida 2000, S. 19.

¹⁸⁹ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. 1878, 15. September 1755, S. 91.

¹⁹⁰ Hinz 1974, S. 194.

müssen weniger einem tradierten Schema folgen, in das sich die Dargestellten einschreiben. Freundschaft als nicht-institutionalisierte Beziehungsform ist geradezu dafür prädestiniert, den Rahmen für eine Fülle von Darstellungsvarianten zu bieten. Eine Ausnahme sind die Porträts, die nicht ausschließlich im Rahmen einer Freundschaft und für diese entstanden, wie das auf die von Madame de Pompadour geschaffenen Freundschaftsallegorien¹⁹¹ und auf das großformatige Freundinnenporträt von Victoire de France zutrifft (Abb. 6). Die Allegorien Madame de Pompadours, wie oben bereits erwähnt, halten sich stark an die Ikonographie Cesare Ripas, und das Porträt von Victoire de France knüpft zum Teil an die Allegorien der Pompadour an. Ein Darstellungsmuster für Freundinnenporträts entwickelte sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Dann findet man gehäuft die nun auf zwei Frauen reduzierten Porträts. In der Regel sind es Schwestern. Häufig sind sie noch sehr jung, umarmen sich und schauen beide aus dem Bild heraus den Betrachter an.¹⁹² Sie sind nicht als in eine Tätigkeit vertieft dargestellt und auch nicht mit irgendwelchen Attributen versehen. Oft auch ähneln sie sich so stark, als wäre es dieselbe Person. Auch wenn sie auf mittlerweile gängige Muster zurückgriffen, wurden diese Porträts durch ihre Produktion meistens zu singulären Bildnissen. Es handelte sich mitunter um Bleistiftzeichnungen (Abb. 5).¹⁹³ Es gab keine Kopien und manchmal war eine der beiden dargestellten Freundinnen Autorin des Porträts. Im Vergleich dazu waren im 18. Jahrhundert die Freundinnenporträts heterogener.

Als Alternativprojekt zur Ehe, wie dies Susan Lanser für das 18. Jahrhundert in England anführt, wurde Freundschaft in Frankreich nur im 17. Jahrhundert im Rahmen der Preziösenbewegung diskutiert. Im 18. Jahrhundert aber war diese Diskussion beendet und wurde auch nicht mehr aufgegriffen. In den Salons des 18. Jahrhunderts beispielsweise spielte das Thema Freundschaft als Diskussionsgegenstand eigentlich gar keine Rolle mehr. Die gebildeten Frauen unterhielten zwar durchaus freundschaftliche Beziehungen zu anderen Frauen, aber wichtiger schienen ihre heterosexuellen Kontakte und Korrespondenzen gewesen zu sein, zumindest, sofern man die

¹⁹¹ Vgl. Etienne-Maurice Falconet (nach), *Die Freundschaft, 1755-1756?*, Biskuit aus Weichporzellan, Höhe: 26,5cm, Inv.-Nr. MNC16057, Sèvres, Musée national de Céramique. Salmon 2002, S. 363 Abb. 191. Hier meine ich nicht die reinen Allegorien, sondern die allegorischen Porträts. Gordon 1968.

¹⁹² Vgl. Georges Rouget, *Mesdemoiselles Mollien, Nichten des comte Mollien*, 18./19. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm, Inv.-Nr. RF1289, Paris, musée du Louvre. Pougetoux 1995, S. 39 Abb. 10.

¹⁹³ Dieses Beispiel ist zugleich ein seltenes für einen *tête d'expression* in einem Freundinnenbildnis. Damit ist der in den Nacken gelegte Kopf und der nach oben gerichtete Blick gemeint, ein Ausdruck, der Emotion transportiert, und der von verschiedenen Malern des 18. Jahrhunderts wie Jean-Baptiste Greuze und Élisabeth Vigée-Lebrun in ihren Porträts und Genrebildern verwendet wurde. Diese Autoren zitierten damit wiederum ältere Gemälde wie solche von Domenichino. Da diese Kopfhaltung Emotion, jedoch gleichzeitig auch das Ergriffensein von einer bestimmten Stimmung transportiert, ist es verwunderlich, dass dieser Ausdruck nicht häufiger in Freundinnenporträts wie auch den Genrebildern verwendet wurde, in denen Personen bei der Rezeption von Porträts dargestellt sind. Im Rahmen der Emotionsforschung wird dieser Ausdruck mit dem von Rousseau in „Les Rêveries du promenant“ entwickelten Begriff *rêverie*, dem französischen Äquivalent zum deutschen Begriff „Stimmung“ in Verbindung gebracht. Percival 2003 und Thomas 2010.

Quantität und die Intensität ihrer schriftlichen Äußerungen im Rahmen dieser Beziehungen im Vergleich zu jenen beurteilt. Es gab lediglich vereinzelte Ausnahmen, wie die Freundschaftsbeziehung der Schriftstellerin Marie-Jeanne Riccoboni zu ihrer Freundin Thérèse Biancolelli. Riccoboni veröffentlichte etliche fiktive Briefwechsel zwischen Frauen.

Ich möchte die Ausführungen dieses Unterkapitels im Folgenden kurz zusammenfassen. Freundschaft, so habe ich gezeigt, ist in der Zeit, um die es mir in meiner Untersuchung geht, nämlich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ein viel vertretenes aber heterogen diskutiertes Phänomen. In dieser Zeit bemüht man sich allerdings in Frankreich, Freundschaft begrifflich von Liebe abzugrenzen. Gleichzeitig wurde innerhalb dieser Differenzierung Vielfalt produziert ohne aber zu klaren Grenzziehungen vorzudringen. Diese begriffliche Spezifizierung wird jedoch nur in Bezug auf die Freundschaft zwischen Angehörigen der verschiedenen Geschlechter vorgenommen. Denn für Freundschaften zwischen Personen gleichen Geschlechts wurde die Möglichkeit einer Liebesbeziehung begrifflich gar nicht erst eingeräumt. Somit ist die Abgrenzung der Freundschaft von Liebe, wie man sie in den Traktaten vornahm, ein nur auf dieses Genre bezogenes Produkt, das sehr wahrscheinlich der Sicherung der Grenzen gegenüber unerlaubten körperlichen Beziehungen diene. Weiterhin habe ich festgestellt, dass diese Heterogenität ebenfalls in den Porträts zu finden ist. Auf der Darstellungsebene lassen sich Freundinnenporträts nicht zu einer fest umrissenen Gruppe zusammenfassen. Es ist vielfach der Kontext, der sie in diese Gruppe einbindet. Gleichzeitig sind Frauenpaare zu allen Zeiten und in allen Genres und Gattungen der visuellen Kunst sehr präsent. Im nächsten Kapitel werde ich Freundinnenporträts hinsichtlich ihrer Ständespezifität untersuchen. Ich konfrontiere vor diesem Hintergrund eine Anzahl von Freundinnenporträts mit vergleichbaren Porträts, die zeitgleich und ebenfalls in Frankreich von Angehörigen des Bürgertums entstanden sind.

1.2 ‚Freundschaft‘ – ein ständespezifisches Phänomen?

Auf dem im vorigen Kapitel erwähnten *Portrait der Victoire de France* von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 6) befindet sich eine Statue der Amitié, auf deren Sockel folgende Inschrift zu lesen ist: „Den Menschen kostbar & teuer den Unsterblichen, habe ich nur in der Nähe des Thrones einen Tempel und Altäre.“¹⁹⁴ Die Dargestellte zeigt auf Statue und Inschrift. Da das Porträt 1789 im

¹⁹⁴ «Précieuse aux Humains & chère aux Immortels. J’ai seule, auprès du Trône, un Temple & des Autels.» Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1789, S. 22.

Salon¹⁹⁵ ausgestellt wurde, bezieht es mit der Inschrift öffentlich Stellung. Ein solches Bekenntnis als Inschrift in einem Porträt der auf Sockel und Statue verweisenden Tochter von Louis XV geht in der Allgemeinheit seiner Formulierung sogar noch über die konkret auf das Verhältnis der Ex-Mätresse mit Louis XV bezogenen Statuen, Statuetten und Radierungen der Freundschaft, die die Markgräfin von Pompadour selbst schuf und in Auftrag gab hinaus. Es behauptet, dass eine solch edle und viel gepriesene Beziehungsform wie die Freundschaft genau dort zu Hause sei, wo man am ehesten im 18. Jahrhundert immer wieder verkündete, dass sie eben da am seltensten zu finden ist. Der Hof mit seinen Intrigen und seinen Interessen war der Ort, an dem man Niemandem trauen konnte und wo es keine Beständigkeit gab. Wo jeder nur auf seinen Vorteil bedacht war. Hier nun hatte eine Prinzessin den Ehrgeiz Freundschaft vor allem anzusiedeln. Sie konnte dafür immerhin an eine – wenn auch kurze – Tradition anknüpfen: Die Markgräfin von Pompadour hatte sich in dem Moment, als sie den Status der Königmätresse verlor, umfangreich in Text- und Bildmedien als Freundin des Königs inszeniert.¹⁹⁶ Im Rahmen dieser von ihr initiierten Freundschaftsikonographie entstand auch eine Statue mit ihr als *Amitié*, die sie im Park ihres Schlosses von Bellevue aufstellte.¹⁹⁷ Dieses Schloss ging nach ihrem Tod in den Besitz der Mesdames de France über. Die Statue auf dem Porträt der Victoire de France ist zwar nicht die Statue von Pigalle, erinnert aber sehr stark an diese.

Im Gegensatz zu dieser am Ende des hier untersuchten Zeitraums stehenden Behauptung, war das Verhältnis von „Stand“ und „Freundschaft“ im 17. und 18. Jahrhundert kein Ausgangspunkt für das Terrain, vor dessen Hintergrund die Positionierungen zu Freundschaft stattfanden, wie dies aber die nachfolgenden und bis heute anhaltenden Auseinandersetzungen zur Freundschaftsthematik im 18. Jahrhundert suggerieren. Die Auffassung von der Unvereinbarkeit höfischer Strukturen und Mentalitäten einerseits und Freundschaften andererseits blieb zumindest immer diskussionswürdig. In welchem Maße Freundschaft im Verhältnis zu

¹⁹⁵ Wenn ich in dieser Untersuchung von „Salon“ ohne weitere Spezifizierung spreche, so meine ich immer die im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution wichtigste Plattform eines Künstlers, um seine Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren, den Salon des Louvre. Pappé 2012 (b), S. 75. Es gab daneben noch diverse andere sehr wichtige Ausstellungsorte wie beispielsweise den *Salon de la Correspondance*, den Salon der *Académie de Saint-Luc*.

¹⁹⁶ Vgl. z.B. Jeanne-Antoinette Poisson, Markgräfin von Pompadour (nach François Boucher), *Die Liebe opfert der Freundschaft*, 18. Jahrhundert, Radierung, 15,2 x 13 cm, Inv.-Nr. invgravures5839, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon; Jeanne-Antoinette Poisson, Markgräfin von Pompadour (nach François Boucher), *Die Liebe und die Freundschaft*, 1755, Radierung, 15,3 x 13,1 cm, Inv.-Nr. L207LRn°43, Paris, musée du Louvre; Jeanne-Antoinette Poisson, Markgräfin von Pompadour (nach François Boucher), *Die treue Freundschaft*, 1755, Radierung, Inv.-Nr. L207LRn°42, Paris, musée du Louvre; Jeanne-Antoinette Poisson, Markgräfin von Pompadour (nach François Boucher), *Die Herzensfreundschaft*, 1755, Radierung, 13 x 10,8 cm, Inv.-Nr. 18928LR, Paris, musée du Louvre; Jean-Baptiste Pigalle, *Die Liebe umarmt die Freundschaft*, 1758, Marmor, 142 x 80,8 x 77 cm, Inv.-Nr. RF297, Paris, musée du Louvre; Etienne-Maurice Falconet (nach), *Die Herzensfreundschaft dargestellt durch Madame de Pompadour*, 1755, weiches Biskuitporzellan, Höhe: 26,5 cm, Inv.-Nr. MNC 16057, Sèvres. Zur Freundschaftsikonographie der Markgräfin von Pompadour Gordon 1968.

¹⁹⁷ Jean-Baptiste Pigalle, *Die Freundschaft mit den Zügen von Madame de Pompadour*, 1750-53, Marmor, 166,5 x 62,8 x 55,5 cm, Inv.-Nr. RF3026, Paris, musée du Louvre.

gesellschaftlicher Hierarchie im 18. Jahrhundert in Frankreich diskutiert wurde, zeigt eine Passage aus Louis de Sacys Freundschaftstraktat:

„Nur wenn ein König geliebt werden kann und seinerseits auch in der Lage ist zu lieben, kann man zu dem Schluss kommen, dass er zur Freundschaft fähig ist, [...] Der einzige Unterschied von Bedeutung, den ich aufmachen würde zwischen der Freundschaft von Königen und der anderer, ist der, dass letztere sich mit sehr viel mehr Vertrauen engagieren können, Prinzen hingegen ihr Engagement immer mit viel Vorsicht koppeln müssen.“¹⁹⁸

Die Gesellschaftsgruppen, für die die Frage der Freundschaftsfähigkeit zur Debatte stand, waren nicht nach Ständen sortiert. Lediglich einige Merkmale dieser Stände standen der Eignung, Freundschaft zu schließen und zu praktizieren – nach Ansicht der Autoren – im Wege. Dies waren für Wohlhabende die Konkurrenz und in Bezug auf Könige das mitunter begründete Misstrauen. Im *Furetière* heißt es: «[...] des amis de Cour, c'est à dire, de méchants amis [...]».¹⁹⁹ Auch Dupuy La Chapelle behauptet 1728 in seinem Freundschaftstraktat, Könige hätten Freunde nötiger als andere Menschen, weil sie durch ihren Machtbesitz glaubten, alles zu dürfen, andererseits hätten sie durch ihre sie isolierende Machtposition kaum einen Menschen an ihrer Seite, der einen verhaltenskorrigierenden Einfluss auf sie ausüben könne, da das Verhältnis der Untertanen am Hof zu ihnen durch und durch von Eigeninteresse geprägt sei. Einzig im Rahmen einer Freundschaft sei die Möglichkeit gegeben, den König mit kritischen Äußerungen zu konfrontieren.²⁰⁰ Außerdem ist für viele Autor_innen Gleichheit eine wichtige Bedingung für Freundschaft und diese finde sich nur selten zwischen Herrschern und Untergebenen.²⁰¹

„'Freunde' konnten sich auch auf verschiedenen Stufen der sozialen Hierarchie befinden, einige Ränge nach oben oder unten voneinander getrennt, obgleich die Initiative zur Verwendung des Wortes immer von oben ausging. [...] Natürlich würde ein Fürst kein ‚Freund‘ seines Kochs sein, und den Großen wurde geraten, ihre Vertraulichkeit nicht zu weit nach unten auszudehnen. Trotzdem gab es ausgedehnte Netzwerke, in denen die Geschenke zirkulierten und die zumindest zeitweise die Sprache der Freundschaft erklingen ließen.“²⁰²

Der Ehrgeiz wiederum hindere die Herrschenden, untereinander Freundschaft zu empfinden, und das Volk sei zu sehr mit seinen existentiellen und physischen Bedürfnissen beschäftigt, als dass es Kapazitäten für die seelischen Bedürfnisse hätte.²⁰³ Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville widmet zwar 1761 der Freundschaft der *Bourgeois* (= Angehörigen des Großbürgertums) ein eigenes Kapitel und charakterisiert sie auch als „besonderes Volk innerhalb

¹⁹⁸ «Que si un Roi peut estre aimé, & peut aimer lui-mesme; il faut convenir qu'il est capable d'amitié, [...] La seule difference essentielle que je voudrois mettre entre l'amitié des Rois, & celle des autres hommes; c'est que les autres peuvent s'engager avec plus de confiance, & que les Princes ne le peuvent faire avec trop de précaution.» Sacy de 1722, S. 244.

¹⁹⁹ „[...] Freunde am Hof, d.h. schlechte Freunde [...]“, Furetière 1690, Stw. AMI, AMIE.

²⁰⁰ Dupuy La Chapelle 1728, S. 212f. Dupuy La Chapelle verfasste außerdem Erziehungsliteratur. Er war dabei nicht irgendein Autor. Seine Schrift «Instruction d'un père à sa fille, tirée de l'Écriture Sainte» von 1707 befand sich umter den Büchern, die als Lektüre für die Schülerinnen von Saint-Cyr bestimmt waren. Jacquemin 2007, S. 112.

²⁰¹ Thiroux d'Arconville 1761, S. 102.

²⁰² Davis 2002, S. 33.

²⁰³ Thiroux d'Arconville 1761, S. 106 und 120ff.

einer Gesellschaft, das seine eigenen Prinzipien, Vorurteile, Sitten, Verhaltensweisen hat“. Dabei würde sich das Bürgertum resistent gegenüber jeglicher um es herum stattfindenden Veränderung zeigen. In der Tat spricht sie diesem „Mittelstand“ die größte Eignung für Freundschaft zu, weil dessen Angehörige keine Laster zu bekämpfen, die Leidenschaften keinen Zugang zu ihnen hätten und Bürgerliche obendrein noch aus Gewohnheit heraus tugendhaft wären. Allerdings würden bei ihnen auch die Gefühle über die Tugend geregelt werden und die Freundschaft wäre für sie nicht die Folge einer Wahl oder von Anziehung, sondern würde auf Pflicht beruhen. Aus diesem Grund hält sie es für unwahrscheinlich, dass Bürgerliche Freundschaft praktizieren könnten.²⁰⁴ Eine andere Bezugsgruppe, die bezeichnenderweise in der Schrift *De la sociabilité* von François-André-Adrien Pluquet 1767 verwendet wird, ist die des *Citoyens*, also nicht die des Bürgerlichen, sondern die des Bürgers im Sinne eines Staatsbürgers. Hier geht es allerdings nicht um die Frage des Vermögens eines Staatsbürgers, Freundschaft zu praktizieren, sondern um die systematische Beschreibung dessen, wie alle Menschen in Geselligkeit miteinander leben. Der Bürgerliche also, dem im 20. Jahrhundert so viel Eignung zur Freundschaft zugesprochen wurde, wird zwar in den Abhandlungen im 18. Jahrhundert punktuell ins Visier genommen, allerdings wird ihm dann die Freundschaftsfähigkeit eher abgesprochen. Am ehesten ist es der Gebildete oder Gelehrte – also eine Schicht, zu der der Autor selbst gehört – dem als Bezugsgruppe insgesamt am meisten die Eignung zugesprochen wird, Freundschaft zu praktizieren.²⁰⁵

Auch in belletristischen Werken kam es vor, dass dem Leser Geschichten über gelungene oder misslungene Freundschaften präsentiert wurden, in denen die Protagonisten bestimmten Gesellschaftsgruppen angehörten. Daraus wiederum kann man die Eignung erkennen, die der Autor diesen Gruppen in Bezug auf Freundschaft zuspricht. Ich möchte hier zwei Beispiele erwähnen: So parodiert Louise Florence Pétronille Lalive, Markgräfin von Épinay in einer kleinen Komödie, *L'amitié de deux jolies femmes* (1771), eine Freundschaft zwischen zwei Hofdamen.²⁰⁶ Die Beiden besitzen zunächst eine große und sich schnell entzündende Affinität füreinander, die insbesondere durch die physischen Reize der jeweils anderen ausgelöst wird. Ebenso rasch jedoch brechen sie nach einem kleinen Zwischenfall miteinander. Der Zeitraum, in dem sie einander ganz zugetan waren, beläuft sich auf einige wenige Wochen, in denen sie aber fast ihre gesamte Zeit miteinander teilten. Dem zweiten Beispiel, Denis Diderots kleiner Erzählung *Die Freunde von Bourbon* (1773) hingegen, liegt eine gelungene Freundschaft zu Grunde. Das von ihm entwickelte Freundschaftskonzept ist eng an die Vorstellung von Freundschaft als Brüderlichkeit, nicht aber

²⁰⁴ Thiroux d'Arconville 1761, S. 115ff.

²⁰⁵ Thiroux d'Arconville 1761, S. 125ff.

²⁰⁶ Épinay 1885.

Blutsverwandtschaft gekoppelt: Die Freunde sind zwar keine echten Brüder, werden aber am selben Tag geboren, von derselben Mutter groß gezogen, lieben dieselbe Frau etc. In diesem Fall gehören die Protagonisten nicht dem zweiten Stand an, sondern dem Volk. Für Diderot kann eine solche Freundschaft nur innerhalb des Volkes, d.h. nur da entstehen, wo die Interessellosigkeit der Beziehung in Bezug auf den Besitz von vornherein garantiert ist. Eine dauerhafte Freundschaft kann es bei ihm also nur zwischen zwei Menschen geben, die nichts besitzen. Damit ist wechselseitige Bedürftigkeit das Maß der zwischen Menschen möglichen Zuneigung, während letztere mit zunehmendem Wohlstand abnimmt.²⁰⁷

Es gab im 18. Jahrhundert also durchaus einige Autoren, die eine Differenzierung bezüglich der Angehörigen verschiedener Stände vornahmen oder Freundschaft zumindest als quasi therapeutisches Mittel diesen zugeschriebener misslicher Eigenschaften empfahlen. Dies wurde jedoch nicht zum Ausschließlichkeitskriterium erhoben. In dem Zeitraum und der Kultur, die hier untersucht werden, war die Ständespezifität von Freundschaft nie Diskussionsgegenstand. Stellt man beispielsweise die Frage, wodurch sich die adligen Freunde von den bürgerlichen unterschieden und ob dieser Unterschied z. B. in der Interessellosigkeit bestand, die die bürgerlichen gegenüber den adligen Freundschaften auszeichneten, so kommt man zu dem Schluss, dass auch die erfolgreichen bürgerlichen Geschäftsverbindungen vielfach auf Beziehungen basierten, die verwandtschaftlicher und/oder freundschaftlicher Art waren.²⁰⁸ Dennoch können d'Épinays und Diderots Texte exemplarisch für die Kritik des Bürgertums am Adel stehen und auf die Topoi verweisen, die zur Abgrenzung des Bürgertums vom Adel dienten und die das Bürgertum gleichzeitig entwickelte, um sich von unten, vom Volk, Hilfe bei der Kritik gegen den Adel zu holen. Das Volk, das für das Bürgertum als vierter Stand erst im 19. Jahrhundert bedrohlich wurde, musste im Rahmen dieser Argumentation als Plattform für verschiedene Idealisierungen herhalten, deren Kern wie bei den Hirtenidyllen und in Diderots oben erwähnter Erzählung, „Die Freunde von Bourbon“, die Schlichtheit und die Manifestation von Gefühlen war, während der Adel korrupt, oberflächlich und in seinen Beziehungen als kurzlebig galt. Die Kritikpunkte richteten sich also in erster Linie auf die „Sittlichkeit“ und damit auch auf das „affektive Bindegewebe“²⁰⁹ unter den Mitgliedern des zweiten Standes, wobei diese Kritik in Angriffen auf einzelne Personen wie etwa auf die Königin Marie-Antoinette kulminierte. Insofern der Tugendbegriff für die Beurteilung der Freundschaftstauglichkeit herangezogen

²⁰⁷ Diderot 1959, sowie Häfner 2004, insbesondere S. 346.

²⁰⁸ Als eines der zahlreichen Beispiele sei an dieser Stelle die von Robert Darnton herausgearbeitete Funktionsweise der Druckerei Ostervald im 18. Jahrhundert erwähnt. Ihm zufolge erhielt ein führender Verleger von Raubdrucken, Ostervald, seine Druckaufträge nahezu ausschließlich über freundschaftliche Kontakte. Darnton 2002, S. 42.

²⁰⁹ Koschorke 2003, S. 15.

wurde, wurde damit ein Begriff entwickelt, der die Brücke schlug zwischen dem Freundschaftsdiskurs und dem Diskurs der Differenzierung der Stände, denn er diente damit gleichzeitig auch als Instrument der doppelseitigen Abgrenzung der Mittelschicht. Die Abgrenzung nach oben erfolgte durch den Hinweis, dass Tugend nur jenseits materieller Abhängigkeit zu finden sei. Menschlichkeit sei aber dennoch ein Privileg der höheren Schichten, denn nur da fände man Unabhängigkeit gegenüber niederen Trieben und Begierden.²¹⁰ Im Freundschaftsdiskurs kommt diese Argumentation jedoch nur in der Belletristik und nicht in den theoretischen Texten zum Tragen.

Wie ich in meiner Darstellung des Forschungsstandes in der Einleitung bereits erwähnt habe, wird Freundschaft jedoch nach wie vor in den meisten Debatten zur Freundschaftsthematik der Gegenwart – und vor allem in der deutschen Forschung – mit männlich und bürgerlich in eins gesetzt. Insbesondere, was die Ständespezifität dieses Phänomens anbelangt, wird in der Literatur immer wieder betont, Freundschaft habe sich vor allem innerhalb des Bürgertums abgespielt. So schreibt Ute Pott:

„Während nach heutigem Verständnis Freundschaft in der Regel als Verbindung zwischen zwei Menschen angesehen wird, spricht die Forschung hinsichtlich des 18. Jahrhunderts von einem „sozialethischen“ Konzept von Freundschaft. Das heißt, dass Freundschaft zu Gleims Lebzeiten als Gruppenphänomen (vornehmlich des aufgeklärten Bürgertums) anzusehen ist und der Verbreitung von Tugend und Moral und damit zugleich der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse diene.“²¹¹

Das mag für den damaligen deutschen Sprachraum richtig sein, für Frankreich kann ich dies nicht bestätigen. Obgleich Exklusivität nicht mehr tragender Pfeiler der Freundschaftskonzeptionen des 18. Jahrhunderts war, kann man nicht von einem „sozialethischen Konzept von Freundschaft“ sprechen, sondern eher von dem Bestreben, möglichst viele Leser für die Freundschaft zu gewinnen und sie als etwas Angenehmes zu beschreiben. Wenn man in die Schrift von Pluquet schaut, so tut sich da am ehesten der Versuch der Beschreibung eines Gruppenphänomens auf, so dass man daraus schließen kann, dass sich Freundschaft in Frankreich eher aus der Geselligkeit heraus entwickelte. Außerdem bleibt bei dieser Fokussierung auf das Bürgertum unberücksichtigt, dass selbst für Deutschland und für den Freundeskreis Gleims gilt, dass weite Kreise des Adels Freundschaft praktizierten und dass dies gerade auch Stände übergreifend geschah.²¹² Die von mir ausgewählten Texte stammen auch – bis auf die

²¹⁰ Koschorke 2003, S. 15.

²¹¹ Pott (a) 2004, S. 7.

²¹² Vgl. zu dieser Diskussion auch den Aufsatz von Joan Dejean, die die Revolution der Gefühle im Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts nachzeichnet. Ihr zufolge handelte es sich um Diskurse, die sich gerade innerhalb adliger Frauenkreise abspielten. Dejean 2002, 82. Anders argumentiert dagegen Anne-Charlott Trepp, die sich in ihrem Aufsatz im gleichen Band wie Dejean eher der Argumentation von Habermas und dessen Nachfolge

Erzählung von Denis Diderot und den Freundschaftstraktat von Jeanne-Marie Roland de La Platière – ausnahmslos von adligen Autoren.

Die bildlichen Darstellungen von Freundschaft, wie auch die Objekte, mit deren Hilfe Freundschaft praktiziert wurde und die Handlungen, die sich aus diesen Freundschaftsbeziehungen ergaben, bestätigen das oben Konstatierte. Eine Bestätigung ist u.a., dass ich für das Frankreich dieser Zeit nur sehr wenige Freundinnenporträts gefunden habe, die eindeutig im Zusammenhang bürgerlicher Frauenfreundschaften zu verorten sind. Es existiert natürlich eine größere Gruppe von Doppel- und Einzelporträts, bei denen nicht mehr feststellbar ist, ob es sich um bürgerliche oder adlige Frauen handelt, da die Dargestellten in der sehr umfangreichen Gruppe anonymer Personen des 18. Jahrhunderts untergegangen sind und die inoffizielle Mode adliger Frauen ab 1770 nicht mehr von der Mode Bürgerlicher zu unterscheiden ist. Außerdem forderten auch die kleinformatigen Porträts ein bestimmtes Einkommen. Sie waren sogar *objets de luxe*. Hinzukommt, dass die persönlich zugeeigneten Freundschaftsporträts im Unterschied zu den offiziellen Porträts bis heute kaum Bestandteil öffentlicher Sammlungen wurden, sondern davon auszugehen ist, dass sie sich nach wie vor hauptsächlich im Besitz der Nachkommen der ursprünglich Beschenkten befinden. Obwohl man nun aber auch vor der französischen Revolution von der Existenz eines finanzkräftigen Bürgertums ausgehen kann, habe ich nur Beispiele gefunden, die aus der Freundschaftspraxis von Künstlerkreisen hervorgegangen sind.²¹³ Meine Beispiele sind u.a. Porträts, die im Rahmen der Lebensgemeinschaft von Adélaïde Labille-Guiard, François-André Vincent und Marie-Gabrielle Capet entstanden sind, und zwar u.a. eine Bleistiftzeichnung, die Adélaïde Labille-Guiard von Marie-Gabrielle Capet anfertigte. (Abb. 7) Sicher kann man bei dieser Übungsskizze nicht vom Typus eines Freundinnenporträts sprechen.²¹⁴ Aber der Entstehungskontext macht das Porträt zum Freundschaftsporträt. Die beiden Frauen fertigten wechselseitig Porträts voneinander an²¹⁵ und es stammt auch ein Doppelporträt Adélaïde Labille-Guiards und ihres Mannes, François-André Vincent, von Marie-Gabrielle Capet. Darüber hinaus porträtierte sie Freunde von

anschließt, laut der das Entstehen von Subjektivität eher Ausdruck des bürgerlichen Begehrens nach Privatheit ist und das seine Ursprünge vor allem im englischen Raum hat. Trepp 2002, S. 88.

²¹³ Bettina Baumgärtel hob in ihrem Aufsatz hervor, dass der Freundschaftskult zur Zeit der Aufklärung und Empfindsamkeit besonders für bildende Künstlerinnen „zur neuen sozialetischen Leitvorstellung wurde“. Baumgärtel 2009, S. 221.

²¹⁴ In dem Ausstellungskatalog „The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence“ widmen die Autoren einen Teil des Katalogs ausschließlich den Portraits der Familien und Freunde von Künstlern und verweisen damit auf eine von ihrer Anzahl her nicht unerhebliche Gruppe von Arbeiten im Gesamtwerk von Maler_innen und Bildhauer_innen. Lloyd und Sloan 2008, S. 123-63.

²¹⁵ So gibt es z.B. ein Miniaturporträt, das Gabrielle Capet von Adélaïde Labille-Guiard anfertigte (um 1796 entstanden), und ein weiteres Porträt Gabrielle Capets – gänzlich anderen Stils als die im Text angeführte Zeichnung –, das von Adélaïde Labille-Guiard stammt (1798). Doria 1934, S. 72 Nr. 23, Abb. 22 und Nr. 9, Abb. 3., sowie Passez 1973, S. 280ff, Kat.-Nr. 144, Abb. CVII.

François-André Vincent, wie den Maler Suvée und den Radierer Miger.²¹⁶ Und von François-André Vincent stammt ebenfalls eine colorierte Zeichnung von Marie-Gabrielle Capet.²¹⁷ Dieses gegenseitige Sich-Porträtieren ist ein Merkmal des Freundschaftsporträts.²¹⁸ Bekannt ist mir aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerdem noch ein Doppelporträt von Schauspielerinnen.²¹⁹ Von gelehrten bürgerlichen Frauen hingegen, von denen eine große Zahl von an Freundinnen adressierten Briefen überliefert ist, konnte ich leider keine Porträts als Freundinnenporträts verifizieren. Von Jeanne-Marie Roland de la Platière z.B. fand ich hingegen ein Porträt, das sie François Buzot, einem ihrer republikanischen Freunde schenkte, der ebenfalls von ihr ein Porträt besaß.²²⁰ Darüber hinaus existiert eine Zeichnung von Etienne-Charles Leguay mit dem Titel *François Buzot in Betrachtung eines Miniaturporträts von Madame Roland* (Abb. 8).²²¹ In diesem Fall gibt es also die zweifache Dokumentation der Freundschaftspraxis zwischen einem Mann und einer Frau, in der Porträts im Zentrum stehen. Das ist in Bezug auf Frauenfreundschaften sehr viel seltener der Fall und zwar nicht, weil es sie nicht gegeben hat, sondern weil die Spuren bereits von den Frauen selbst gründlicher verwischt wurden. Dies betrifft sowohl Jeanne-Marie Roland de la Platière als auch Marie-Antoinette. Es war also ein Phänomen, das sich sowohl im Adel als auch im Bürgertum finden lässt.²²²

Gerade hinsichtlich der Ständespezifität von Freundschaft ließe sich mit Koschorke die Frage aufwerfen, ob sich in der Verwendung der Freundschaftsporträts im 18. Jahrhundert etwas änderte. Koschorkes Untersuchung fußt auf Bachtins These vom Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert bezüglich der Auffassung vom Menschen von einem offenen, nach außen durchlässigen Wesen, dessen Empfindungen über Säfte gesteuert werden, hin zu einem geschlossenen, neuronal kontrollierten Körper. Koschorke vertritt nun die Ansicht, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert verschiedene Medien als Fetische fungierten, d.h. dazu dienten, den Kontakt zwischen den nun geschlossenen Körpern herzustellen. Insbesondere die privaten Bildnisgattungen wie das Pastell- und das Miniaturporträt könnten als Distanz überwindendes, ja sogar den direkten Kontakt ersetzendes Medium betrachtet werden. Koschorkes Annahme beruht auf der Untersuchung von Beispielen aus dem deutschsprachigen

²¹⁶ Passez 1973, S. 280ff, Kat.-Nr. 144.

²¹⁷ Blanc 2006, S. 4.

²¹⁸ Baumgärtel 2009, S. 226.

²¹⁹ Jean-François de Troy, *Porträt von zwei Schauspielerinnen*, 1728, Öl auf Leinwand, 1,14 x 0,88 m, Paris, musée de la Comédie-Française. François de Troy (1645-1730) 1997, S. 182 Abb. 61.

²²⁰ Beide Porträts befinden sich in Versailles im musée Lambinet: Französische Schule, *François Buzot und Madame Roland*, 18. Jahrhunderts, Inv.-Nr. 934 und 799, Versailles, musée Lambinet.

²²¹ In der Bildakte zur Zeichnung von Leguay im musée Carnavalet ist vermerkt, dass Jeanne-Marie Roland de la Platière nur zwei Repliken des genannten, François Buzot geschenkten Miniaturporträts besaß. Die eine schenkte sie ihrem Mann und die andere ihrer Tochter.

²²² Der „Verleugnung lesbischen Begehrens“ geht Annegret Friedrich in einem ihrer Aufsätze nach. Friedrich 2008.

Bürgertum. Für Frankreich jedoch, sowohl für das Verhältnis Madame de Sévigné zu ihrer Tochter in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als auch für sämtliche von mir untersuchte Freundinnenbeziehungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert, gilt, dass diese Frauen sich sehen wollten. Die Briefe und Porträts waren hier nicht dazu da, die Personen zu ersetzen und Distanzen zu überwinden, sondern sie dienten lediglich als ein die Distanz notdürftig überbrückendes Medium, wobei die diesbezügliche Unzulänglichkeit dieses Mediums immer wieder zur Sprache gebracht wurde. In einem Brief vom 2. August 1770 schrieb der Miniaturmaler Peter Adolf Hall an seine Verlobte, Marie-Adélaïde Gobin, im Zusammenhang mit dem tiefen Bedauern darüber, dass sich ihre Hochzeit aufgrund der momentanen Abwesenheit des Priesters verschieben müsse, folgende Zeilen: „Ihr Porträt verursacht mir in meinem Leid das größte Vergnügen. Ich betrachte es unentwegt und immer beklage ich mich über mein Talent, das mir in diesem Moment so wenig Hilfe geleistet hat: Ich finde in ihm nur den Schatten meiner lieben Frau.“²²³

Außerdem war der Hof als Machtraum kein geeigneter Ort für exklusive Intimbeziehungen, vielmehr war man zumindest innerhalb einmal bestehender Machtlager am erfolgreichsten, wenn man Zuwendungen permanent zirkulieren ließ. In diesem Spannungsfeld nun entstanden insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof zahlreiche, meist kleinformatige Frauenbildnisse, die in ihrer Unterschiedlichkeit neuartig waren und auf den Anspruch einer gewissen Exklusivität schließen lassen, sich zugleich jedoch gut in die am Hof typischen Verhaltensweisen des den Anderen-an-sich-bindens einfügten. Freundschaft am französischen Hof des 18. Jahrhundert, so möchte ich argumentieren, blieb galant, d.h. ein Aspekt von Geselligkeit und damit vor allem durch Gefälligkeiten, die man einander bereitete, charakterisiert. Gleichzeitig jedoch wurden die gegenseitigen Zuwendungen zur französischen Revolution hin zunehmend von Codes überlagert, die man im Nachhinein als bürgerlich bezeichnete. Den Aspekt der Geselligkeit, der hier dem Gebrauch der Freundinnenporträts am französischen Hof anzuhaften scheint, möchte ich als Abweichung von den oben systematisierten Freundschaftsdebatten bezeichnen. Denn dieser Gebrauch ist eine in einer Gruppe vollzogene Handlung.

Ich möchte an dieser Stelle schon einmal etwas genauer auf diesen Punkt des Freundschaftsnetzwerks oder Beziehungsgeflechts unter Freundinnen eingehen, der im Fortgang der Arbeit hinsichtlich unterschiedlicher Bereiche immer wieder eine Rolle spielen wird. Auch die

²²³ «Votre portrait me cause le plus grand plaisir dans mon chagrin. Je le regarde à chaque instant et toujours en me plaignant de mon talent, qui m'a dans ce moment si mal secouru, je n'y trouve que l'ombre de ma petite femme.» Hall 1955, N° 2 Peter Adolf Hall an Adélaïde Gobin, Paris 2. August 1770, S. 37.

Freundschaft zwischen Adélaïde Labille-Guiard und Marie-Gabrielle Capet war inklusiv. Es handelte sich um ein Freundschaftsgeflecht, in das der Ehemann der Freundin einbezogen wurde, der wiederum selbst eine Reihe eigener Freunde und Freundinnen besaß, wie auch die Freundin – in dem Fall Adélaïde Labille-Guiard – weitere Freundinnen besaß.²²⁴ Es scheint, als würde man Beziehungen, einmal praktiziert, iterieren können. Das wäre zumindest die These Derridas. Und dennoch gibt es eine liebste Freundin, mit der man – wie in diesem Fall²²⁵ – sogar zusammenwohnen konnte. Von dieser Person wurden natürlich viele Porträts angefertigt oder in Auftrag gegeben, mehr als von den anderen Personen. An sie schrieb man mehr und längere Briefe, die mit anderen Worten gefüllt wurden. Auch war in der Regel eine der Freundinnen unverheiratet wie in der Freundschaft zwischen Adélaïde Labille-Guiard und Marie-Gabrielle Capet. Zum Zeitpunkt des Todes befanden sich im Schlafzimmer oder Kabinett²²⁶ Marie-Gabrielle Capets ein großformatiges Porträt von Adélaïde Labille-Guiard, beim Anfertigen des 25 Jahre zuvor entstandenen Porträts Joseph-Marie Viens. Dieses Porträt malte Marie-Gabrielle Capet nach dem Tod Adélaïde Labille-Guiards und stellte es 1808 aus. Weiterhin befanden sich in einem der beiden Räume je ein Pastellporträt Adélaïde Labille-Guiards und eines von François-André Vincent.²²⁷

Vergleicht man die Schenkungspraxis von Porträts dieses Freundschaftsgeflechts mit der, wie sie zum Teil am Hof ausgeübt wurde, so sind Unterschiede erkennbar. So schrieb Élisabeth

²²⁴ Eine Ausnahme ist zum Beispiel Madame Roland, die immer nur die eine Freundin, Sophie Cannet, hatte. Sie musste ihre zwei Bände umfassende Korrespondenz mit dieser nach ihrer Heirat abrechnen und nahm sie erst wieder auf, als sie inhaftiert wurde und damit von ihrem Mann getrennt war. Sie führte den Briefwechsel bis zu ihrer Hinrichtung fort. Roland de La Platière 1867 2 Bde.

²²⁵ Mir sind keine weiteren Beispiele bekannt, in denen zwei Frauen und gleichzeitig der Ehemann der einen Frau miteinander zusammenlebten. Sicher kam es in einem Werkstattbetrieb häufiger vor, dass Schüler mit ihren Lehrern zusammenlebten. Aber ich kenne kein Beispiel von den seltenen Lehrerinnen-Schülerinnen-Verhältnissen. Allerdings war es durchaus üblich, den Ehepartner in den Freundschaftsbriefen durch Grüße mit einzubeziehen, und mir ist auch der Fall von zwei Brüdern bekannt, die als eng zusammenarbeitende Künstler in Frankreich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert bis zum Tod zusammenlebten. Auch hier war einer der Beiden unverheiratet. Caix de Saint-Aymour 1919, S. 52.

Auch der Genfer Miniaturmaler Jean Petitot lebte im 17. Jahrhundert mit seinem Schwager, Jacques Bordier, so lange unter einem Dach, bis beider Familien zu groß waren. Ihre Freundschaft soll ein Leben lang gehalten haben. Bordier 1867; Lightbrown 1970, S. 83. Bettina Baumgärtel beurteilt die eheähnliche Gemeinschaft von Künstlerinnen mit ihren Freundinnen oder Schwestern als durchaus gängig, allerdings für das 19. Jahrhundert, und sie begründet dies damit, dass ein solches Zusammenleben und der darin stattfindende Austausch über künstlerische Probleme ein Ersatz für den Ausschluss von Akademien und anderen Institutionen darstellte und dass sie damit von familiären und ehelichen Pflichten entbunden gewesen seien. Baumgärtel 2009, S. 224. Allerdings gehörte Adélaïde Labille-Guiard zu den Künstlerinnen, die zumindest bis 1793 Mitglied der Akademie waren, verheiratet waren und sich ein gut funktionierendes Netzwerk aufgebaut hatten. Die Beziehung zu ihrer Schülerin kann also nicht als Kompensation betrachtet werden.

²²⁶ Im Inventar wurden beide Räume zusammengefasst und die sich in diesen Räumen befindlichen Gegenstände in ihrer Lokalisation nicht genauer angegeben. Die Räume waren jedoch von ihrem festgelegten Öffentlichkeitsgrad für die Räume eines französischen Appartements des 18. Jahrhunderts her privater, als etwa das Esszimmer, das Vorzimmer oder ein Durchgangszimmer. Interessant wäre nur gewesen, ob sich ein solches Porträt etwa über dem Bett befand, wie dies von Voltaire in Bezug auf ein Porträt der Markgräfin von Châtelet bekannt ist.

²²⁷ Da beide Pastelle sich unter Glas befanden und gerahmt waren, ist davon auszugehen, dass sie auch wirklich an der Wand hingen. Passez 1973, S. 280ff und 312f.

Philippine Marie Hélène de Bourbone, genannt Madame élisabeth, die Schwester von Louis XVI an eine ihrer dames pour accompagner, Louise-élisabeth de Maill e, Markgräfin von Soran²²⁸:

„Dann bitten Sie mich um mein Porträt, Madame, woraufhin ich Sie bitte, solche Fragen grundsätzlich zu unterlassen, weil dies eifersüchtig machen könnte, was mich wiederum in Verzweiflung versetzen würde und insbesondere auch insofern, als Campana [dabei handelt es sich um den Maler] glauben könnte, dass Sie es sind, die diesen Auftrag veranlasst haben. Wenn Sie es schließlich doch erhalten sollten, bitte ich Sie, dies allen mitzuteilen. Damit wäre dann erreicht, dass ich es Ihnen für alle gegeben habe. Mit Gott, Madame. Seien Sie der zärtlichen Freundschaft versichert, die ich mein ganzes Leben für sie haben werde. Elisabeth.“²²⁹

Wie jedoch bereits angedeutet, bestanden die Beziehungen am Hof aus einem fein abgestuften System von Schenkungen. Reziprozität war dabei wichtig. Somit musste die höher gestellte Person sorgfältig abwägen, wem sie welches Geschenk geben wollte und welches Geschenk sie von wem annehmen konnte. Je weiter oben eine Person innerhalb der Hierarchie war, desto mehr wurde sie bedrängt, Zuwendungen zu gewähren und entgegenzunehmen. Ich werde darauf im Kapitel 3 ausführlicher eingehen. An dieser Stelle möchte ich nur darauf verweisen, dass die Freundschaftspraxis, die hier in der Schenkungspraxis näher betrachtet wurde, am Hof eine andere war, als in bürgerlichen Kreisen, weil die Freundschaftsbeziehungen innerhalb einer sozialen Struktur mit Hierarchiegefälle, Konkurrenzkampf, dem Bemühen um Positionsverbesserung und dem Einfügen in festgelegte Verhaltensreglements mit Handlungsspielraum stattfanden. Wie ein von Berns angefuhrter Portr atstreit aus dem frühen 18. Jahrhundert belegt, gab es des Ofteren solche Verweigerungen in Bezug auf Geschenke. Und zwar waren verschiedene Formen der Verweigerung möglich. Es gab nämlich nicht nur die totale Verweigerung, sondern auch das Verweigern bestimmter Porträts.²³⁰ Dennoch nelten die engeren Beziehungen am Hof in ihrer Praxis durchaus den engeren Beziehungen innerhalb des dritten Standes. So schrieb im Juni 1783 Marie-Antoinette an die Prinzessin Charlotte von Hessen-Darmstadt, mit der sie in lebenslanger Korrespondenz stand und eine Reihe von Porträts austauschte:

„Als ich Ihnen mein Portrait schenkte, meine teure Prinzessin, glaubte ich einiges Recht auf das Ihre und das der Erbprinzessin zu besitzen. Um ihre Liebenswürdigkeit so wenig wie möglich zu strapazieren, schicke ich Ihnen Campana, der nicht mehr als fünf Minuten pro Sitzung in Anspruch

²²⁸ Die Markgräfin von Soran war die *Dame pour accompagner* der Élisabeth de France. Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865, S. 23 Anm. 2.

²²⁹ «Puisque vous me demandez mon portrait, Madame, je vous prie de ne point le faire faire de ma part, parce que cela pourroit faire des jalousies, et j'en serois au désespoir, et surtout que Campana²²⁹ croie que c'est vous qui le faites faire. Et quand vous l'aurez, je vous prie de le dire à tout le monde ; cela fera que, quand je serai en fonds, je vous le donnerai à toutes ensemble. Adieu, Madame, soyez sûre de la tendre amitié que j'ai et que j'aurai toute ma vie pour vous. Élisabeth.» Élisabeth de France 1868, Brief Élisabeth de France' an die Markgräfin von Soran, Mai 1778, S. 43ff. und Madame élisabeth 2013, S. 173.

²³⁰ Berns 1983, S. 60f.

nimmt. Ich sage Ihnen nichts von dem Vergnügen und der Ungeduld, zwei meiner Freundschaft so wertvolle Porträts zu besitzen.“²³¹

Ganz offensichtlich irgendwann daraufhin oder schon vorher war Marie-Antoinette im Besitz der Porträts dieser beiden mit ihr eng befreundeten Frauen, denn sie trug je ein Porträt von Louise und Charlotte von Hessen-Darmstadt unter den wohl ausgewählten Sachen bei sich, die sie mit in die Conciergerie nahm.²³² Fragt man nach der Ikonographie der Porträts, so stößt man auf keine gravierenden Unterschiede zwischen den Porträts befreundeter Bürgerlicher und denen befreundeter Angehöriger des Adels. Nimmt man beispielsweise das Inoffizielle der Kleidung als Vergleichspunkt, so kann man beim Heranziehen zweier Porträts von Angehörigen der beiden genannten Stände, auf denen die Kleidung nachlässig bis nahezu gar nicht mehr vorhanden ist, eine graduelle Differenz feststellen (Abb. 7 und 9). Das zurückgeschlagene Oberkleid auf dem Porträt von Élisabeth de France, das diese einer ihrer beiden engsten Freundinnen, der Markgräfin von Bombelles, schenkte,²³³ ist gleichfalls relativ singulär. Es taucht nur noch einmal in dem Werk Adélaïde Labille-Guiards auf – und auch sonst ist mir kein weiteres Beispiel bekannt – und zwar handelt es sich ebenfalls um ein Freundinnenporträt: das Porträt der Gräfin von Flahaut (Abb. 10).

Vergleicht man die Komposition und Ikonographie von zwei Freundinnendoppelporträts, die Angehörige der je verschiedenen Stände darstellen, so stößt man ebenfalls auf keine nennenswerten Unterschiede. Auch Unplausibilitäten lassen sich leicht auflösen (Abb. 11 und 12). In beiden Fällen handelt es sich um ein Freundinnendoppelporträt, wobei eine der beiden mit Kind(ern) dargestellt ist. Die Kinder befinden sich in beiden Porträts jeweils auf der Seite der Mutter, so dass der Körperkontakt der beiden Frauen durch sie nicht behindert wird bzw. die Kinder nicht zwischen den beiden Frauen stehen. Auf der anderen Seite werden die Kinder in den Zirkel körperlicher Berührungen einbezogen und sie stellen die Verbindung zwischen bildinternem Blickkontakt und der Kontaktaufnahme mit dem Betrachter her. Dennoch hat man den Eindruck, dass der Schöpfungsautorität besitzende erste Betrachter, d.h. der Künstler, sie nicht gleichrangig einstuft. Es gibt in beiden Porträts sowohl, was die horizontale Kopflinie als auch, was die nach hinten gestaffelte Linie in die Raumtiefe anbelangt, eine Hierarchisierung zwischen den beiden Frauen. Das Porträt ist also über wenigstens zwei Diagonallinien aufgebaut, die es einerseits kompositorisch dynamisieren, es aber andererseits für ein Freundinnenporträt

²³¹ «Quand je vous ai donné mon portrait, ma chère princesse, j'ai cru acquérir quelques droits sur le vôtre et sur celui de la princesse héréditaire. Pour fatiguer le moins possible votre complaisance, je vous envoie Campana qui n'exige que cinq minutes par séance. Je ne vous dis rien du plaisir et de l'impatience de posséder deux portraits si précieux à mon amitié.» Marie-Antoinette 1896, S. 23f.

²³² Garnier-Pelle; Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 12.

²³³ Die andere Freundin war die Markgräfin von Raigecourt.

auch untauglicher machen – zumindest, sofern man dem Freundschaftsmodell Gleichheit als wichtiges Charakteristikum beiorndnet. Beide Porträts sind Dreiviertelporträts. Das eine Freundinnenpaar sitzt allerdings vor einem Landschaftshintergrund, das andere im Innenraum. Es sind die adligen Frauen, die sich mit mehreren Kindern, d.h. auch als Mütter darstellen lassen (Abb. 12), obwohl die bürgerliche Adélaïde Hall zum Zeitpunkt der Anfertigung des Porträts bereits zwei Kinder hatte. Zu verstehen ist dies vor dem Hintergrund dessen, dass bei adligen Frauen Reproduktion die wichtigste Aufgabe war, die an eine verheiratete Frau herangetragen wurde. Sie hatte dafür zu sorgen, dass die Linie erhalten bleibt. Allerdings war die Familie auch Projektionsfläche für viele bürgerliche Ideale der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch der englische Landschaftsgarten wird dem adligen Frauenpaar hinterlegt und nicht die bürgerlichen tragen ihr Haar relativ ungebunden, sondern die adligen Frauen. Schließlich sind es die adligen Kinder, die sich an ihre Mutter schmiegen und die adligen Frauen, die bildlich enger zusammengerückt werden. Die Intimität auf dem Porträt der bürgerlichen Frauen wird gegenüber der der adligen Frauen durch das Format erzeugt. Auf der anderen Seite wurde das Porträt der Markgräfin von Rougé und der Markgräfin von Pezé²³⁴ – wie andere Freundinnenporträts adliger Frauen auch – zunächst 1787 im Salon öffentlich ausgestellt.²³⁵ Dies war bei den Miniaturporträts sehr viel seltener der Fall, obwohl im Salon auch einige Miniaturen ausgestellt wurden. Mir ist aber kein Freundinnenporträt bekannt. Die Komposition beider Porträts (Abb. 11 und 12) war eine, die im 18. Jahrhundert zeitgleich auch für Familienbildnisse verwendet wurde.²³⁶ Das Beispiel zeigt, dass in diesem Zeitraum für Familienbildnisse und Freundschaftsbildnisse die gleichen Bildformeln verwendet wurden.

Vor allem bietet sich ein Vergleich im Gebrauch der Freundschafts-porträts innerhalb der zwei Stände an. In den Memoiren der Markgräfin von Lage de Volude,²³⁷ die 1792 entstanden und 1869 publiziert wurden, befindet sich die Schilderung der nur selten überlieferten Situation der

²³⁴ Mitunter wird der Name auch mit „ay“, also Pezay geschrieben. Baillio 2009, S. 436ff Kat.-Nr. 93. Die Markgräfin von Rougé hatte das Porträt bei Élisabeth Vigée-Lebrun in Auftrag gegeben. Es blieb bis 1960 im Besitz der Nachkommen des auf dem Porträt dargestellten jüngeren Sohnes der Markgräfin von Rougé. Die beiden Frauen, die Maruqise de Rougé und die Markgräfin von Pezé waren zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts bereits verwitwet. 1791 gingen sie zusammen nach Deutschland ins Exil. Baillio 2009, S. 438f Kat.-Nr. 93. Élisabeth Vigée-Lebrun schrieb in ihren Memoiren, dass die beiden Frauen miteinander befreundet waren und regelmäßig zu ihren Konzerten erschienen: „Die Damen, die sich hier gewöhnlich zusammenfanden, waren die Markgräfin von Grollier, Madame de Verdun, die Markgräfin von Sabran, die später den Chevalier de Boufflers heiratete, und Madame le Couteux du Molay, alle vier meine besten Freundinnen, dann die Gräfin de Ségur, die Makgräfin von Rougé, Madame de Pezé, ihre Freundin, die ich zusammen auf einem Bild malte (...)“ [..]“ Vigée-Lebrun 1985, S. 80 und Baillio 2009, S. 441 Anm. 3 Kat.-Nr. 93.

²³⁵ Guiffrey 1990, Bd. VI, Ausstellung von 1787, S. 26.

²³⁶ Vgl. Nicolas-Bernard Lépicié, *Porträt Marc-Etienne Quatremères und seiner Familie*, 1780, Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm, Inv.-Nr. RF2002-5, Paris, musée du Louvre.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28888&langue=fr 12.01.2019

²³⁷ Die Markgräfin von Lage de Volude war *dame d'honneur* der Prinzessin von Lamballe. Marie-Antoinette 1896, S. 71 Anm. 1.

Erstbetrachtung eines Porträts durch die Empfängerin einschließlich der Wirkung des Geschenks auf diese. Die Schilderung erfolgte allerdings aus einer zeitlichen Distanz von drei Jahren. Als Datum der Geschenkübergabe gibt die Autorin den 22. Mai 1789 an. Sie schreibt in der betreffenden Stelle ihrer Memoiren:

„Nachdem ich meine Prinzessin wieder in ihr Zimmer gebracht und ihr einen schönen Abend gewünscht hatte, hielt mich, als ich gerade ihr Zimmer verließ, eine ihrer Frauenzimmer zurück, um mich nach einer, ich weiß nicht mehr welcher, Adresse zu fragen. Dies war dazu bestimmt, um Madame de Lamballe Zeit zu geben, zu Madame de Ginestous hinüberzugehen, deren Türen im Voraus geöffnet worden waren. Das diente dazu, vor mir in meinem Hause anzukommen. Als ich den Hof überquerte, war ich augenblicklich von der außerordentlichen Helligkeit und der Beleuchtung in all meinen Räumen verblüfft. Ich wandte mich an Antoine, um zu erfahren, was er mir hinsichtlich dessen zu erklären hatte. Er antwortete mir sehr natürlich, dass er mir darüber nichts sagen könne, da er mir ja in die Komödie gefolgt sei. Ich stieg rasch zu mir hinauf um die Lichter zu löschen, ungehalten über den von meinen Leuten veranstalteten Unsinn. Alle Türen standen offen; ich fand weder jemanden im Vorzimmer noch im Salon, dafür aber überall Blumen. Als ich mich meinem Zimmer näherte, hörte ich ihr Lachen und Madame de Lamballe, die ich in ihrem Zimmer zurückgelassen hatte, fand ich in meinem. Sie war die erste, die mir entgegenkam. Insgesamt waren sie zu zehnt oder zwölf: Mme de Polastron, Mme de Poulprey, Mme de Brunoy, der Chevalier de Durfort, M. de Clermont, der Graf de Serent, sein Bruder, Mme de Guiche, die zum Dinner gekommen war, der gute Menou, den man zur Begleitung der Prinzessin mitgenommen hatte, M. de La Vaupalière und der Abbé de Damas. Zwei Tische mit fünfzehn Plätzen waren bereitet, und Blumen, überall Blumen. Das ist Mme de Polastron. Sie hatte es allein übernehmen wollen, die ganze Wohnung zu schmücken. Man brachte mich in mein Kabinett, auf meinem Schreibtisch ihr Porträt von Kucharski. Ah! Ich war begeistert! Ich hatte geglaubt, es würde erst in einem Monat fertig sein. Es war noch viel besser, als das letzte Mal, als ich es gesehen hatte. Unter dem Vorwand, er würde mehrere Tage nicht daran arbeiten, aber letztlich um mich zu überraschen, hatte sie nicht gewollt, dass ich noch einmal bei ihm vorbeischaue. Es ist vollständig sie. Es ist ebenso ähnlich wie das meine ...“²³⁸

Verbal wurde hier viel Aufwand betrieben, um das Freundinnengeschenk würdig zu inszenieren. Es werden die Vorbereitungen geschildert und die Absprachen deutlich gemacht, die die Schenkung als Überraschung gelingen lassen, Elemente, die zum Amusement der höfischen Gesellschaft gehörten, die aber auch wichtige Bestandteile dessen waren, was man als Gabe bezeichnet hat. Diese Gabe besteht nicht nur in dem Porträt als etwas Materiellem, sondern auch

²³⁸ « Après avoir remis ma princesse dans sa chambre, je lui souhaite le bonsoir et, comme je sortais de chez elle, une de ses femmes me retient pour me demander je ne sais quelle adresse: c'était pour donner le temps à Mme de Lamballe de passer chez Mme de Ginestous, dont les portes avaient été ouvertes d'avance, afin d'être arrivée chez moi avant moi. En traversant la cour, je fus tout de suite frappée d'une clarté extrême chez moi et d'un éclairage dans toutes les pièces. Je me retournai vers Antoine pour savoir ce que cela voulait dire; il me répondit très naturellement qu'il ne pouvait en rien savoir, puisqu'il m'avait suivie à la comédie. Je montai vite, impatientée de cette bêtise de mes gens, pour faire éteindre tout cet éclairage. Toutes les portes étaient ouvertes; je ne trouvai personne dans l'antichambre, ni dans le salon, mais tout rempli de fleurs. En approchant de ma chambre, j'entendis leurs rires, et Mme de Lamballe, que j'avais laissée dans sa chambre, je la trouvai dans le mienne, venant la première au-devant de moi. Ils étaient dix ou douze: Mme de Polastron, Mme de Poulprey, Mme de Brunoy, le chevalier de Durfort, M. de Clermont, le comte de Serent son frère, Mme de Guiche, qui était arrivée pour dîner, le bon Menou, qu'on avait amené pour la partie de la princesse, M. de la Vaupalière, l'abbé de Damas. Deux tables de quinze toutes prêtes, et des fleurs, des fleurs partout. C'est Mme de Polastron: elle avait voulu se charger seul d'en parer tout l'appartement. O me fit passer dans mon cabinet: au-dessus de mon bureau, son portrait de Koukarski. Ah! je fus ravi! Je croyais qu'il ne serait fini que dans un mois. Il est encore bien mieux que la dernière fois que je l'ai vu. Sous prétexte qu'il n'y travaillerait pas de plusieurs jours, elle n'avait pas voulu que j'y retourne, afin de m'en donner la surprise. C'est elle absolument: il est aussi ressemblant que le mien ... » Salmon 1997, S. 89ff.

in dem Investieren von Zeit in größerem Umfang.²³⁹ Das Reflektieren über das Geben von Zeit sowie über die Freiwilligkeit dieser Gabe war am französischen Hof präsent. Derrida zitiert in seiner Schrift über die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit der Gabe einen Brief Madame de Maintenons an Madame Brinon. Es heißt da: „Der König nimmt meine ganze Zeit; den Rest gebe ich Saint-Cyr²⁴⁰ und wie gern wollte ich sie Saint-Cyr doch ganz geben.“²⁴¹ Das Geben von Zeit ist jedoch ebenso auf das Porträt anwendbar. Insofern lässt sich die Porträtsitzung als Form der Gabe interpretieren. Die Klagen über langweilige Porträtsitzungen ziehen sich durch die gesamte Porträtgeschichte. So ist schon von Isabella d’Este bekannt, dass sie es hasste, für Porträts Modell zu sitzen. Sie löste das Problem so, dass sie Tizian, den sie in den 1530er Jahren beauftragte, ein Porträt von sich zu malen, ein anderes bereits 25 Jahre zuvor angefertigtes Porträt schickte. Jedoch schon dieses Porträt war eine Kopie gewesen.²⁴² Andere Personen stellten sich diesem Problem auf andere Weise. Marie-Antoinette beispielsweise suchte sich möglichst schnell arbeitende Maler und schickte diese auch an Freundinnen, von denen sie Porträts begehrte, um deren Zeit und gute Laune möglichst wenig zu beanspruchen.

Die Schilderung der Markgräfin von Lage de Volude zeigt jedoch sogar noch ein mehr an Zeit an, die gegeben wird. Es betrifft die gesamte Organisation des Abends in dessen Mittelpunkt der Akt der Geschenkübergabe steht. Zu diesem Akt gehören die Beleuchtung, die Blumen, die Rezeption des Porträts in einem kleinen Kreis von Vertrauten, wie auch das anschließende gemeinsame Abendessen. Es ist keine pompöse, öffentliche Enthüllung eines offiziellen Porträts, wie dies bei dem Hochzeitsporträt Marie-Antoinettes auf einer zeitgenössischen Radierung zu sehen ist.²⁴³ Es handelt sich aber dennoch um die höfische Variante bürgerlicher Freundschaftsrituale, in deren Zentrum ebenfalls Porträts standen, denn der Schwerpunkt dieser Schilderung der Erstrezeption eines Freundinnenporträts liegt auf der aufwendigen Inszenierung des Porträts.

²³⁹ Hanneke Grootenboer erweitert den Aspekt des Gebens und Erwiderns auf den Blick. Grootenboer 2012.

²⁴⁰ Die Maison Royale de Saint-Louis in Saint-Cyr war die 1683 von Madame de Maintenon, der letzten Mätresse und zweiten Gemahlin von Louis XIV, gegründeten Schule für Mädchen des alten mittellosen französischen Adels. Picco 2008, S. 177.

²⁴¹ Derrida 1993, S. 9.

²⁴² West 2004, S. 24. Vgl. auch einen Brief Voltaires an Ekaterina II., in dem er sich lobend über einen Maler äußert und vor allem dessen Malgeschwindigkeit hervorhebt. Ratouis de Limay 1972, S. 177. Der Hochadel hatte wahrscheinlich generell den Ruf, für Porträtsitzungen keine Zeit übrig zu haben.

²⁴³ Vgl. Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty, *Louis XV präsentiert dem Dauphin (dem zukünftigen Louis XVI) das Porträt von Marie-Antoinette von Jean-Baptiste Ducreux im April 1770 in Anwesenheit der Mesdames, der Grafen von Provence und Artois und der Mesdames Clotilde und Elisabeth als Kinder*, Kupferstich, 64,4 x 80,2 cm, Inv.-Nr. ingravures922, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Marie-Antoinette2008, S. 90 Fig. 8.

Diese Textpassage wurde mit einem sehr schlichten, ovalen, nahsichtigen Hüftporträt der Gräfin von Polastron in Pastell auf Pergament in Verbindung gebracht (Abb. 13). Es handelte sich hierbei um eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte stilistische Zuschreibung eines unsignierten Pastells an Kucharski und um eine – aufgrund der Existenz nur eines Miniaturporträts der Gräfin von Polastron von Kucharski – lediglich vermutete Identität dieses Porträts mit dem in den Memoiren der Markgräfin von Lage de Volude erwähnten Freundinnenporträt. Das relativ kleine Format, die Reduktion des Porträts auf die Person der Dargestellten, ihren Gesichtsausdruck, ihren Blick und den Schatten, den sie wirft, die Singularität des Porträts – es existiert weder eine Kopie noch eine Version dieses Pastells oder, um vorsichtiger zu sein, bis heute ist eine solche nicht bekannt – und schließlich die Kleidung, die sie trägt zeigen, dass es ein intimes, nicht-offizielles Porträt ist. Die Dargestellte ist in das *négligé* des ausgehenden 18. Jahrhunderts gekleidet, das in Hofkreisen des 17. und 18. Jahrhunderts die Bezeichnung für die Straßen-, Reise- und Hauskleidung war – im Unterschied zur *grande parure* oder dem so genannten Halbputz, der *parure*. In diesem Fall gehört dazu die *dormeuse* oder Morgenhaube, das *fichu* oder Brusttuch und eine *robe à l'anglaise* mit den eng anliegenden langen Ärmeln und einer breiten Stoffschärpe um die Taille. Bis auf die kräftig blaue Schärpe ist sie ganz in weiß gekleidet. Ihre Haare trägt sie in großen offenen Locken, von denen jeweils eine auf die rechte und eine auf die linke Schulter fällt. Sie sind entweder braun gepudert oder naturbelassen. Ihr Oberkörper ist vom Betrachter aus gesehen leicht nach rechts gedreht dargestellt. Dennoch schaut sie durch die halb gesenkten Lider den Betrachter aus dem Bild heraus frontal an. Gleichzeitig mit der Frontalstellung ihres Blicks ist das Profil präsentiert. Das Licht kommt von links. Die Nase mit ihrem kleinen Höcker auf dem Rücken teilt das Gesicht dadurch in zwei Hälften, in eine schmalere, etwas dunklere rechte und eine breite, helle linke Hälfte. Der Hintergrund ist lediglich durch verschiedene Blau-Grautöne gestaltet. Im rechten unteren Drittel des Hintergrunds ist der Schatten der Dargestellten als diffuser schwarzer Fleck sichtbar.

Der Schlichtheit, ja Reduziertheit und regelrechten Monochromie des Pastells, steht das Eingebundensein des Porträts der Gräfin von Polastron in ein typisch höfisches Spektakel gegenüber. Wie sich die Aufnahme eines geschenkten Porträts demgegenüber in adligen Kreisen außerhalb des Hofes gestaltete, zeigen einige Stellen aus den Briefen Geneviève de Malboissières an Adélaïde Méliand, in denen jene auf Porträtbüsten Bezug nimmt, die beide austauschten.²⁴⁴ Es

²⁴⁴ Beide, Geneviève de Malboissière und Adélaïde Méliand, gehörten der Pariser *noblesse de robe*, d.h. dem Amtsadel und nicht dem Schwertadel an. Zu letzterem gehörten die alten traditionsreichen Familien mit ihrer weit zurückreichenden Herkunft wie z.B. die de Sévignés. Vgl. die Auseinandersetzung darüber in der Korrespondenz Madame de Sévigné, Sévigné 1979, S. 168 und 295f. Die beiden Frauen korrespondierten zwischen 1761 und

waren allegorische Porträtbüsten, die die Freundinnen als die antiken Göttinnen Hebe²⁴⁵ und Flora darstellten.²⁴⁶ In dem ersten Brief, der diese Büsten erwähnt, verbindet die Briefschreiberin die unsterbliche Jugend der Göttin mit dem Wunsch einer solchen für die Freundin und folglich auch mit dem Wunsch der nie enden wollende Liebe der Dargestellten zur Autorin des Briefes:

„Nichts ist hübscher und genialer, meine liebe Kleine, als die Hebe [die Porträtbüste der Freundin als Hebe], die mir teuer sein wird, weil sie von meiner Freundin kommt! Könntest Du Dich doch, mein lebenswertes Kind, wie diese Göttin einer unsterblichen Jugend erfreuen und nie aufhören, Deine Flora zu lieben.“²⁴⁷

Ende April desselben Jahres bittet sie am Ende eines Briefes ihre Freundin, ihre Büste zu küssen als wäre sie es: „Leb wohl, ich küsse Dich! Gib bitte von mir einem gewissen schmolldenden Porträt, das sich in Deinem Kabinett befindet eine Ohrfeige und küsse Flora als wäre sie ich.“²⁴⁸ Einige Monate später schlägt sie ihrer Freundin schließlich vor, diese Handlung und damit auch den Gebrauch der Porträtbüste als Stellvertreterin zum Ritual werden zu lassen: „Leb wohl, hübsche Kleine, ich umarme Euch, ich erwarte einen Brief von Euch, heute oder morgen und befehle Euch jeden Morgen Flora zu küssen.“²⁴⁹

Vergleicht man diesen Umgang mit einem Freundinnenporträt mit dem oben geschilderten, so fällt zunächst auf, dass in dem einen Fall der initiale Akt der Schenkung erwähnt wird und in dem letzteren der Umgang mit dem Geschenk, d.h. die täglich mit dem Porträt vollzogene

1766 miteinander, also zwischen ihrem 15. und 21. Lebensjahr. Obgleich beide Familien im Pariser Viertel Marais, in unmittelbarer Nachbarschaft wohnten, durften sich die beiden jungen Frauen nur einmal in der Woche, vor oder nach der Sonntagsmesse, sehen. Außerdem fuhr im Sommer mitunter eine der beiden in die Ferien aufs Land. Zwischen diesen Besuchen schrieben sie einander. Die Korrespondenz endete, als Geneviève mit 20 Jahren an Masern starb. Goodman 2005, S. 3.

²⁴⁵ Göttin der ewigen Jugend.

²⁴⁶ Dena Goodman identifizierte die Porträtbüste Jean-Baptiste Lemoynes, *Geneviève-Françoise Randon de Malboissière* (1768, Marmor, Höhe: 80 cm, Inv.-Nr. 49.7.73, New York, Metropolitan Museum of Art) ursprünglich mit der Flora, von der in den Briefen der Freundinnen gesprochen wird. Goodman 2005, S. 4. Auf der Grundlage von zwei Briefen von Monsieur Dutartre an die Markgräfin von la Grange, ehemals Méliand, einem Brief von einer weiteren Person an die Betreffende und schließlich einer Notiz Lemoynes selbst wurde sie jedoch als posthumes Geschenk des Vaters des ebenfalls an Masern verstorbenen Verlobten Geneviève de Malboissières an die Mutter der Verstorbenen [Geneviève de Malboissière] interpretiert. Luppé 1925, S. 339f, Brief von M. Dutartre an die Markgräfin von la Grange, vom 29. August 1766, S. 342f, Brief dess. an diess. von 1766 (ohne Tages- und Monatsangabe), S. 345f, Brief eines Ungenannten an die Markgräfin von la Grange von 1766 (ebenfalls ohne präzisere Angaben) und S. 346, ein undatiertes Zettel Lemoynes sowie Daskalakis Mathews 1994. Entsprechend wurde die Porträtbüste Geneviève-Françoise Randon de Malboissières in das Jahr 1768 datiert, also in eine Zeit, zu der Geneviève-Françoise Randon de Malboissière schon nicht mehr lebte. In den hier zitierten Briefstellen ist in der Tat keine Rede von Büsten und auch keine Rede von Jean-Baptiste Lemoyne, einem Porträtauftrag oder ähnlichem. Dennoch scheint sich die Briefautorin auf Porträts zu beziehen. Laut Dena Goodman 2009, S. 256f sind beide Porträtbüsten verschollen.

²⁴⁷ «Rien n'est plus joli ni plus ingenieux, ma chere petite; que cette Hebé va m'être precieuse, puisqu'elle me vient de mon amie! Puisse tu jouir comme cette divinité, mon aimable enfant, d'une jeunesse immortelle et ne cesser jamais d'aimer ta Flore.» Luppé 1925, S. 66, Brief vom 2. Januar 1764.

²⁴⁸ «Adieu, je t'embrasse; donne de ma part, je t'en prie, un soufflet a un certain portrait boudeur qui est dans ton cabinet et baise Flore comme venant de moi.» Luppé 1925, S. 82, Brief vom 16. April 1764.

²⁴⁹ «Adieu, belle petite, je vous embrasse, j'attens une lettre de vous aujourd'hui ou demain et vous ordonne tous les matins de baiser Flore.» Luppé 1925, S. 114, Brief vom 16. Juni 1764.

Freundschaftspraxis. In sämtlichen Untersuchungen zum Schenken in der höfischen Gesellschaft²⁵⁰ wird denn auch die Wichtigkeit der Zirkulation, d.h. der ständigen Bewegung von Geschenken hervorgehoben, was auch bedeutet, dass man sich nicht übermäßig lange bei einem Geschenk aufhielt. Vielmehr war es wichtig, im Rahmen des für das ausgeübte Amt für nötig erachteten Netzwerks aus verschiedenen Personen eine Person mehrmals mit Geschenken zu bedenken und diese Schenkung auch durchaus als Akt der Gunstbezeugung für die beschenkte Person öffentlich in Erinnerung zu halten. Und das funktionierte in dem ersten geschilderten Fall so gut, dass die Beschenkte noch nach Jahren in ihren Memoiren davon berichtete. Demgegenüber scheint die Schenkung bei den zwei jungen Frauen in aller Stille vor sich gegangen zu sein. Das Geschenk ist nur ganz privat von Interesse und nur unter den beiden Hauptakteurinnen – der Schenkenden und der Beschenkten – wird darüber geredet und damit umgegangen. Andererseits handelt es sich bei dem Pastellporträt um ein im Vergleich zu einer Marmorbüste verhältnismäßig junges Genre, das vor allem im Rokoko beliebt und somit in dieser Zeit viel verwendet wurde. Für eine Schenkung im größeren Freundeskreis – innerhalb einer Schicht, in der man sich in vielem an lange bestehender Etikette orientierte –, wählte man also das neuere Genre aus. Außerdem war die Pastellmalerei eine Technik, die man für intime Darstellungen verwendete.²⁵¹ Im Vergleich dazu war eine Marmorbüste am Hof ein Medium, auf das man für offizielle Darstellungen und diplomatische Geschenke zurückgriff. Auch eignete sich der ephemere Charakter eines Pastellporträts nicht für repräsentative Darstellungen, die die Dargestellte überleben sollten. Schließlich steht die allegorische Verkleidung zusammen mit der Überhöhung, die schon allein durch das Genre mit dem Sockel, der die Büste trägt, gegeben ist, der Drapierung und dem edlen Material, in starkem Kontrast zu der Schlichtheit des Pastellporträts, was die Kleidung der Dargestellten anbelangt, der Monochromie des Porträts, der Zweidimensionalität der Darstellung und der Unmittelbarkeit, mit der der aus dem Bild gerichtete Blick den Blick des Betrachters zu suchen scheint, um mit ihm Kontakt aufzunehmen. Die abstrakte Kühle einer Marmorbüste befiehlt demgegenüber Distanznahme. Kurzum scheinen die beiden Porträts zur Art der jeweiligen Freundschaftsbeziehung, ohne die sie inexistent wären, nicht so recht passen zu wollen. Andererseits lassen beide Porträts den geschilderten Gebrauch zu. So ist es schwer vorstellbar, ein Pastellporträt zu küssen und es passt auch nicht zur Rezeption eines allegorischen Büstenporträts, sich bei dessen Unmittelbarkeit und Ähnlichkeit lange aufzuhalten.

²⁵⁰ Elias 1997; Koschorke 2003 und Davis 2002 u.a.

²⁵¹ Koller 1988, S. 271ff.

Für den Gebrauch und die Rezeption von Freundschaftsporträts innerhalb des Bürgertums möchte ich das zeitgleiche und wohl bekannteste Beispiel im deutschsprachigen Bereich heranziehen: den Freundschaftstempel Johann Wilhelm Ludwig Gleims. Er richtete in seinem Wohnhaus eine Porträtgalerie ein, in der er im Laufe der Zeit über hundert Porträts seiner Freundinnen und Freunde anbrachte. Er bat hierfür Mitglieder seines sehr umfangreichen Freundeskreises, ihm Porträts von sich zuzusenden. Er selbst verschickte ebenfalls sein Porträt an Freunde. Gleim pflegte seine Freundschaften auf das Intensivste. Allein im Gleimhaus sind über 2000 Briefe von ihm erhalten. Sowohl die Briefe als auch die anderen Bestandteile seiner Freundschaftspraxis wie die Porträts und Büsten, die er in einem eigens dafür eingerichteten Raum – dem so genannten Freundschaftstempel²⁵² – anbrachte bzw. aufstellte, zeugen von einer großen Intensität. Die Briefe enthalten Zärtlichkeitsmetaphern und homoerotische Anspielungen, bei denen es sich aber oft um Zitate handelt, so dass sie sich als stark literarisch herausstellen. So ist Ludwig Gleim, der Schriftsteller war, heute weniger wegen seiner literarischen Texte bekannt, als vielmehr wegen seiner Freundschaftspraxis. Zu dieser gehörte auch, dass man vor den Porträts allein oder mit Freunden die Briefe der Dargestellten verlas und diese Handlung dann dem Dargestellten mitteilte.

Vergleicht man die Freundschaftspraxen der drei genannten Beispiele miteinander, so bestehen zwischen dem Freundschaftskreis Gleims und dem Kreis vom französischen Hof, was die Anzahl der Freundschaften und die Rezeption der Porträts im größeren Kreis anbelangt Parallelen. Dennoch übertrifft die große Anzahl der Freunde²⁵³ bei weitem die der höfischen Freundschaften. Es gibt eine Passage aus einem anderen bürgerlichen Künstlerkreis, in der auf ein Porträt Bezug genommen wird. Der Autor des Briefes wählte ähnliche Worte bezüglich des Porträts wie die Autorin der Memoiren. So schrieb Christoph Martin Wieland 1773 an Friedrich Heinrich Jacobi:

„Ihr Bildniß ist angekommen, mein Allerliebster, und thut Wunder über Wunder. Mein ganzes Haus ist in meinen Jacobi verliebt [...]. Dank sey dem Künstler, der nicht nur meine Augen, der mein Herz selbst so gut zu täuschen gewusst hat. Er ist es selbst, das ist er, dies ist mein Jacobi, rief ich beim ersten Anblicke, [...]“²⁵⁴

Andererseits lässt man es mit diesen Präsenzfeststellungen in diesen bürgerlichen Kreisen nicht bewenden. Vielmehr wird diesen wortreich vorangestellt, welche Wirkung das Porträt beim Beschenkten auslöste. Der Kommentar zum Bild scheint mit der Schönheit des Bildes selbst zu

²⁵² Der Freundschaftstempel wurde im Gleimhaus in Halberstadt rekonstruiert. Vgl. Adam 2004, S. 24 Abb. 4

Vergleichbar ist diesem Freundschaftstempel im französischen Raum das „Chambre du cœur“ von Voltaire, das nur noch als Stich von 1781 erhalten ist (Abb. 14).

²⁵³ Zwischen 1730 und 1800 wurden 30 ausgewählte Freundschaften Gleims gezählt. Pott 2004.

²⁵⁴ Koschorke 2003, S. 148.

konkurrieren. So wurden die Freundschaftsbriefe, die in diesem Umkreis entstanden, in der Forschung auch als Fetische bezeichnet. Sie sind sprachlich in der Vermittlung und Produktion von Gefühlen auf einem Niveau angelangt, auf dem ein Kunstraum eröffnet wird, in dem man sich durchaus auch ohne den Realitätsbezug bewegen kann, zumal neben dem Authentizitätsanspruch auch andere Texte zitiert werden. Und hier finden sich eher Gemeinsamkeiten zwischen der Freundschaftspraxis der beiden jungen Mädchen und der der bürgerlichen Künstlerkreise. So schreibt Ludwig Gleim an seinen Freund Karl Wilhelm Ramler:

„Tausendmal schon habe ich ihre gemalten Lippen geküsst, und es war mir immer, als wenn ich die rechten Lippen küsste. Einmal hielt ich sie für die Lippen meines Mädchens [...]. Es ist mir oft, als wenn [ich] sie ganz bei mir hätte. Es gefällt mir nun in meinem ganzen Hause kein Zimmer mehr, als das, wo sie stehen. Alle Augenblicke laufe ich zu ihnen hinauf, und sehe sie an, und küsse sie, und Kleist, und Langemack und Klopstock, und dann sage ich, O der liebe Hempel, der mir alle diese liebsten Köpfe erschaffen hat, und dann mercke ich, dass ich gar nicht mehr böse auf ihn bin, und dann sage ich: Wirst du Bild nicht auch bald reden.“²⁵⁵

Sicher handelt es sich bei allen drei Beispielen um Einzelfälle innerhalb des jeweiligen Standes, dennoch repräsentieren diese Einzelfälle eine für ihren Stand spezifische Praxis: Die Porträtschenkung am Hof wird als Einzelereignis beschrieben. An diesem Einzelereignis nehmen mehrere Personen teil. Selbst die auf dem Porträt Dargestellte ist anwesend. Anwesenheit scheint überhaupt etwas sehr wichtiges innerhalb der höfischen Freundschaftspraxis zu sein. Demgegenüber kommt Koschorke in Bezug auf den Freundeskreis Gleims zu dem Schluss, dass diese Freundschaftspraxis wesentlich fetischistisch verstanden werden muss. Ihr Charakter ist vor allem der der Nichtpräsenz.²⁵⁶ Im Vergleich dazu bleiben die zwischen den adligen Frauen ausgetauschten Briefe und Porträts ein Ersatz für reale Begegnungen. Im Fall der Porträtschenkung unter den Hofdamen ist das Einzelereignis durch die Memoiren der Beschenkten erhalten. In den beiden anderen Fällen scheint der Akt der Schenkung unwichtig zu sein, wichtig sind hingegen der Umgang mit dem Geschenkten und die Eingliederung dessen in die Freundschaftspraxis. Dazu gehört auch die wiederholte Bezugnahme auf das Porträt in den Briefen und die Kommunikation darüber, wofür sich das Genre des Briefes besser eignet als das der Memoiren.

In Bezug auf die oben genannten Beispiele lässt sich sagen, dass sich nur Adélaïde Labille-Guiard in ihrem Porträt Marie-Gabrielle Capets (Abb. 7) einer informelleren Bildsprache bediente. Die Zuordnung „informell“ meint hier allerdings eine Zurücknahme der bildkompositionellen Wirkungsstrategien als Freundinnenporträt und weniger eine stärkere Intimisierung auf der Repräsentationsebene. Insofern lässt sich kaum so argumentieren, dass die Situation des

²⁵⁵ Koschorke 2003, S. 147.

²⁵⁶ Koschorke 2003, S. 147.

Porträtierens innerhalb der Künstlerfreundschaftskreise einfacher herzustellen war etwa, weil die Malerinnen und die Dargestellten ja zusammen wohnten oder, weil das Statusgefälle zwischen Künstlerin und Modell geringer war, so dass eine größere Experimentierfreudigkeit in Bezug auf das Porträt bestanden habe. Auch die Argumentation, dass neben der Rezipientin und der jeweils Dargestellten die Künstlerin selbst mit in das Intimverhältnis eingebunden war, verfängt m. E. nicht. Vielmehr ließe sich die größere Wirksamkeit der Freundinnenporträts adliger Frauen damit begründen, dass es hier ein codifiziertes Repräsentationssystem für Freundinnenporträts gab, während innerhalb des Bürgertums gut dokumentierte und vielfältige Freundschaftskreise viel eher auf der Textebene üblich waren. Ein Bild der Freundin musste hier nicht die emotionalen Effekte auslösen, wie das innerhalb des Adels der Fall war. Es waren dort vor allem die Briefe, die die Freundschaft praktizierten. Etwas, das zumindest generell für alle Porträts bürgerlicher Frauen dieser Zeit gelten wird, ist die Tatsache, dass sie einmalig oder in sehr geringen Auflagen ausgeführt worden sein dürften. Die Freundinnenporträts adliger Frauen des Hofes jedoch wurden mitunter in durchaus sechzehnfacher Ausführung angefertigt, wenn auch mit kleinen Varianten in der Kleidung, Farbigkeit oder Größe, und zwar auch dann, wenn eine oder mehrere der beschenkten Frauen sehr eng mit der Dargestellten befreundet waren. Das ovale Pastellporträt der Marie-Joséphine-Louise de Savoie, Gräfin von Provence von Joseph Boze war eines dieser Porträts, die in großer Anzahl insbesondere an Frauen des französischen Hofes verschenkt wurden (Abb. 15). Es wurde 1785 in Auftrag gegeben. Zwischen 1785 und 1787 wurden 13 Kopien und 3 Miniaturen für die Personen der unmittelbaren Umgebung der Dargestellten angefertigt, wobei unklar ist, welches dieser Porträts das Originale war. 1785 wurde ein Porträt an Madame de la Marlière²⁵⁷ verschenkt, eines an Madame Sigras, ihre erste Kammerzofe vom Zeitpunkt ihrer Hochzeit an,²⁵⁸ eines an Jeanne-Louise Filleul de Belleville, eine andere Kammerzofe, eines an Jeanne-Marguerite Gallois de Gourbillon, Vorleserin, Favoritin²⁵⁹ und engste Freundin der Prinzessin²⁶⁰ und schließlich eines an Madame Patri, ebenfalls Kammerzofe der Gräfin. 1786 verschenkte die Gräfin von Provence je eine Kopie ihres Porträts an Madame Gojard, an Madame Champion, Marie-Louise Genty Cardonne – eine

²⁵⁷ Sie war eine Freundin der Gräfin von Provence, deren *dame du palais* und spätere *sous-gouvernante*.

²⁵⁸ Sie begleitete die Gräfin von Provence ins Exil.

²⁵⁹ Ich verstehe „Favoritin“ im Sinne von Sigrid Ruby als eine „nach Gutdünken oder Kalkül seitens des Herrschers“ begünstigte Person. Ruby 2010, S. 6f.

²⁶⁰ Marie-Joséphine de Savoie, Gräfin von Provence, war die älteste Tochter des Prinzen von Piemont und Enkelin des Königs von Sardinien. 1771 heiratete sie den Enkel Ludwigs XV., den Grafen von Provence. Somit war sie Prinzessin. Auch hier heißt es im Katalogtext, die Gräfin wäre „von ihrem Mann vernachlässigt worden und hätte daraufhin die Gesellschaft ihrer Vorleserinnen und insbesondere die Marguerite de Gourbillons bevorzugt. Diese Kompensationsthese für Frauenfreundschaften in der Geschichte ziehen sich durch sämtliche Texte, sobald Frauenbeziehungen so deutlich sind, dass sie nicht mehr einfach übergangen werden können. Damit sind selbst die Beziehungen unter Frauen passiv, während die Freundschaft eines Mannes zu einem Mann in jedem Fall als aktiv von ihm ausgehend beschrieben wird. Joseph Boze 2004, S. 102, Kat.-Nr. 24 und Monnier 1972, S. 34.

weitere Kammerzofe – an Monsieur Vezien und Monsieur Delaunay, an Madame Begnet, Madame Feraud und an Madame Arnault. Die einzelnen Ausführungen unterscheiden sich kaum voneinander. Nur in ihrer Größe variieren sie etwas. Eine Version beispielsweise, die 1995 auf einer Pariser Auktion verkauft wurde, war etwa um 10 cm kleiner, als diejenige, die sich im Louvre befindet. Es handelte sich um diejenige, die für Madame de la Marlière bestimmt war und sie trug auf der Rückseite folgende Inschrift: „donné par la comtesse de Provence à Mme de la Marlière“. Lediglich das Porträt, das die Gräfin von Provence Madame Arnault schenkte,²⁶¹ weicht von den anderen im Hintergrund und der Kleidung der Dargestellten ab. Der Hintergrund ist um die Figur herum farblich dieser mit kräftigen helleren Strichen angeglichen, wodurch sich die Dargestellte nicht so massiv von ihm abhebt. Ebenso ist die Kleidung, obgleich sie leichter, weicher und durchsichtiger zu sein scheint, mit ihrer glänzenden Stofflichkeit eher verhüllend um den Körper herum drapiert. Demgegenüber leistet der Körper in den anderen Porträts massiven Widerstand gegen die Kleidung. Obgleich der Stoff fester ist, vermag er sich gegen die massive Körperlichkeit kaum zur Wehr zu setzen. Unter der Brust ist der eine Knopf bereits aufgesprungen und der zweite ist ebenfalls starker Spannung ausgesetzt, wie die großen Spannfalten um ihn herum zeigen. Das andere Porträt ist also in Körperlichkeit und Plastizität zurückgenommen. Die Kleidung ist die des *tableau d'apparat* von 1786/87 und das Pastell wirkt wie eine Studie für dieses Porträt.²⁶² Möglicherweise handelte es sich bei dem Porträt um die letzte Kopie, die angefertigt wurde, und der Künstler saß bereits bei der Arbeit an dem *portrait d'apparat*. Es gibt bei diesem Porträt noch andere Details, die diesem Merkmal zuarbeiteten. Ich werde darauf in Kapitel 2 unter der Rubrik Pastelle noch zu sprechen kommen. In jedem Fall handelt es sich hierbei aber um ein Freundinnenporträt mit einer sehr großen Anzahl von Kopien.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man weniger einen Unterschied zwischen Bürgertum und Adelsschicht feststellen kann, als vielmehr einen zwischen der Hofaristokratie oder politischen Elite einerseits und den Angehörigen der geistigen Elite des Adels und des Bürgertums andererseits. So wird in Bezug auf die vornehmlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehende Briefkultur bereits von Habermas hervorgehoben, dass dies nicht zufällig in dieser Zeit geschieht. Er koppelt dieses Auftreten an die Etablierung eines neuen Subjekts im ausgehenden 18. Jahrhundert. Subjektivität, so Habermas, war, auch wenn sie das innere Herz des Privaten ausmacht, immer auf ein Publikum hin orientiert. Nur diejenigen, die

²⁶¹ Joseph Boze, *Porträt der Marie-Joséphine-Louise de Savoie, Gräfin von Provence*, 1786, Pastell auf Papier, 71 x 57 cm, inv. 1009, Nancy, musée des Beaux-Arts. Joseph Boze 2004, S. 105, Kat.-Nr. 25 und Ratouis de Limay 1972, S. 176.

²⁶² D.h. für dieses offizielle Porträt, Joseph Boze 2004, S. 106, Kat.-Nr. 25. Joseph Boze unter Mitarbeit von Robert Lefèvre, *Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence*, 1790, Öl auf Leinwand, 191,8 x 134,6 cm, Inv.-Nr. NT 1548062, Buckinghamshire, Hartwell House. Joseph Boze 2004, S. 107 Abb. 26.

sich in dieser Weise als Subjekte konstituierten, wurden Teil der Öffentlichkeit. Ihr wichtigstes Medium waren dabei Korrespondenzen. Man setzte sich kritisch mit dem auseinander, was man z.B. las oder sich im Theater und in Kunstaustellungen ansah.

„Nur ihr Diskurs konnte einen Teil der öffentlichen Meinung formen, die sich qualitativ von den unvollständigen Äußerungen der Menge, der Schmeichelei des Höflings oder dem Ausdruck des königlichen Willens unterschieden. Das Teilen, Zirkulieren und Publizieren „privater“ Briefe war die erste Stufe von Öffentlichkeit, durch die private Personen in die neue öffentliche Sphäre, die sie konstituierten durch ihre spezifisch diskursive Intersubjektivität, eintraten. Wie das Lesen von Erzählungen, wurde das Schreiben von Briefen während des 18. Jahrhunderts verstärkt mit Frauen der Elite (d.h. mit Damen) assoziiert. So lehrt zum Beispiel die *Ecole des jeunes demoiselles* des Abbé Reyre, ein pädagogisches Traktat in Form einer Korrespondenz zwischen einem Mädchen, das sich weit weg von zu Hause in einer Klosterschule befindet, und ihrer Mutter eben diese Lektion; Briefromane waren ihre literarische Repräsentation.“²⁶³

Die Hofaristokratie nun praktizierte und rezipierte ebenfalls ausgiebig die Briefkultur. Ein Beispiel des Praktizierens ist der umfangreiche und für die Erschließung des Hoflebens und den Alltag einer Königin überaus interessante Briefwechsel zwischen Marie-Antoinette und Maria Theresia – und ein Beispiel für die Rezeption sind – die Briefe Madame de Sevigné an ihre Tochter, die Marie-Louise von Savoyen Carignan, Prinzessin von Lamballe, ihrer Freundin, der Herzogin von Luynes, für deren Tochter schenkte. Dennoch erfolgte in diesen Briefen weniger eine kritische Auseinandersetzung mit Themen oder, was für mich von größerem Interesse ist, das Sich-selbst-erschreiben in den Briefen, wie es etwa in dem Briefwechsel der beiden adligen, zur geistigen Elite gehörenden jungen Frauen, Geneviève-Françoise Randon de Malboissière und Adélaïde Méliand, der Fall war, aber auch in den Briefen bürgerlicher Frauen, z.B. der Briefe Jeanne-Marie Roland de La Platières an Sophie Cannel, zu beobachten ist. Ein ähnliches Ringen mit sich in Auseinandersetzung mit einem Gegenüber findet in den Memoiren der Louise Florence Pétronille Lalive, Markgräfin von Épinay statt. Nun ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass Angehörige der geistigen Elite mehr reflektieren als die der politischen Elite. Allerdings gab es für Élisabeth und Clotilde de France unmittelbar vor der Französischen Revolution im Vergleich zu den Frauen der vorhergehenden Generation, nämlich den Mesdames de France, ein Verbesserung in der Ausbildung. Im Gegensatz zu diesen wurden die beiden Schwestern drei Jahre lang von einer Philosophin unterrichtet. Marie-Thérèse de la Ferté-Imbault, die Tochter der Salonnière Marie-Thérèse Rodet Geoffrin kam täglich jeden Nachmittag und las mit den beiden Mädchen vier Seiten eines Philosophen, über die im Anschluss diskutiert wurde. Gegenstand war u.a. auch *De l'Amitié* von Cicero und ein kurzer Text „Über die Freundschaft“ aus den Essays von Francis Bacon.²⁶⁴ Ich habe aufgrund des Vergleichs der beiden Schichten vor allem zweierlei festgestellt. **Einerseits** lässt sich so vielleicht auf einigermaßen befriedigende Weise die

²⁶³ Goodman 2005, S. 2.

²⁶⁴ Mormiche 2013, S. 130 und Bacon 1967, S. 108-118.

Veröffentlichung von Briefen und Bildern erklären, die für unser heutiges Verständnis eigentlich dem Privatbereich angehören. Freilich lässt sich auch in Bezug auf diesen Aspekt ein deutlicher medialer Unterschied vermerken. Während sich innerhalb der geistigen Elite des Adels und des Bürgertums das Subjekt offenbar primär in Form von Briefen entwickelte, die bereits auf die Veröffentlichung hin konzipiert waren, wohingegen hier nur wenige Bilder eine größere Öffentlichkeit erreichten, war es innerhalb der Hocharistokratie eher umgekehrt. Briefe waren so geheim, dass sie zum Teil mit sympathetischer Tinte geschrieben wurden, die erst nach einem besonderen chemischen Vorgang zum Vorschein kam, oder sie wurden verbrannt. Bilder hingegen wurden sogar benutzt, um Briefe an der Kontrolle vorbei dem Adressaten zukommen zu lassen. *Ein zweiter Aspekt* ist der, dass in beiden Fällen die Exklusivität, die in den Freundschaftstraktaten immer wieder als das Besondere der Freundschaft zwischen Männern hervorgehoben und Frauen gleichzeitig abgesprochen wurde, in Bezug auf Frauen nicht gewollt war. Enge Beziehungen wurden z.B. verunglimpft, indem sie öffentlich sexualisiert wurden. Daher sind Allianzen selbst in den Fällen, in denen sie bestehen, auf hierarchisch höherer Ebene unsichtbar, d.h. sie wurden bildlich nicht dargestellt und es wurde auch nicht darüber gesprochen. Es gibt nur die Briefe und die ausgetauschten Einzelporträts, die Praxis, nicht aber die Repräsentation der Allianzen. Da ich in meiner Untersuchung nur auf die publizierten Briefwechsel eingehe, habe ich dies nur in Bezug auf die wenigen, bekannt gewordenen Frauen verifiziert.²⁶⁵

²⁶⁵ Ich verzichte hier auf die Literaturangabe der einzelnen Briefwechsel, da ich in Kapitel 4 gesondert darauf eingehe.

1. 3 Die Frage der Geschlechtsspezifität von Freundschaft

Übrigens bitte ich Dich mein Engel, dass Du, wenn Du Zeit hast, Campana suchen und Dich für mich malen lässt. Sag ihm, er solle Dein Porträt von der Größe der Medaillons und so frisirt und gekleidet anfertigen wie das, welches er von mir gemacht hat. Vergiss es nicht und mach, dass Campana sich beeilt. [...] In Wirklichkeit, Madame Angélique, müssen Sie mit mir sehr zufrieden sein, denn meine Briefe sind ziemlich lang und die Linien ziemlich gefüllt. Ich werde meine Sachen in Ordnung bringen und Du wirst sie ordentlich vorfinden. Adieu, meine kleine Schwester heiliger Engel: es scheint mir, dass es tausend Jahre sind, die ich Dich nicht gesehen habe. Ich umarme Dich von ganzem Herzen.
Élisabeth-Marie²⁶⁶

„Ich weiß, dass es für Frauen schwierig ist, einfach Freundinnen zu werden, weil sie kaum ohne Leidenschaft lieben können. Es gibt jedoch welche, die über dieses Problem triumphieren: wenn dem so ist, ist ihre Freundschaft vernünftiger als die der Männer, denn sie müssen sich mit einer starken Vernunft schützen, um es zu schaffen, ihre Leidenschaft zu unterdrücken. Wie jedoch jeder gewaltige Zustand nicht andauert, kommt es sehr oft vor, dass die Leidenschaft der Frauen wieder von ihnen Besitz ergreift, und dass, nachdem sie einige Zeit Freundinnen waren, sie damit enden, Geliebte zu sein; aber dann ist es die Liebe, die die Freundschaft ersetzt, und demzufolge hört die Freundschaft nicht auf, keusch zu sein.“²⁶⁷

Wie die Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Louise Tardieu d'Esclavelles d'Epinay, Denis Diderot und Antoine Thomas zeigen, waren Geschlechterkonzeptionen und soziale Rollen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein hart umkämpftes Feld.²⁶⁸ Frauen wurde nun innerhalb der Gesellschaft ein anderer Platz zugewiesen als zuvor.²⁶⁹ Außerdem gab es fest umrissene kulturelle Identitäten. Sowohl die Geschlechteridentitäten als auch die kulturellen Identitäten waren bereits naturalisiert. Und zwar war es der Aufklärungsdiskurs über die unterschiedlichen Wissensbereiche, der die Naturalisierung dieser Identitäten hervorgebracht hatte, insofern hier definiert wurde, was natürlich ist. Maßgeblich beteiligt an dieser Debatte um die

²⁶⁶ «[...] A propos, mon ange, je t'en prie, si tu as le temps, fais chercher Campana, fais-toi peindre pour moi. Dis-lui de faire ton portrait de la grandeur de ceux des médaillons, et coiffée et habillée comme celui qu'il a fait de moi. Ne va pas l'oublier, et fais dépêcher Campana. [...] En vérité, Madame Angélique, vous devez être bien contente de moi, car mes lettres sont assez longues, et les lignes assez serrées. Je vais arranger mes affaires, et tu les trouveras en très-bon ordre. Adieu, ma petite sœur Saint-Ange: il me paroît qu'il y a mille ans que je ne t'ai vue. Je t'embrasse de tout mon cœur. Élisabeth-Marie » Brief von Élisabeth de France an die Markgräfin von Bombelles vom 24. November 1779, Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865, S. 36f. Von dieser Passage gibt es zwei Varianten, vgl. Élisabeth de France 1868, S. 48.

²⁶⁷ «Je sais qu'il est difficile aux femmes de devenir simplement amies, parce qu'elles ne peuvent guères aimer sans passion; mais il y en a qui triomphent de cette difficulté: alors leur amitié est plus raisonnable que celle des hommes; car il faut qu'elles se prémunissent d'une raison forte, qui fasse taire leur passion. Cependant comme toute situation violente ne dure pas, il arrive très-souvent que la passion des femmes reprend sa place, & qu'après avoir été quelque temps amies, elles finissent par devenir amantes; mais alors c'est l'amour qui se substitue à l'amitié, & conséquemment l'amitié ne cesse pas d'être chaste.» Caraccioli 1760, S. 88f.

²⁶⁸ Hyde 2006, S. 203.

²⁶⁹ Laut Thomas Laqueur wurde im 18. Jahrhundert das Ein-Geschlecht-Modell, an dem man sich seit der Antike orientiert hatte, durch das Zwei-Geschlechter-Modell abgelöst. Laqueur 1992.

Geschlechteridentitäten waren die Abhandlungen zu Freundschaft. Im Gegensatz nämlich zum Verhältnis von Freundschaft und Stand wurde die Frage der Beziehung von Freundschaft und Geschlecht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eifrig diskutiert. Allerdings wurde dieses Verhältnis anders thematisiert als heute. „Freundschaft“ wurde in diesen Texten nämlich nicht von der Frage der sexuellen Identitäten tangiert. Diese wurden auf eine bis heute gültige Weise erst ein Jahrhundert später festgelegt.²⁷⁰ Was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über das Thema „Freundschaft“ neu verhandelt wurde, waren die Geschlechteridentitäten. In ihren Texten teilten die Autor_innen ihre Auffassungen bezüglich der unterschiedlichen Verhaltensweisen beider Geschlechter mit, und diese Unterscheidungen wurden auch in Zusammenhang mit der Freundschaftsthematik vorgenommen. Im Rahmen der Argumentationsgänge von Rousseau wurde vor allem die Frauenfreundschaft diskutiert. Freundschaft hatte bei ihm die Funktion, Frauen emotional auf die Ehe vorzubereiten, damit sie in ihr die an sie gestellten Beziehungsanforderungen erfüllen konnten. Nach der Eheschließung war die Freundin vor allem Begleiterin. Freundschaft hatte in diesem Konzept insbesondere eine Ehe unterstützende Funktion.²⁷¹ Dieser Diskussionsstrang wurde facettenreich ventiliert. In den meisten theoretischen Abhandlungen aber wurde Freundschaft als etwas betrachtet, das das Produkt von Kultur ist. Dabei wurde es zur Bedingung gemacht, dass man sich um der Freundschaft willen nicht nur von seiner kulturellen Identität, sondern auch von seiner Geschlechtsidentität denaturalisiert. Hinsichtlich dessen ging die Verpflichtung zur Veränderung allerdings nur in eine Richtung.²⁷² Frauen, so wurde hervorgehoben, müssten in ihrer Zuneigung männlich sein.²⁷³ In den Traktaten wurde dann normativ festgelegt, wie Freundinnen zu sein hatten:

„Man wird mir vielleicht sagen, dass Frauen aufgrund ihrer natürlichen Zärtlichkeit für die Freundschaft geeigneter sind, aber ich würde ihnen entgegen, dass Freunde keiner rührseligen Zärtlichkeit bedürfen, die eher eine Schwäche als eine Tugend ist und dass ihre Empfindsamkeit eher immer etwas Männliches haben muss. Freundschaft will weder weinen noch romantisch klagen und wenn sie vom Herzen der Frauen Besitz nimmt, so verteilt sie in all ihre Handlungen eine gewisse Würde, die sie mitfühlend und großmütig macht, ohne Hoffnungslosigkeit und Schluchzen zu wecken.“²⁷⁴

Sie enthielten jedoch durchaus auch Passagen, in denen etwas über den Status quo ausgesagt bzw. beschrieben wurde, wie Freundinnensubjekte nach Auffassung der Autoren waren:

²⁷⁰ Die Grenzen für die sexuellen Identitäten verliefen im 18. Jahrhundert anders als ein Jahrhundert später und insbesondere anders als heute.

²⁷¹ Rousseau 1978.

²⁷² Caraccioli 1760, S. 108.

²⁷³ Caraccioli 1760, S. 144.

²⁷⁴ On me dira peut-être que les femmes, à raison de leur tendresse naturelle, sont plus propres à l'amitié; mais je répondrai que les amis n'ont pas besoin d'une tendresse larmoyante, qui est plutôt une foiblesse qu'une vertu, & que leur sensibilité doit toujours avoir quelque chose de mâle. L'amitié ne veut, ni pleurs, ni plaintes romanesques; & lorsqu'elle prend possession du cœur des femmes, elle répand dans toutes leurs actions une certaine dignité, qui les rend compatissantes & généreuses, sans exciter le désespoir & les sanglots. Caraccioli 1760, S. 144.

„Die Wahl, die man bezüglich einer Freundin trifft, erfordert noch mehr Überlegung, als die Wahl eines Freundes, denn, so kann man, ohne das weibliche Geschlecht beleidigen zu wollen, sagen, dass der größte Teil der unberechenbaren, leichten, ängstlichen und kleinmütigen Frauen die Freundschaft behandeln wie die Liebe. Ich gebe zu, dass das nicht so sehr ihre eigene Schuld, als vielmehr die ihrer schlechten Erziehung ist, die wir ihnen geben, denn, anstatt ihnen die Studien zu verabreichen, derer sie fähig sind, wie Geographie, Geschichte und Moral, setzt man ihr Herz und ihren Geist tausend Belanglosigkeiten aus. Zwangsläufig werden in einen Kopf, der über nichts nachzudenken hat, Launen und Intrigen eindringen und die Moden den Platz einer soliden Reflektion einnehmen. Der Mann mit gesundem Menschenverstand kennt all dieses Elend und will eine doppelte Prüfung, wenn es sich darum handelt, Personen des weiblichen Geschlechts zu vertrauen, deren Unbeständigkeit und Indiskretion so oft großes Unglück verursacht haben.“²⁷⁵

Immerhin jedoch waren Frauen in den Freundschaftstraktaten präsent und zwar nicht nur als Negativfolie, vor deren Hintergrund man positiv männliche Freundschaft beschreiben konnte wie noch im 17. Jahrhundert. Die generelle Meinung der Freundschaftstraktate war zwar die, Frauen seien zu leidenschaftlich und zu gefühlsbetont, um Freundschaft zu halten. Sie seien nur an Liebe interessiert. Ihnen ginge es vor allem darum, zu gefallen und sie wären zu launisch, um zu einer dauerhaften Beziehung fähig zu sein. Unter bestimmten Umständen jedoch hielt man die Freundschaft zu und zwischen Frauen durchaus für möglich.

Dupuy La Chapelle beispielsweise, ein Autor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, grenzte sich in seinem Freundschaftskonzept explizit von dem de Sacys ab. Für ihn ist Freundschaft kein hoch angesetztes Ideal, das wie bei diesem auf Sittenstrenge und Tugend beruht. Vielmehr ist für ihn Vergnügen die Grundlage von Freundschaft. Freundschaft kann ihm zufolge daher auch zwischen Gesetzesbrechern bestehen. In einem gesonderten Kapitel geht er der Überlegung nach, inwiefern es für Frauen notwendig sein sollte, Freundschaft zu pflegen. Er kommt zu dem Schluss, dass sie gar kein Interesse haben können, sich zu befreunden. Die tugendhaften verheirateten Frauen – und dies wird als Selbstaussage einer Frau in den Mund gelegt²⁷⁶ – würden all ihre Verantwortung dem Mann übergeben, all ihr Glück würden sie in seine Person münden lassen, demzufolge auch die Möglichkeit der Befriedigung dessen. Außerdem würden sie ihre gesamte Kraft und Energie in der Sorge um die häuslichen Tätigkeiten, d.h. der Anleitung der Dienerschaft und der Erziehung der Kinder aufbrauchen und hätten so keine Zeit, die Beziehung zu einer Freundin zu kultivieren. Galante Frauen wiederum könnten aus Eifersucht keine

²⁷⁵ «Le choix qu'on fait d'une amie demande encore plus de réflexion que le choix d'un ami; car on peut dire, sans vouloir outrager le sexe, que la plupart des femmes capricieuses, légères, inquietes & pusillanimes, traitent l'amitié comme l'amour. Je conviens que ce n'est pas tant leur faute, que celle de la mauvaise éducation qu'on leur donne: car, au lieu de les appliquer à des études dont elles seroient capables, telles que la Géographie, l'Histoire & la Morale, on laisse leur cœur & leur esprit abandonnés à mille futilités. Il faut nécessairement que les intrigues & les caprices entrent dans une tête qui n'a rien à méditer, & que les modes prennent la place des réflexions solides. L'homme de bon sens connoît toutes ces miseres, & il veut une double épreuve, lorsqu'il s'agit de donner sa confiance aux personnes du sexe, dont l'inconstance & l'indiscrétion ont souvent causé de grands malheurs.» Caraccioli 1760, S. 142ff.

²⁷⁶ Dupuy La Chapelle 1728, S. 215f.

Freundin neben sich ertragen²⁷⁷ und eine galante und eine tugendhafte Frau wären aufgrund der Unterschiede der Charaktere nicht dazu in der Lage, miteinander eine Freundschaft einzugehen, da es zwischen ihnen keine Berührungspunkte gäbe.²⁷⁸ Allerdings räumt er Fälle ein, in denen zumindest die Möglichkeit einer Freundschaft zwischen zwei Frauen besteht. Dies sei bei Frauen, die dem Verbrechermilieu entstammten, und auch zwischen älteren galanten Frauen möglich, da diese über das Alter hinaus seien, in dem sie gefallen könnten.²⁷⁹ Des Weiteren empfiehlt er Freundschaft für bestimmte Frauengruppen, und zwar nur für junge Frauen. Unter dieser Gruppe junger Frauen fasst Dupuy La Chapelle Witwen, junge Mädchen und unglücklich verheiratete und von ihren Männern getrennte Frauen zusammen. Für erstere könnte Freundschaft Trost beinhalten und bewirken, dass die junge Frau wieder Freude an dem findet, was gut ist. Sie kann einen in ihrem Leben leer gewordenen Platz füllen.²⁸⁰ Für letztere kann Freundschaft in gewisser Weise notwendig sein, um in ihnen den Geschmack für die glückliche Freiheit, derer sie sich erfreuen, zu stärken. Leider sei jedoch die Anzahl derer, die sich in einer solchen Situation befänden, sehr gering, da man, kaum dass sie ihren Verstand gebrauchen könnten, in ihnen das Begehren zu gefallen entzünde und ihr Herz mit Gefühlen anfülle, die sie verweichlichten. Ebenso nützlich ist Freundschaft jungen Frauen, die sich von ihrem Mann trennen mussten, weil er sie schlecht behandelte.²⁸¹ Freundschaft wird hier argumentativ als Bollwerk gegen Liebe, die ausschließlich heterosexuell konnotiert ist, eingesetzt. Liebe wird als etwas beschrieben, das hinter der Maske größter Reize nur Unglück verursacht. Dupuy La Chapelle macht für diese Kraft der Verführung, die die Liebe innehat, vor allem das Theater und die Literatur verantwortlich.²⁸² Die Frauen als reine Geschlechtswesen²⁸³ könnten dabei nur zu Opfern werden. Alles in allem, so resümiert er, ist es für die Mehrzahl der Frauen unmöglich, Freundinnen zu haben. Hingegen gäbe es gar keine Männer, die nicht befreundet sein könnten. Als Grund dafür führt er an, dass die Männer mehrere Leidenschaften in ihrem Leben haben könnten. Das habe zur Folge, dass sie die Fähigkeit besäßen, in jeder einzelnen weniger

²⁷⁷ Dupuy La Chapelle 1728, S. 216f.

²⁷⁸ Dupuy La Chapelle 1728, S. 218.

²⁷⁹ Dupuy La Chapelle 1728, S. 219.

²⁸⁰ Dupuy La Chapelle 1728, S. 221f.

²⁸¹ Dupuy La Chapelle 1728, S. 224f.

²⁸² Das ist auch der Grund dafür, dass sich Dupuy La Chapelle in ausdrücklicher Abgrenzung zu M. de Sacy, dem im 18. Jahrhundert fast ebenso häufig wie Cicero rezipierten Freundschaftstheoretiker, sagt, er wolle betonen, Freundschaft sei ein Vergnügen und vor allem reizvoll und nicht in erster Linie auf Tugend, Verdienst und Übereinstimmung der Sitten gegründet. Dupuy La Chapelle 1728, S. 30ff. Allerdings war dies bereits de Sacy's erklärtes Ziel und auch Dupuy La Chapelle überzeugt in seinen konkreten Ausführungen zu „Freundschaft“ keineswegs damit, diese als eine reizvolle, vor allem auf gemeinsamem Vergnügen basierende Beziehung darzustellen. Eher wird auch bei ihm deutlich, dass Liebe, was ihren Charme anbelangt, so außerordentlich ist, dass man ihr in keiner Weise widerstehen kann. Zudem geht er der Frage, wer mit wem befreundet sein könne unter nahezu ausschließlich utilitaristischen Gesichtspunkten nach.

²⁸³ Das ist im Französischen bereits sprachlich angelegt. *Le sexe* wurde und wird auch als Synonym für die Frau verwendet. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers Bd. 15. 1966, Stw. LE SEXE, S. 138.

leidenschaftlich zu sein. Für Frauen hingegen gäbe es nur eine Leidenschaft und das sei die Liebe. Im Folgenden jedoch spezifiziert er diese Auffassung dahingehend, dass er sagt: Frauen, und hier spricht er dann nur noch von den so genannten galanten Frauen, hätten nur einen Ehrgeiz, nämlich den zu gefallen.²⁸⁴ Es sei ebenso unwahrscheinlich, so Dupuy La Chapelle, dass zwei Frauen miteinander befreundet sind, wie es kaum möglich ist, dass Freundschaft ohne Beimischung von Liebe zwischen Mann und Frau besteht, sofern sie noch ausreichend jung sind.²⁸⁵

Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, die sich in ihrem Freundschaftstraktat sehr stark an Montaigne orientierte, urteilte im ausgehenden 17. Jahrhundert, was die Freundschaftsfähigkeit von Frauen anbelangt, dementsprechend noch viel strikter. Frauen könnten wohl, so räumt sie ein, in Freundschaften zwischen Personen unterschiedlichen Geschlechts freundschaftsfähiger als Männer sein, insofern sie in der Lage sind, zarter und rührender zu lieben als Männer. Die Fähigkeit aber, ja sogar Möglichkeit, untereinander befreundet zu sein, spricht sie ihnen ganz ab, und zwar nicht aus den Gründen, die alle anderen, männlichen Autoren erwähnen, nämlich, weil sie nur immerzu gefallen wollten und zu leidenschaftlich seien, sondern weil es ihnen schlichtweg versagt sei, aus Geschmacksgründen zu lieben. Sie würden dies nur aus Notwendigkeit tun. Die Frage aber, warum ihnen das in der Freundschaft zu einem Mann dann plötzlich nicht mehr zu einem Nachteil gereicht, bleibt allerdings unbeantwortet. Mit dieser Begründung steht sie singulär da. Ein halbes Jahrhundert später greift Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville dieses Motiv auf, ordnet es allerdings Angehörigen des Bürgertums zu. Für sie ist die Unfähigkeit dieses Standes, aus Geschmacksgründen Gefühle zu entwickeln, und das Charakteristikum, dies nur aus Pflicht zu tun, verantwortlich dafür, dass die Autorin dem Mittelstand die Eignung zur Freundschaft abspricht.²⁸⁶ Interessant bleibt aber festzuhalten, dass Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, die Frau nicht als Geschlechtswesen betrachtet, sie vielmehr von Notwendigkeiten umstellt sieht, die sie daran hindern, unter ihresgleichen Freundschaft zu praktizieren. Gleichzeitig hält sie die Frau für freundschaftsfähiger, weil für Madame de Lambert Freundschaft neben Tugend auch Gefühl ist und Frauen würden ihr zufolge im Gegensatz zum Mann aus dem Herzen sprechen und nur sie seien in der Lage, ihm ein Gefühl zu entlocken. Das ist eine Argumentation, die man eher ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, genauer gesagt in der Rousseaunachfolge kennt.²⁸⁷ Allerdings widerspricht dem die Aussage, Frauen würden aus Notwendigkeit heraus lieben.

²⁸⁴ Dupuy La Chapelle 1728, S. 226ff.

²⁸⁵ Dupuy La Chapelle 1728, S. 230ff.

²⁸⁶ Thiroux d'Arconville 1761, S. 118ff.

²⁸⁷ Lambert (so hieß Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles nach ihrer Heirat) 1999, S. 56ff.

Auch wenn man Frauen theoretisch die Fähigkeit zu Freundschaft absprach, kann nicht geleugnet werden, dass Freundschaft zwischen Frauen praktiziert wurde. Es ist also ein Spezifikum für die Frauenfreundschaften, dass sie einerseits mannigfaltig und in großem Umfang praktiziert wurden und diese mannigfaltige Praxis auch in Freundschaftstraktaten als lobenswerte und gelungene Beispiele Erwähnung fanden sowie in Erziehungstrakten für Mädchen als erzieherisches Vorbild zur Gefühlsschulung empfohlen wurde; andererseits wurden diese Frauenfreundschaften auf der Metaebene jedoch zu untypischen Ausnahmen erklärt. Freundschaft ist demnach ein in diesem Sinne gegenderter Begriff. Selbst Frauen, die langjährige Freundschaften praktiziert hatten und sich darüber hinaus bemühten, „Freundschaft“ auch zu theoretisieren,²⁸⁸ wie Jeanne-Marie Roland de La Platière, befanden sich mit ihrer Argumentation in gutem Konsens mit den üblichen geschlechterspezifischen Urteilen über Freundschaftsfähigkeit: Frauen sind unfähig Freundschaft zu praktizieren. Als wichtigen Grund dafür gibt sie mit Rousseau deren schlechte Erziehung an:

„Die Frauen, die durch ihre natürliche Sensibilität, Naivität und ihr Feingefühl, mit dem sie ausgestattet sind, so ausgezeichnet für die Freundschaft geeignet zu sein scheinen, sind andererseits gerade bezüglich dessen aufgrund ihrer Erziehung und durch geschlechtsbedingte Eitelkeiten häufig unfähig. Das eine gibt ihnen nur Liebreiz und bietet ihnen nur Bagatellen und die anderen haben nur das Ziel, sich an diesen zu erfreuen und von jenem zu profitieren.

Es herrscht unter ihnen allen eine Eifersucht, die von der vordringlichen Lust zu gefallen, nicht zu trennen ist: Wie könnten sie sich mit dieser Herzlichkeit lieben, mit dieser Aufrichtigkeit wahrer Freundschaft, sie, die sich hassen oder gegenseitig fürchten?“²⁸⁹

Auch wenn hier den Frauen nur unter großem Vorbehalt die Fähigkeit zur Freundschaft eingeräumt wird, heißt das nicht, dass sie ihnen mit derselben Rigorosität wie zwei Jahrhunderte zuvor von Montaigne und ein Jahrhundert später von Nietzsche abgesprochen wurde.²⁹⁰ Außerdem besteht der Unterschied zwischen den Reflexionen von Frauen wie Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville und Jeanne-Marie Roland de La Platière über deren Freundschaftsfähigkeit und der von Männern darin, dass in den von Männern autorisierten

²⁸⁸ So stellt Susan Sniader Lanser in ihrem Aufsatz fest, dass die Frauen nach 1650 in verschiedenen Ländern gleichzeitig selbst damit begannen, ihre Freundschaften nicht mehr nur zu praktizieren, sondern auch zu veröffentlichen. Darüber hinaus fingen sie aber auch an, das Phänomen „Freundschaft“ zwischen Frauen öffentlich zu theoretisieren und zu diskutieren. Sniader Lanser 1998-99, S. 181.
http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=3#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017 In Frankreich unternahm dies in ausführlicher Weise die Präziosenbewegung in den Salons von Catherine de Vivonne, Markgräfin von Rambouillet und Madeleine de Scudéry.

²⁸⁹ «Les femmes, qui paroissent si bien faites pour l'amitié, par la sensibilité naturelle, la naïveté et la délicatesse dont elles sont douées, en sont rendues trop souvent incapables par l'éducation et par les prétentions du sexe; l'une ne leur donne que des agrémens, ne leur offre que des bagatelles; les autres n'ont pour but que de jouir de celles-ci, et de profiter de ceux-là. Il règne entr'elles toutes une jalousie inséparable de l'envie dominante de plaire: comment pourroient-elles s'aimer avec cette cordialité, cette sincérité de la véritable amitié, elles qui se haïssent ou se craignent réciproquement ?» Roland de La Platière an VIII, S. 51f.

²⁹⁰ Derrida 2000, S. 377f.

Ausführungen selten explizit von Freundschaften zwischen zwei Frauen die Rede ist.²⁹¹ Vielmehr hat man bei ihren Texten immer den Eindruck, dass sie eigentlich immer nur von Männern reden. Selbst da, wo von Frauenfreundschaften die Rede ist, sind die Freundschaften von Männern zu Frauen gemeint, und gesprochen wird nur davon, ob sich das aus der Sicht der Männer lohnt. Demgegenüber nobilitiert Jeanne-Marie Roland de La Platière, nach ihrer anfänglichen Rede von der Unmöglichkeit einer Freundschaft zwischen zwei Frauen, schließlich doch die Frauenfreundschaft. Allerdings könnten nur die Frauen Freundinnen sein, die aufgrund ihrer Erziehung einen Verstand, eine Philosophie und Seelengröße in herausragender Weise besäßen. Und sie müssen diese drei Eigenschaften in größerem Umfang besitzen als Männer. Die Voraussetzung für diese außerordentlichen Qualitäten, nämlich eine ungewöhnliche Erziehung, wird als äußerst selten eingestuft. Die Frauen jedoch, die die erforderlichen Voraussetzungen mitbringen, werden von ihr in ihrer Freundschaftsfähigkeit sogar noch über die freundschaftsfähigen Männer gestellt:

„Nur zwei Frauen könnten wahre Freundinnen sein, sie müssten mehr Verstand, mehr Weisheit und mehr Seelengröße besitzen, als es bedarf, um zwei achtenswerte Männer zu vereinen: nur sie haben diese Angemessenheit, diese Großzügigkeit, von denen wir gesehen haben, dass sie notwendig sind. Es bedarf einer größeren Anstrengung, um über die gewöhnlichen Ansprüche triumphieren zu können.

Zu einer solchen Seelengröße und einer solchen Vornehmheit des Gefühls können sie nur durch eine auserlesene, aufgeklärte und vernünftige Erziehung inspiriert werden.“²⁹²

Roland de La Platière findet aber auch noch weitere *natürliche* Eigenschaften, die Frauen besonders geeignet für Freundschaft machen, wie z.B. ihre Anpassungsfähigkeit, ihre starke Vorstellungskraft, ihre gut entwickelte Empfindsamkeit etc. Sie schreibt:

„Sie haben in der Freundschaft dieses Taktgefühl, das die Einstellung verfeinert, sie in ihrem Niveau anhebt und sie adelt; diese Scharfsinnigkeit wahrzunehmen, was gefällt, und die Dinge unter dem vorteilhaftesten Gesichtspunkt darzustellen; dieses Geschick und diese Anmut zu geben, ohne auch nur den geringsten Anschein von Wichtigkeit zu suchen.“²⁹³

An der Stelle, an der Jeanne-Marie Roland de La Platière schließlich auf die Position der Frau in der Öffentlichkeit zu sprechen kommt, ist sie sich nicht mehr so sicher, ob der zweite Platz, den die Frau laut Roland in der Gesellschaft einnimmt, von Natur aus gegeben ist. Sie schreibt:

²⁹¹ Eine der Ausnahmen stellt der oben schon genannte und zitierte Dupuy La Chapelle dar. Das Gegenbeispiel dazu ist der zuerst genannte Caraccioli.

²⁹² «Pour que deux femmes soient vraiment amies, il leur faut plus de raison, de philosophie et de grandeur d'ame, qu'il n'en est besoin pour unir deux hommes estimables: pour qu'elles aient cette équité, cette générosité, dont nous avons vu la nécessité, il faut qu'une force supérieure les ait fait triompher des prétentions ordinaires. Cette vigueur d'ame et cette noblesse de sentiment, ne peuvent leur être inspirées que par une éducation choisie, éclairée et saine, comme il n'y en a guère.» Roland de La Platière an VIII, S. 51f.

²⁹³ «Elles ont, en amitié, cette délicatesse qui épure le sentiment, l'élève et l'ennoblit; cette finesse à saisir ce qui plaît et à présenter les choses sous le point de vue le plus avantageux; cette adresse et cette grâce à donner, sans le chercher, à des riens, un air d'importance.» Roland de La Platière an VIII, S. 53.

„Man könnte von ihnen sagen, dass sie, von der Natur so sehr bevorzugt, bestimmt zu sein scheinen, alles zu regieren, indem sie jedoch den zweiten Platz behalten, dafür gemacht sind, das Universum zu verschönern. Es mangelt ihnen nur an der Unterstützung durch die Erziehung, um es (das Universum) zu erstaunen, um ihm ihre Tugenden zu zeigen, nur bis es ihnen glaubt, wo es bis dahin den Männern den Vorrang gegeben hat.“²⁹⁴

Tugend ist für sie ein Begriff, mit dessen Hilfe sie die „edlen“ Seiten des Charakters zusammenfasst. Bei ihr ist Tugend die Bedingung für Freundschaftsfähigkeit.²⁹⁵ Jeanne-Marie Roland de La Platière ist neben Sophie Cottin ein Beispiel dafür, dass unter den weiblichen intellektuellen Eliten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Frauenfreundschaft bereits kontrolliert war, d.h. in sozial geregelten Bahnen verlief. Beide Frauen beziehen sich in ihren Briefen auf Rousseau und bei beiden findet man Topoi gesellschaftlicher Konformität wieder, wenn beispielsweise Jeanne-Marie Roland de La Platière ihre Freundschaft deutlich der Ehe unterordnet bzw. ihr sogar opfert²⁹⁶ und Sophie Cottin in ihrer ländlichen Idylle an tugendhaften Freundschaften interessiert ist, mit dieser Orientierung allerdings letztlich scheitert. Obwohl Geneviève-Françoise Randon de Malboissière nun beispielsweise ebenfalls Rousseau rezipierte, scheint sie sich in ihrem Freundschaftsentwurf keineswegs in solcher Abhängigkeit zu befinden.²⁹⁷

Angesichts der zeittypischen Bestrebungen, das Phänomen Freundschaft in ein naturalisiertes Konzept der Zweigeschlechtlichkeit einzupassen, verwundert es wenig, dass wir diese Zuschreibungen auch in den Bildkünsten visualisiert sehen. So sind auch die Paardarstellungen im 18. Jahrhundert geschlechtsspezifisch, wie z.B. gleichgeschlechtliche Gruppierungen in bestimmten Genreszenen, in denen beispielsweise Adlige bei ihrer Toilette zu sehen sind,²⁹⁸ oder

²⁹⁴ «On pourroit dire d'elles, que favorisées de la Nature à tant d'égards, destinées, ce semble, à tout gouverner en gardant le second rang, faites pour embellir l'univers, il ne leur manque que les secours de l'éducation pour l'étonner, et lui montrer des vertus que jusque-là il croyoit affectées aux hommes par préférence.» Roland de La Platière an VIII, S. 53.

²⁹⁵ Roland de La Platière an VIII, S. 42.

²⁹⁶ Was ist die Darstellung der Frauenfreundschaft Julies anderes, als das Einholen der Frauenbeziehungen in die heterosexuelle Ordnung, indem die Frau durch ihre Jugendfreundschaft zu einer anderen Frau emotional auf die Ehe vorbereitet wird und dort dann auch weiterhin Unterstützung findet, wobei die ganze Frauenbeziehung jedoch nur dazu diene, die heterosexuelle Beziehung zum größtmöglichen Glück zu führen.

²⁹⁷ Susan Sniader Lanser beschreibt dieses Phänomen der kontrollierten Frauenfreundschaften für England ab den 1740er Jahren. Sniader Lanser 1998-99, S. 187.
http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=9#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017 Hier ist man dann doch versucht, wieder zwischen bürgerlichen und adligen Auffassungen zu unterscheiden und nicht zwischen geistigen und politischen Eliten. Jeanne-Marie Roland de La Platière wie auch Sophie Cottin waren Bürgerliche, während Geneviève-Françoise Randon de Malboissière aus dem wohlhabenden Amtsadel (= *noblesse de robe*) stammte. Wrede 2005, Sp. 332ff. Auch Hyde und Milam heben eine Anpassung vieler Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts „an die neuen Ideale von Weiblichkeit, Mutterschaft und die Ideologie getrennter Bereiche, die sich als die Schlüsselfaktoren des Denkens der Aufklärung zeigten“, hervor. Hyde und Milam 2003, S. 10.

²⁹⁸ Vgl. Nicolas Lafrensen d. Jüngere, *Junge Frau bei ihrer Toilette*, ca. 1775, Miniatur auf Elfenbein, 16 x 12 cm, Inv.-Nr. RF173, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 225 Abb. 410.

Frauengruppen in Kombination mit Blumen²⁹⁹ oder auch Berührungen in gleichgeschlechtlichen Gruppenporträts.³⁰⁰ Man kann die für Frauen spezifischen Genreszenen aber dennoch mit männlichem Personal finden, auch wenn dies Ausnahmen sind.³⁰¹ Die bildwürdigen gleichgeschlechtlichen Gruppen mit männlichen Protagonisten sind vor allem im militärischen,³⁰² religiösen³⁰³ oder intellektuellen Bereich³⁰⁴ vertreten. Die Darstellungen von Männern mit Blumensträußen sind eher eine Seltenheit.³⁰⁵ Generell sind in Frankreich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr viel mehr Freundinnenporträts zu finden, als Männerfreundschaftsporträts, obgleich es mit Sicherheit nicht mehr Frauen- als Männerfreundschaften gab. Man könnte vermuten, dass dies mit der gleichzeitigen Verwendung von Miniaturporträts als Schmuck zusammenhängt. Wenn man jedoch andere Techniken gesondert auszählt, die nicht diese doppelte Funktion innehatten, kommt man auf das gleiche Ergebnis. Wie bei den Freundinnen- haben auch bei den Männerfreundschaftsporträts die Bildnisse Verwandter, die Gruppenporträts von Künstlern³⁰⁶ sowie die Einzelporträts von

²⁹⁹ François Dumont, *Drei Damen mit Blumenkorb*, ca. 1792, Aquarell und Gouache auf Elfenbein, Durchmesser: 7,6 cm, Inv.-Nr. 11.078, Celle, Bomann-Museum, Miniaturensammlung Tansey. Miniaturen der Revolutionszeit 1789 – 1799 aus der Sammlung Tansey 2005, S. 161.

³⁰⁰ Vgl. François Dumont, der Ältere, *Porträt der Madame de Musset, Mutter, und ihrer Schwester, Madame Solente*, ca. 1800, an X, Miniatur auf Elfenbein, 11,5 x 10,5 cm, Inv.-Nr. RF1438, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 133 Abb. 209. Auf Freundinnengruppenporträts ist das keine Seltenheit, insbesondere, wenn es sich um Schwestern handelt. Bei Männerfreundschaftsporträts sind Berührungen nur vereinzelt zu beobachten, z.B. auf dem rechteckigen englischen Miniaturporträt der drei Brüder, Anthony, John und William Browne und ihres Dieners von Isaac Oliver. Die drei jungen Männer sind darauf zwar etwas steif, aber dennoch vielfältig durch Arme und Hände miteinander verbunden, wie man das aus vielen Schwesternporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennt. Vgl. Isaac Olivier, *Die drei Brüder Browne*, 1598, Öl auf Kupfer, Miniatur, Inv.-Nr. min0054, Stamford, Burghley House. <https://collections.burghley.co.uk/collection/the-three-brothers-browne-by-isaac-oliver-signed-with-monogram-inscribed-and-dated-1598/>. 13.01.2019

³⁰¹ Pietro Antonio Martini, *La petite toilette*, 1789, Radierung, 27,9 x 23 cm, Inv.-Nr. 6714LR, Paris, musée du Louvre. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=457&FP=2081228&E=2K1KTSU8RY2VB&SID=2K1KTSU8RY2VB&New=T&Pic=63&SubE=2C6NU0PA4310>. 13.01.2019

³⁰² Dies ist allerdings noch mehr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Fall und besonders viele, als zweiseitige Pendantporträts im Miniaturformat angelegte Darstellungen uniformierter junger Männer aus dem militärischen Bereich, gibt es in England, aber auch in Russland. Vgl. beispielsweise das Porträt zweier Artilleristen eines unbekanntem russischen Künstlers aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Unbekannter Autor, *Artilleristen*, ca. 1820, Aquarell, Gouache auf Elfenbein, 11 x 8 cm, inv. IV-933/57520, St. Petersburg, Staatliches Historisches Museum. Selinova 1988, S. 176, Kat.-Nr. 133.; aber auch die zusammengehörigen Miniaturporträts eines Offiziers des Essex Regiments und eines Gentlemans von James Scouler von 1765. In: Christie's London 10./11.07.1984, S. 103.

³⁰³ Vgl. Nicolas de Largillierre, *Porträt zweier Bischöfe in Funktion* (re. Hugues Desnotz und li. ein Unbekannter, möglicherweise Boutet), 1702, Öl auf Leinwand, 119,5 x 152 cm, Inv.-Nr. P.209, Paris, musée Carnavalet. Rosenfeld 1981, S. 163 Abb. 27.

³⁰⁴ Vgl. Unbekannter Autor, *Die Brüder Lacurne de Sainte-Pallaye*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 62 x 97,7 cm, Inv.-Nr. 829.1.2., Auxerre, musée Leblanc-Duvernoy. Portraits du musée d'Auxerre 1984, Kat.-Nr. 25.

³⁰⁵ Vgl. Claude Arnulphy, *Der Färber Belliard als jugendlicher Abbé* und *Porträt des Künstlers*, Aix-en-Provence, musée Arbaud. Dimier 1928, Bildtafel LV.

³⁰⁶ Vgl. das den Verlust eines geliebten Menschen erinnernde Doppelporträt des *Thomas Killigrew und William, Lord Crofts* von Anton van Dyck. Anton van Dyck, *Thomas Killigrew und vermutlich William, Lord Crofts*, 1638, Öl auf Leinwand, 132,7 x 143,5 cm, Inv.-Nr. RCIN 407426, Windsor, Royal Collection. Van Dyck & Britain 2009, S. 112 Abb. 47. Vgl. auch Guisepe Baldighi, *Selbstporträt mit Alexander Roslin und dem französischen Bildhauer Jean-Baptiste Boudard*, 1751-52, Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. Olausson 2007, S. 22; ebenso das *Porträt von drei jungen Männern* von K. C. Novoselov von 1792: K. C. Novoselov, *Porträt von drei jungen Männern*, (möglicherweise Studenten der Kunstakademie), 1792, Aquarell, Gouache auf Elfenbein,

Freunden der Künstler³⁰⁷ und die Autoporträts, die Künstler zu verschiedenen Anlässen an Freunde verschenkten,³⁰⁸ eine lange Tradition. Und auch hiervon gibt es Beispiele in jeder der miteinander kommunizierenden europäischen Kulturen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.³⁰⁹

Ein Vergleich mit Freundinnenporträts bietet sich jedoch insbesondere bei den von Carmontelle angefertigten Aquarellen und Zeichnungen an, unter denen sich sowohl Frauen- als auch Männergruppierungen befinden. Auf den Porträts sind die Dargestellten in jedem Fall immer ganz miteinander beschäftigt und nehmen nie Kontakt mit dem Betrachter auf. Handelt es sich um Doppel- oder Gruppenporträts, waren die Dargestellten miteinander befreundet.³¹⁰ Wirken die Szenen durch die steife Körperhaltung der Dargestellten oder das strenge Profil mitunter wie Karikaturen, so vermitteln andere geradezu den Eindruck einer Dokumentation tatsächlich so stattgefundener Situationen. So wurde in einem Auktionskatalog zu einem Aquarell vermerkt, dass die beiden dargestellten Männer, Höflinge des Herzogs von Orleans, in Erwartung des Aufbruchs nach Versailles 1762 die Wartezeit in der Galerie von Saint-Cloud mit einem Gespräch überbrückten.³¹¹ Auf einem der Aquarelle ist Denis Diderot zusammen mit Grimm dargestellt. Der sitzende Diderot legt die Hand auf die Schulter Grimms, der sich leicht zu dem Sitzenden herunterbeugt. Die beiden Körper sind in zwei Diagonalen parallel zueinander

Miniaturporträt, Inv.-Nr. Ж-3124, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Михайлова und Смирнов 1979, fig. 41, S. 75, Kat.-Nr. 38, S. 363.

³⁰⁷ Vgl. das Miniaturporträt eines *Monsieur Dumerque* von 1795, auf dessen Rückseite sich folgende Notiz befindet: „Isabey a son ami“. Sotheby's London 15.11.1982, Nr. 8.

³⁰⁸ Vgl. das Selbstporträt Jean-Baptiste Augustins, das dieser seinem Liebesschüler, dem Miniaturmaler Borel, anlässlich des Abschieds von diesem aus dem Atelier Augustins schenkte. Jean-Baptiste Augustin, *Selbstporträt*, um 1800, Miniatur auf Elfenbein, oval, Höhe: 10 cm, Breite: 8 cm, Inv.-Nr. R.F.24071, Paris, musée du Louvre. Bildakte aus dem Département des Arts graphiques de musée du Louvre, Paris sowie Pierrette 1994, Kat.-Nr. 25.

³⁰⁹ Vgl. beispielsweise das Doppelporträt von Alexander und Konstantin Bulgakov: Unbekannter Künstler, Doppelporträt von Alexander und Konstantin Bulgakov, ausgehendes 18./ frühes 19. Jahrhundert, Aquarell, Gouache auf Elfenbein, oval, 5,5 x 4,5 cm, Inv.-Nr. IV-1284/68217, St. Petersburg, Staatliches Historisches Museum. Селинова 1988, S. 129 Abb. 86 und S. 337 Kat.-Nr. 196.

³¹⁰ Die dargestellten Frauen, Madame de Meaux und Louise Florence Pétronille Lalive, Markgräfin von Épinay waren zugleich Cousinen und Freundinnen: Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Madame d'Épinay und Madame de Meaux: «Écoutez donc que je vous dise»*, Bd. 3 N° 48, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 31,5 x 21 cm, Inv.-Nr. Car257, Chantilly, musée Condé:

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9481307&E=2K1KTS2DYSHLG&SID=2K1KTS2DYSHLG&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BEA8BG>. 13.01.2019. Vgl. auch das Doppelporträt von Carmontelle, *Madame d'Houdetot und Madame d'Épinay sitzen im Profil vor einem Brief und sprechen miteinander*. Aquarell über einer Zeichnung in Rötel und Bleistift. 30,5 x 18 cm. Sotheby's Monte Carlo, 13.06.1982, S. 170 Nr. 132.

Elisabeth Françoise Sophie Lalive de Bellegarde, Gräfin von Houdetot war die Schwägerin und Freundin von Louise Florence Pétronille Lalive, Markgräfin von Épinay. Épinay 1818 und Dictionnaire de Biographie Française Bd. 12 Duguey – Espigat-Sieurac 1970, S. 1352f.

³¹¹ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Monsieur de Saint-Marc, Edelmann am Hof des duc d'Orléans und Monsieur de Belleisle, Finanzvorsteher*, Bd. 8 N° 28, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 30 x 19 cm, Inv.-Nr. Car100, Chantilly, musée Condé:

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9512766&E=2K1KTS2DYK9MS&SID=2K1KTS2DYK9MS&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU07JIQFE>. 13.01.2019.

angeordnet. Auffällig ist der intensive Blickkontakt zwischen beiden.³¹² Unter den 500 Zeichnungen Carmontelles, von denen ein kleinerer Teil im Musée Carnavalet in Paris, der größte Teil jedoch im Musée Condé in Chantilly konserviert ist, befinden sich doppelt so viele Gruppenporträts von Frauen wie von Männern. Dieses Ergebnis kann man zum generellen Unterschied zwischen der bildlichen Darstellung von Männergruppen und der von Frauengruppen erheben. Es lässt sich daraus schließen, dass die Darstellung gleichgeschlechtlicher Männergruppen weniger bildwürdig, als die gleichgeschlechtlicher Frauengruppen war. Ausnahmen sind – wie oben bereits angedeutet – zwei soziale Bereiche: Künstlergruppen und uniformierte Männer aus dem militärischen Bereich. Weiter unten, in Kapitel 3. 1. wird deutlich werden, dass Allianzporträts fast ausschließlich von männlichen Herrschern zu finden sind, obgleich es auch bedeutende Regentinnen gab, die Bündnisse schlossen. Es geht also darum, was bildwürdig ist. Schlicht ins Gespräch vertieft Männerpaare, deren Gesprächsgegenstand nicht erkennbar ist, sind sehr selten. Hingegen gibt es keine von Carmontelle angefertigten Porträts von Frauengruppen, auf denen diese mit der Betrachtung des Himmels beschäftigt zu sein scheinen oder durch ein optisches Gerät Zeichnungen betrachten. Von Frauen gibt es auch keine Gruppenporträts, in denen sie auf Blasinstrumenten musizierten. Andererseits gibt es etliche Männerporträts, in denen die Dargestellten auf Flöten musizieren.³¹³

³¹² Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Grimm und Diderot*, Aquarell, Privatsammlung. Bildakte aus dem Centre de Documentation des Arts graphiques des musée du Louvre, Paris. Louis Carrogis war 1763 als Vorleser des Herzogs von Chartres im Haushalt des Herzogs von Orléans angestellt, wo er bis zur Revolution blieb. Der Herzog von Orléans, auch Louis le Gros genannt und sein Sohn, der Herzog von Chartres, übernahmen die Leitung in einer parlamentarischen Gruppe, die sich in Opposition zur königlichen Autorität befand und zogen die Aufmerksamkeit der Pariser auf sich, indem sie den Hof des Palais-Royals zu einem Zentrum politischer Aktivität machten. Einige Jahre nachdem Carmontelle dort eine Anstellung fand, erschienen am Hof zwei Frauen, die Markgräfin von Montesson und ihre Nichte, Madame de Genlis, die am Palais Royal Salons gründeten und dort für 18 Jahre einem intensiven sozialen Leben vorstanden. Carmontelle teilte deren Erfolg und organisierte alle Veranstaltungen am Hof. Als Bürgerlicher war es Carmontelle jedoch lediglich erlaubt, die herzogliche Familie beim Verspeisen von Eiscreme am Abend zu treffen, um bei dieser Gelegenheit Porträts anzufertigen. Die meisten seiner Zeichnungen zeigen die Dargestellten in exaktem Profil. Die Darstellungen sind stark flächig auch durch die häufig bildparallele Anordnung von Teilen des Raumes. Die Schatten sind nur gelegentlich und sehr schwach eingezeichnet. Die Zeichnungen weisen einen lediglich schmalen Bildraum auf. Sie wurden zur Unterhaltung in roter und schwarzer Kreide skizziert. Sobald Carmontelle wieder auf seinem Zimmer eintraf, kolorierte er die Porträts und verwendete sie in einer Laterna Magica als einen *vue d'optique* – daher auch die Notwendigkeit sie im Profil zu zeichnen. Im Mai 1763 erwähnte Grimm in seiner *Correspondence Littéraire Philosophique et Critique*, Paris, V, 1878, dass ‚Monsieur Carmontelle in Kreide gezeichnete sowie Aquarell und Körperfarbe gemalte Porträtalben angefertigt hat ... Die Bücher ... vermitteln eine perfekte Vorstellung von der Diversität, die er am Menschen entdeckte ... von Monsieur, dem Dauphin bis zum schwarzen Boten von Saint-Cloud.‘ Nach der Anfertigung der Porträts fügte er sie in eines der elf Alben, die insgesamt 750 Porträts enthielten. Diese Alben verblieben im Besitz des Künstlers und Kopien wurden nur angefertigt, sofern ein Besucher dies wünschte. Bis 1789 betrachtete Carmontelle das Verschenken dieser Blätter als Freundschaftsgaben. Später ging er dazu über, einzelne Blätter zu verkaufen. Rees 1997, S. 480. Das Papier war dünn, weshalb die Zeichnungen schließlich von Pierre de la Mésangère eingefasst wurden. Christie's New York, 30. 01.1997, Nr. 161.

³¹³ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Madame de Meaux, Mademoiselle de Meaux, ihre Tochter und Monsieur de Saint-Quentin, Künstler*, Bd. 6 N° 38, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 30,5 x 18,5 cm, Inv.-Nr. Car429, Chantilly, musée Condé:
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9570436&E=2K1KTS2DIOYTK&SID=2K1KTS2DIOYTK&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BABU3T>. 13.01.2019.

Und es sind ausschließlich Frauen, die Harfe oder Gitarre spielen.³¹⁴ Frauen sind in den Porträts mitunter mit dem Anfertigen von Bildnissen beschäftigt, wobei sie auf den Porträts nur solche von Frauen anfertigen,³¹⁵ oder sie trinken Milch, wie das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Marie-Antoinette und die von ihr auf dem Gelände des Petit Trianon betriebene Molkerei Mode war.³¹⁶ Spiele sind dagegen in ihrer Darstellung geschlechtsunspezifisch. Sowohl Männer als auch Frauen berühren sich in den Porträts. Die Frauen halten sich mitunter die Hände.³¹⁷ Männer sind des Öfteren mit Abbés dargestellt, Frauen nicht. Diese Feststellung geht mit den allgemein geschlechtsspezifischen Porträtauffassungen konform. So schreibt Roger de Piles in seinen Auffassungen zur Porträtmalerei aus dem späten 17. Jahrhundert³¹⁸ in Bezug auf die Körperhaltung in Männerporträts, dass die in ihnen dargestellten Personen den Anschein erweckten, als würden sie sagen:

„Halt! Betrachte mich! Ich bin dieser König, der unüberwindbar von Erhabenheit umgeben ist: Ich bin dieser tapfere Kapitän, der überallhin den Terror trägt oder auch derjenige, der seine gute Führung durch solch großartigen Erfolg sichtbar gemacht hat; ich bin dieser große Minister, der all diese politischen Ressorts kannte; ich bin dieser Verwaltungsbeamte, der weise und integer ist; ich bin dieser Gelehrte, der ganz in seine Wissenschaft vertieft ist; ich bin dieser weise und ruhige Mann, der die Liebe zur Philosophie höher als seine Bedürfnisse und seinen Ehrgeiz einstuft; ich bin dieser fromme, gelehrte und umsichtige Prälat; ich bin dieser Förderer der schönen Künste, dieser Liebhaber der Tugend; ich bin dieser berühmte Kunsthandwerker, der einzigartig in seinem Beruf ist etc.“³¹⁹

In dieser Passage wird die Körperhaltung fast ausschließlich als eine präsentiert, die mit der gesellschaftlichen Funktion des Dargestellten in Zusammenhang steht. Die Körperhaltung ist die eines Ministers, eines Verwaltungsbeamten etc. In Hinblick auf Frauenporträts sehen de Piles Vorstellungen hingegen etwas anders aus. Da schreibt er: „Ich bin diese weise Prinzessin, deren großartiges Aussehen Respekt und Vertrauen erzeugt; ich bin diese stolze Dame, deren großartige

³¹⁴ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Madame Moreau und Mademoiselle de Flinville*, 1762, Bd. 4 N° 44, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 32,5 x 20 cm, Inv.-Nr. Car304, Chantilly, musée Condé. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9573083&E=2K1KTS2DITE2K&SID=2K1KTS2DITE2K&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BER9FJ>. 13.01.2019.

³¹⁵ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Madame la comtesse de la Woestine*, die ältere Tochter von Madame de Genlis, Bd. 8 n° 45, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 29,5 x 19 cm, Inv.-Nr. Car114, Chantilly, musée Condé. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9577811&E=2K1KTS2DIBJF8&SID=2K1KTS2DIBJF8&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU07J9LBF>. 3.10.2010.

³¹⁶ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Madame de Longueuil und Madame de la Houze*, Bd. 4 N° 30, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 29,5 x 20,5 cm, Inv.-Nr. Car276, Chantilly, musée Condé. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9592602&E=2K1KTS2DI7AYO&SID=2K1KTS2DI7AYO&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BEW3RZ>. 13.01.2019.

³¹⁷ Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Die comtesse de Blot, Schwester des comte d'Ennery, und die marquise de Barbantane*, Bd. 3 N° 13, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 32 x 23,5 cm, Inv.-Nr. Car217, Chantilly, musée Condé. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9607198&E=2K1KTS2DIVBSW&SID=2K1KTS2DIVBSW&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BE5ARS>. 13.01.2019.

³¹⁸ Piles de 2006, S. 23.

³¹⁹ Piles de 2006, S. 22f.

Manieren, Bewunderung nach sich ziehen etc. Ich bin diese heitere Dame, die nur das Lachen, die Freude etc. liebt.³²⁰

Hier bildet nur die Prinzessin ein Äquivalent zur gesellschaftlichen Funktion des Königs. Die anderen weiblichen Dargestellten präsentieren sich dem Betrachter in ihrer Körperhaltung ausschließlich als Träger von Charaktereigenschaften. Mit diesen geschlechtergetrennten Konstruktionen lässt sich auch die Ansicht zusammenbringen, Männerporträts seien von Wahrheit geprägt, während Frauen durchgängig die Tendenz hätten, grundsätzlich geschönte Porträts von sich zu erwarten und mit diesem Anspruch stark prägenden Einfluss auf die Porträtproduktion ausüben würden. Anlässlich der Ausstellung *Portrait privé – Portrait public. 1779-1815*, die 2006 im Grand Palais in Paris zu sehen war,³²¹ wurde erneut festgestellt, dass Frauenporträts nicht beispielhaft seien, sondern normativ. Dies geht auch aus de Piles Porträtkonzeption hervor.

Das eben Ausgeführte trifft jedoch ganz besonders auf einzelne soziale Gruppen der Gesellschaft zu. So inszenieren insbesondere Freundschaftsporträts von Gelehrten und Männern der politischen Öffentlichkeit gesellschaftlich anerkannte Tätigkeiten, denen man zu zweit nachgeht. Im militärischen, religiösen und künstlerischen Bereich jedoch kommunizieren die Dargestellten untereinander zusätzlich durch Berührungen. Zumindest für die Freundschaftsporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich gilt, dass die soziale Gruppierung entscheidender ist als das Geschlecht der Dargestellten. Fällt in den Gruppenporträts Carmontelles einerseits die im Bild dargestellte Konzentration der Figuren auf einen Gegenstand auf, so stehen die männlichen Figuren gleichzeitig auch miteinander im Körperkontakt. Der Eine legt dem Anderen, während er ihm etwas zeigt, vertraut die Hand auf den Arm³²² oder es hakt sich Einer beim Anderen unter³²³. Durch bildszenisch motivierte Körperhaltungen der Figuren entstehen mehrdeutige Beziehungskonstellationen, wenn beispielsweise der Eine vor dem Anderen kniet, weil er gerade in dem vor ihm auf dem Boden stehenden Kocher mit einem

³²⁰ Piles de 2006, S. 23.

³²¹ Portraits publics – Portraits privés 1770-1830, 2007.

³²² Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Monsieur de Bory, Schiffskapitän, und Monsieur Abbé Rochon*, 1769, Bd. 6 N° 5, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 29 x 20 cm, Inv.-Nr. Car394, Chantilly, musée Condé: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9611088&E=2K1KTS2DILC8P&SID=2K1KTS2DILC8P&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BA11ZZ>. 13.01.2019.

³²³ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Monsieur Vorsitzender der Akademie der Wissenschaften und der Abbé vo Saint-Rémi, Domberr von Notre Dame*, Bd. 6 N° 12, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 25 x 17 cm, Inv.-Nr. Car406, Chantilly, musée Condé: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9633039&E=2K1KTS2DWRAG2&SID=2K1KTS2DWRAG2&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BABA8J>. 13.01.2019.

Blasebalg das Feuer am Lodern hält,³²⁴ oder wenn sie bildlich eng hintereinander gruppiert stehen, weil sie beide durch ein optisches Instrument hindurchblicken.³²⁵ All dies ist, wenn vielleicht auch etwas abwechslungsreicher, ebenfalls auf den Frauengruppenporträts zu finden, nur dass die Beziehungen zwischen zwei männlichen Protagonisten ohne jeglichen Bezug auf eine Tätigkeit ganz offensichtlich nicht bildwürdig waren. Ein Vergleich der Frauen- und der Männerdoppelporträts zeigt eher eine Grenzverwischung zwischen den Gruppenporträts beider Geschlechter als eine Differenz zwischen ihnen an.

Auffallend an den Porträts Carmontelles ist andererseits, dass sie deutliche Differenzen zwischen den dargestellten Personen markieren. Zum einen unterscheiden sich die Dargestellten in ihrer Körperstatur: die im Doppelporträt Dargestellten sind klein und groß und/oder dick und dünn, sie tragen unterschiedliche Kleidung, eine unterschiedliche Frisur, unterscheiden sich auch in ihrer Physiognomie und sind durch verschiedene Metiers charakterisiert, d.h. dass im Gegensatz zu den auf Gleichheit beruhenden Freundschafts**konzeptionen**, wie sie die *Encyclopédie* vermittelt, zumindest Carmontelle in seinen Porträts die Freunde gerade in ihrer Unterschiedlichkeit im Bild vereint.

Auch um Männerfreundschaftsporträts gruppieren sich eindrucksvolle Geschichten, die allerdings – wie auch bei den Freundinnenporträts – nur in den seltensten Fällen zu rekonstruieren sind. Ein Beispiel für den Wert, den ein solches Porträt für den Freund haben konnte, und dafür, wie es über den Tod hinaus von Bedeutung war, nämlich indem die Weitergabe selbst in äußerst komplizierten Zeiten sorgfältig gelenkt wurde, ist das Miniaturporträt von *Louis-Philippe-Joseph, Herzog von Orléans, genannt Philippe-Égalité* (Abb. 16). Die Geschichte des Porträts ist im Inventar vermerkt. Es heißt da, dass sich um 1820 ein älterer Herr von vornehmer Erscheinung als Offizier im Militärdienst bei dem Prinzen von Orléans vorstellte und darum bat, eingelassen zu werden, ohne jedoch seinen Namen zu nennen. Er sagte, die Umstände hätten ihn einst mit Herrn Herzog von Biron zusammengeführt, als dieser auf dem Weg zum Schafott war. Und zwar hätte dieser ihm eine *tabatière* gegeben, in die das Miniaturporträt des Vaters des Prinzen von Orléans eingelassen war. Dabei hätte er folgende

³²⁴ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Messieurs d'Alainville et de Montamy*, Bd. 6 N° 1, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 31 x 21 cm, Inv.-Nr. Car410, Chantilly, musée Condé:
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9661294&E=2K1KTS2DWDMMH1&SID=2K1KTS2DWDMMH1&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BAB2MS>. 13.01.2019.

³²⁵ Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Monsieur de Montmort, Sohn des Majors der Leibwächter*, 1762, Bd. 7 N° 18, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel auf Papier, 28 x 18 cm, Inv.-Nr. CAR181, Chantilly, musée Condé:
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9676673&E=2K1KTS2DWNTPK&SID=2K1KTS2DWNTPK&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BA1L2G>. 13.01.2019.

Bemerkung gemacht: „Wenn sie jemals bis zu dem, der jetzt der Herzog von Orléans ist, vordringen können, geben sie diesem das Porträt zurück und versichern sie ihm, dass der Herzog von Biron als sein und der seinen Diener stirbt.“³²⁶ Dieser Herzog von Biron war ein enger Freund des Dargestellten.

Ich möchte an dieser Stelle das Ausgeführte zusammenfassen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird Freundschaft in Hinblick auf „Geschlecht“ ausführlich diskutiert. Die Freundschaftsfähigkeit von Frauen und Freundschaften von Frauen untereinander werden problematisiert, aber nicht wie zuvor für unmöglich erklärt. Im Allgemeinen werden die Frauen als zu leidenschaftlich, zu gefühlsbetont, zu unbeständig, zu gefallsüchtig und als zu eifersüchtig beurteilt, als dass ihnen eine dauerhafte aber dennoch intensive Beziehung wie die Freundschaft zugetraut würde. Als verantwortlich für diesen Missstand in Sachen Freundschaft wird die schlechte Erziehung der Frauen erklärt. An erster Stelle wird dabei die nahezu vollständige Vernachlässigung der Ausbildung von Frauen genannt. Widmen sich sowohl Autoren als auch Autorinnen in ihren Abhandlungen der Frauenfreundschaft, sind es natürlich letztere, die sich ausführlicher mit diesem Phänomen auseinandersetzen und es sind vor allem auch Frauen, die der Frage der Freundschaft zwischen zwei Frauen nachgehen. Es handelte sich in der Regel um Frauen, die selbst eine für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Erziehung und Ausbildung erfahren hatten. Außerdem sind es Frauen, die selbst Frauenfreundschaften unterhielten. Im Vergleich dazu wird Männern grundsätzlich die Eignung zur Freundschaft zugesprochen. Charaktereigenschaften wie Ehrgeiz, die dem entgegen sprechen, werden im Unterschied zur Beurteilung von Frauen nur geringfügig mit ihrem Geschlecht identifiziert. Frauen, die Freundschaft praktizieren können, sind eine Ausnahme, so das Urteil. Männer seien hingegen grundsätzlich dazu in der Lage, wenn sie bestimmte Kriterien erfüllten. Entsprechend geschlechterdifferenzierend sind auch die Freundschaftsporträts. Frauen und Männer werden, sofern sie nicht ohne alle Attribute und Tätigkeiten dargestellt werden, als in die für ihr Geschlecht typischen Beschäftigungen vertieft dargestellt. Die Beschäftigungen, die jeweils für Männer und Frauen als bildwürdig oder als für ein Porträt besonders geeignet erachtet werden, sind bereits in Lexika der Zeit ausgewiesen. Anders als diese ikonographischen Differenzen, die mit den in den Freundschaftstraktaten besprochenen Geschlechterdifferenzen konform sind, ist die Anzahl der Freundinnenporträts – und zwar allein schon die, die im Rahmen von Freundschaften zwischen Frauen verschenkt wurden – deutlich höher, als die der

³²⁶ «Si jamais vous pouvez parvenir jusqu'à celui qui est maintenant le duc d'Orléans, remettez lui ce portrait, et assurez-le que le duc de Biron meurt son serviteur et celui de tous les siens.» Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe 2007, S. 118, Kat.-Nr. 108.

Männerfreundschaftsprotträts. Dies steht im krassen Gegensatz zur Darstellung der Frauenfreundschaft als eines Ausnahmeverhältnisses, wie dies in den theoretischen Abhandlungen vorgenommen wurde. Entweder wurde also in den Frauenfreundschaften etwas praktiziert, was in den Traktaten und Essays nicht gemeint war, oder das Praktizierte wurde so nicht kommuniziert wobei die Gründe vor allem in der Stellung der Frau in der damaligen Gesellschaft zu suchen sind. Ich möchte aber noch eine dritte Variante ins Auge fassen, die mir besonders interessant zu sein scheint. Und zwar lässt sich dieses Phänomen womöglich auch mit der noch fehlenden Ausdifferenzierung zweier Diskurse verständlich machen. Über das Thema „Freundschaft“ wird zugleich etwas anderes verhandelt, nämlich das Thema der „Geschlechteridentität“. Im Rahmen dieses Diskurses wird dann auch auf den Missstand der völlig unzureichenden Erziehung und Ausbildung von Mädchen und Frauen aufmerksam gemacht.

1.4 Fazit: „FreundInnenschaft“³²⁷ und Freundinnenporträts

„Ihre Traurigkeit hatte mich berührt, ihre Art zu sein, mir gefallen; ich fühle, dass ich eine Gefährtin getroffen habe und wir unzertrennlich werden würden. Ich band mich mit dieser Ungezwungenheit an sie, die dem Bedürfnis folgt zu lieben, sobald man einen Blick auf ein Objekt geworfen hat und davon überzeugt ist, dass es fähig ist, dieses Bedürfnis zu befriedigen: die Arbeiten, Lektüren, Spaziergänge, all das werde ich mit meiner Sophie teilen.“³²⁸

Stand in Bezug auf die Frauenfreundschaft im 18. Jahrhundert bislang die Frage im Vordergrund, ob es sich hier um Formen lesbischer Liebe handelte, so richtete Michel Foucault die Aufmerksamkeit auf einen anderen Aspekt. Er kritisierte in einem Interview zur Freundschaftsthematik³²⁹ die für das zwanzigste Jahrhundert charakteristische sexualitätsstrukturierte Einordnung gleichgeschlechtlicher Beziehungen und sprach sich für eine Verlagerung der Beziehungskategorien aus. Er kam zu einem Verständnis von Freundschaft als Lebensweise. In den von Carroll Smith-Rosenberg³³⁰ und Lillian Faderman³³¹ beschriebenen

³²⁷ Ich übernehme diesen Begriff von Edith Futscher, die ihn in ihrem Einleitungsartikel in das Themenheft *Bilder von FreundInnenschaft – Kunst, Soziologie und Ästhetik* verwendete. Sie knüpft mit dem Begriff an Foucaults Auffassung von Freundschaft als Lebensform jenseits von Heteronormativität an. Ich schließe mich in meiner Arbeit diesem Verständnis von Freundschaft an. Futscher 2008.

³²⁸ «Sa tristesse m'avait touchée, sa manière d'être me plut ; je sentis que je rencontrais une compagne, et nous devînmes inséparables. Je m'attachai avec cet abandon qui suit le besoin d'aimer à la vue de l'objet propre à le satisfaire: ouvrages, lectures, promenades, tout me devint commun avec ma Sophie.» Roland de La Platière 1986, S. 229 und Thomas 1996, S. 7.

³²⁹ Foucault 1984, S. 89.

³³⁰ Smith-Rosenberg 1985.

³³¹ Faderman 1990.

Beziehungen sah er das Potential eines Neuansatzes, über gleichgeschlechtliche Beziehungen nachzudenken, und zwar jenseits des binär einschränkenden Rahmens von homo- vs. heterosexuell, und damit zu einer pluralen Perspektive auf Beziehungen vorzudringen. Das ist auch der Grund, warum sich die Queerforschung für die gleichgeschlechtlichen Beziehungen vor der Erfindung der sexuellen Identitäten lesbisch/schwul interessiert. Diese Beziehungen boten, dezentriert von sexuellen Präferenzen, breitere Möglichkeiten, gleichgeschlechtliche Beziehungen zu leben, als dies ab dem Ende des 19. Jahrhunderts der Fall war. Diese Perspektive soll meine Untersuchung leiten.

Für eine solche Perspektive sprechen die Formen der Theoretisierung von Freundschaft, wie sie im 18. Jahrhundert vorgenommen wurden. Hier ist vor allem von Beständigkeit die Rede. Diese spielt eine wichtige Rolle bei den Differenzierungsbemühungen, die im 18. Jahrhundert zwischen Liebe bzw. Leidenschaft und Freundschaft zu beobachten sind. Andererseits waren die Grenzen noch nicht so klar gezogen, als dass Freundschaft als Konzept nicht eine Fülle von Erscheinungsformen zugelassen hätte. Es wurde Offenheit markiert, gleichzeitig jedoch über den Begriff „Tugend“ deutlich gemacht, dass man körperliche Liebe aus dem Freundschaftskonzept ausschließt. Die Freundschaftsallegorien zeigen, dass man sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof mit der Freundschaftsthematik beschäftigte und hier – wie in den theoretischen Texten auch – durch das Spielen mit Symbolen aus der Liebesthematik die klare Grenzziehung zwischen Liebe und Freundschaft vermied. Wie die Vergleiche der Freundschaften von Frauen aus dem zweiten und dritten Stand zeigten, war FreundInnenschaft unter Frauen kein Ersatz für deren nicht-gelungene heterosexuelle Beziehungen, sondern ist auch in den Fällen anzutreffen, in denen es sich bei den Ehen um gelungene Bindungen handelte, und zwar parallel zu diesen. In der Regel war dann allerdings eine der Freundinnen unverheiratet. Da, wo es nicht gelang, in der Ehe glücklich zu werden, waren die Freundschaften – wie außereheliche Liebesverhältnisse auch – dann tatsächlich die Beziehungen, aus denen man sein Glück bezog. Da sich Angehörige des Adels vor der französischen Revolution in der Regel ihre Partner nicht aussuchen konnten und eine Scheidung in Frankreich nicht möglich war, waren die außerehelichen Freunde und Geliebten die frei gewählten, weil nicht-institutionell verorteten Partner. Wenn im ersten Unterkapitel davon die Rede war, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine deutlichere Abgrenzung der Freundschaft von Liebe vorgenommen wurde, so bezieht sich das auf solche Äußerungen wie: „... man sagt Freundin, wenn man seine Geliebte meint und man sagt Freund, wenn man damit seinen Geliebten bezeichnen will ...“, Konnotationen, die bemerkenswerter Weise in der *Encyclopédie* nicht mehr vorhanden sind, obgleich sie bis heute existieren. Das Zweite ist, dass trotz der stärkeren Offenheit zur Liebe hin,

„Liebe“ explizit immer der Begriff für Beziehungen zwischen Personen verschiedenen Geschlechts blieb. Solche Grenzverwischungen wurden aber weder in den Lexikoneinträgen noch in den Freundschaftstraktaten in Bezug auf Bindungen zwischen Angehörigen gleichen Geschlechts formuliert. Gleichzeitig wurde selbst innerhalb der Ikonographie des körperlich sich liebenden Frauenpaares in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Bildgrundlage für solche Darstellungen im 19. Jahrhundert gefunden.³³²

Die freundschaftlichen Verhältnisse zwischen den Frauen sollen also unter Absehung von der Frage nach der Sexualität dieser Frauen untersucht werden. Es wird demgegenüber um die folgenden Fragen gehen: Welche Möglichkeiten stellten bestimmte Techniken und Materialien bereit, um Freundschaft zu konstituieren, zu kommunizieren und zu erhalten. Ich möchte danach fragen, in welche Praxis die Freundinnenporträts eingebunden waren. Wurden die anderen Sinne des Rezipienten angesprochen, um den Porträts eine besondere Intensität zu verleihen? Immerhin waren manche der Porträts dazu bestimmt, am Körper getragen oder von Zeit zu Zeit in die Hand genommen zu werden, d.h. einen körperlichen Zugang zu ihnen zu haben. Es gab damals eine Verbindung „zwischen der Haut des Körpers und der Bildoberfläche“,³³³ ebenso wie es – trotz der vielen Klagen über die Fragilität der Freundschaft, weil sie nicht institutionell verankert ist – im 18. Jahrhundert immerhin die zum Ehering parallele Möglichkeit gab, die freundschaftliche Beziehung öffentlich zu machen, indem man das Bild der Freundin für alle sichtbar auf Brust, Gürtel, Finger oder wo auch immer trug. Wie wurden die Darstellungen öffentlich rezipiert? Ich möchte also dazu vordringen, viele verschiedene Geschichten zu den vielen verschiedenen Freundinnenporträts zu erzählen. Die Frage der Autor_innen dieser Porträts wird von mir nur am Rande berücksichtigt werden, obgleich sehr viele der Porträts, die eingehender besprochen werden, von Malerinnen angefertigt wurden. Ich werde dies dort thematisieren, wo die Künstlerin selbst Bestandteil eines Netzwerkes von Frauen am Hof war.

Visualisierte Frauenpaare markierten im 18. Jahrhundert wie auch heute noch Differenz und Gleichheit zugleich. Es gibt nur sehr wenige Gruppenporträts, in denen die dargestellte Zuneigung der gleichgeschlechtlichen Paare erotisiert ist. Hinweisen möchte ich hier auf eine französische Miniatur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der ein Hände haltendes Paar zu sehen ist.³³⁴ Auch hier ist allerdings wieder unklar, ob es sich um ein Paar bestehend aus zwei

³³² Vgl. Jean-Jacques Lagrenée, *Les deux amies*, Öl auf Leinwand, 48,3 x 60 cm, Privatsammlung: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=314459&sid=94c9ef19-9cf9-4246-bdec-71c1f6af3e01. 13.01.2019.

³³³ Kamper 2000, hier insbesondere S. 18.

³³⁴ Vgl. Louis Picard, *Paar auf einem Tagesbett sitzend*, um 1725, 5,1 x 7,4 cm, vermutlich Privatsammlung: Watercolours and Fine Portrait Miniatures, Phillips, London, 14. Juli 1998, Nr. 158.

Personen unterschiedlichen Geschlechts handelt, oder ob die eine Figur nur als Mann verkleidet ist.³³⁵ Diese möglicherweise als Mann verkleidete und als dem Orient zugehörig gekleidete Figur, kann aufgrund ihrer Anatomie und ihrer Körperhaltung durchaus auch als Frau interpretiert werden. Hingegen ist die andere, vom Betrachter aus gesehen rechte Figur, deutlich als Frau und als der französischen Kultur des 18. Jahrhunderts zugehörig gekennzeichnet. Dieses Porträt ist insofern mit hoher Wahrscheinlichkeit für die Rezeption von Frauen bestimmt gewesen, insofern als die Dargestellten nur durch die hier vermutete Maskerade der einen Figur, nicht aber über die körperliche Darstellung erotisiert sind. Der erotisierende Bedeutungskontext schwingt in den orientalisierenden³³⁶ Maskeradendarstellungen immer mit. Auch die gleichgeschlechtliche Zuneigung ist in solchen, einen Harem assoziierenden Darstellungen in der Regel mit enthalten. Dennoch lässt die Ikonographie der Mehrzahl der Freundinnenporträts solche Assoziationen nicht zu. Diese spielten sich – wenn sie denn eine Rolle spielten – als reine Imagination jenseits der Bildoberfläche ab. Versuchte man in diesem Zeitraum Freundschaft mit Mitteln zu definieren, die aus der Sprache der Bildästhetik stammen, so sah dies folgendermaßen aus:

„Die Keuschheit, mit der sich die Freundschaft schmückt, teilt sich bis in die Bilder mit, in denen uns die Maler sie vorstellen. Man sieht sie bescheiden, mit nur halb geöffneten Augen, nur mit Schlichtheit lächelnd, nur mit Reizen, die das Schamgefühl erlauben, sich zeigend. Man muss sehr sorgfältig zwischen der ehelichen Liebe und der Leidenschaft unterscheiden, von der wir hier sprechen; denn diese da, die vernünftig und gerechtfertigt ist, hat fast alle Charaktere der Freundschaft oder sie hat sie sich ganz allmählich angeeignet. Man sieht in der Tat, dass Ehepaare eher Freunde als Liebende sind, und das ist gut so. Denn wenn das Feuer beginnt zu verlöschen, bleibt nicht mehr, als eine milde und natürliche Hitze.“³³⁷

Ich konnte nach Sichtung der Freundschaftstraktate feststellen, dass Leidenschaft das Unterscheidungskriterium zwischen Liebe und Freundschaft ist. Bildsprachlich, im Porträt, ist Leidenschaft schwer fassbar. Denn so etwas wie Gesten, Blicke, Berührungen und Gesichtsausdruck sind Aspekte, die sich als Bildcodes in ihrer Bedeutung verändern. Ich stütze mich hier daher auf die mir plausible Zuordnung des Begriffs zu einer Reihe von Ehepaarporträts aus der italienischen Spätrenaissance, die in einem sehr begrenzten Zeitraum entstanden sind, wie

³³⁵ Im Auktionskatalog ist von Personen verschiedenen Geschlechts die Rede. *Watercolours and Fine Portrait Miniatures* 14.07.1998, Nr. 158.

³³⁶ Ich schließe mich in meiner Auffassung von «orientalisierend» der Definition Nina Trauths an, der zufolge sich der Begriff „orientalisierend“ auf „die Vorstellungen und die Stereotypen über den Orient“ bezieht und nicht einen geographischen Raum meint. Sie versteht diese „orientalisierenden Porträts“ „als Selbstkonstruktionen von Subjektivität in der Frühen Neuzeit, in denen neben der dominanten klassisch-antiken Bildtradition neue Modelle zur Selbstdarstellung entwickelt werden. Das so genannte „Rollenporträt“, d.h. die im Barock übliche Selbstdarstellung in biblischer oder antiker Gestalt, bildet die Folie, von der sich das orientalisierende Porträt abhebt.“ Vgl. Trauth 2004, S. 77.

³³⁷ «La chasteté dont l'amitié se pare, s'annonce jusques dans les tableaux où les Peintres nous la représentent. On la voit modeste, n'ouvrir les yeux qu'à demi, ne sourire qu'avec discrétion, ne produire de charmes que ceux que la pudeur permet. Il faut avoir bien soin de distinguer l'amour conjugal, de la passion dont nous parlons; car celui-là, raisonnable & légitime, a presque tous les caracteres de l'amitié, ou du moins il les acquiert insensiblement. On voit, en effet, les époux plutôt amis qu'amants, & cela doit être, parce que le feu venant s'éteindre, il ne reste plus qu'une chaleur douce & naturelle.» Caraccioli de 1760, S. 90ff.

sie Berthold Hinz vorgenommen hat. Diesen Bildcode kann man in den Freundinnenporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich gar nicht finden. Damit gilt dieses in den Traktaten für Freundschaft formulierte Ausschlusskriterium offenbar auch für die bildliche Darstellung, jedoch nicht für die Darstellung von Frauenpaaren überhaupt. Denn in Historienbildern, und da insbesondere den mythologischen und allegorischen Darstellungen begegnet diese Bildformel vielfach. Es geht bei den Freundinnenporträts also nicht darum, eine leidenschaftliche, d.h. eine Liebesbeziehung sichtbar zu machen, sondern um Fragen wie die Folgenden: Ist das Bildnis der geliebten Person ähnlich? Wie ist die Praxis zu rekonstruieren, die den Gebrauch des Bildes begleitete, und wie die Kommunikation, in die das geschenkte Porträt eingebettet war?

2 Besonderheiten der verschiedenen Techniken, Materialien und Gattungen von Freundinnenporträts

Zur Untergliederung des Kapitels habe ich die verschiedenen Bildmedien³³⁸ gewählt, mit deren Hilfe im 18. Jahrhundert Freundschaft praktiziert wurde. Obgleich man sich – wie in Kapitel 1 entfaltet – in der frühen Neuzeit theoretisch mit dem Thema Freundschaft auseinandersetzte, gab es zum Freundschaftsbildnis keine kunsttheoretischen oder ästhetischen Ausführungen. Ja, der Begriff „Freundschaftsporträt“ existierte noch nicht einmal. Ebenso wenig spezifizierte man die Umsetzung, die Ikonographie,³³⁹ das Format oder die Technik von Freundinnenporträts. Dennoch wurden bestimmte Darstellungen, Formate und Techniken anderen vorgezogen. Diese Techniken und Formate nun, in denen die meisten Freundinnenporträts entstanden, wurden im 18. Jahrhundert und vor allem in dessen zweiter Hälfte weiterentwickelt. Die Neuerungen wurden auch über Anleitungen verbreitet. Olivier Bonfait betont in seinem Aufsatz, dass sich der Kunstgeschmack im 18. Jahrhundert erheblich veränderte, was man auch an der größeren Anzahl bestimmter Techniken wie der Pastellmalerei erkennen könne.³⁴⁰ Er erinnert daran, dass sich Pastelle vornehmlich in den Privaträumen eines Haushaltes befanden.³⁴¹ So kann man davon ausgehen, dass es einen Zusammenhang zwischen der neuen intensiven Auseinandersetzung mit bestimmten Materialien und Gattungen und der besonderen Wertschätzung von Freundschaftsbeziehungen und der zu diesen gehörenden Handlungen gab.

Auch die Freundschaftspraxis mittels des Bildes nahm in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich zu. Durch die gesteigerte Nachfrage entstanden erheblich mehr Porträts als zuvor.³⁴² Die angesprochenen Neuerungen vollzogen sich zwar nicht nur am Freundinnenporträt, sondern auch in den anderen Funktionsbereichen des Porträts und weiteren Genres. Dennoch gehe ich – wie oben erwähnt – davon aus, dass die Entwicklungen im Porträt und die Mode, miteinander befreundet zu sein, in dem Sinne etwas miteinander zu tun hatten, als man sich einerseits durch die gehäufte Praxis, im Rahmen einer Freundschaft Porträts zu verschenken, um deren Vielfalt bemühte, andererseits aber der Ausbau der Porträttechniken eine größere Anzahl von Möglichkeiten bereitstellte und auch stärker zu einem spezifischen Gebrauch der Bilder –

³³⁸ Indem ich von Bildern als Medien spreche, stütze ich mich auf Hans Belting, der schreibt: „Man mag die Bilder, wie es oft geschieht, selbst als Medium betrachten. Das sind sie aber nur deswegen, weil sie sich in Trägermedien verkörpern, die die doppelte Referenz auf die Bilder und die Betrachter der Bilder in sich tragen. Die Medien sind die Körper der Bilder, so wie umgekehrt unser Körper ein Medium der Bilder ist.“ Belting 2000, S. 9f.

³³⁹ Es gilt immer noch, was Hinz S. 1974 schrieb, dass nämlich in dem Moment, in dem über die Porträts etwas dokumentiert oder gar legitimiert werden sollte, die Ikonographie sehr viel eingeschränkter war und bildliche Vielfalt als eher hinderlich empfunden wurde. Hinz 1974, S. 194.

³⁴⁰ Bonfait 1986, S. 28.

³⁴¹ Bonfait 1986, S. 30.

³⁴² Zum Erfolg des Porträts bis zum Ende des *Ancien Régime* vgl. den Aufsatz von Hugues 2004.

namentlich der Porträts – anregte, sie als einen Bestandteil von Freundschaft zu praktizieren. Wie in der Freundschaftstheorie des 18. Jahrhunderts Differenzierungsbemühungen deutlich sind, allerdings ohne abschließende Klärungen erkennen zu lassen, so liegt auch die Ikonographie des Freundschafts-porträts im 18. Jahrhundert noch in den Anfängen. Vor allem im Unterkapitel zu den Miniaturporträts wird deutlich werden, dass die typischen, in der Literatur häufig erwähnten Freundschaftsminiaturporträts nicht aus der Hochzeit der Freundschaftspraxis, sondern erst aus dem 19. Jahrhundert stammen.³⁴³ Der Zusammenhang zwischen Freundschaft und Porträt wurde – auch wenn es die Kategorie Freundschafts-porträt selbst im 18. Jahrhundert nicht gab – in den Salonkritiken hergestellt, die sich verärgert über die große Anzahl von Porträts äußerten, die in den *Salons du Louvre* der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Da hieß es u.a.

„Der erste Fehler des Salons, der aller Welt ins Auge fällt, ist die ungeheure Anzahl von schlecht gemalten Porträts, die sich dort befinden und die weniger seiner Auszeichnung dienen, als ihn vielmehr zu erniedrigen. Da ein Porträt für eine nur geringe Anzahl von Freunden interessant sein kann, hat die Öffentlichkeit das Recht auf den Anspruch, dass die, die ihr vorgestellt werden, der Ehre und der Attribute, die das Subjekt begleiten und schmücken, durch die Kraft oder Anmut des Pinsels und durch den Gedanken, den der Maler denkt auszudrücken, würdig sind.“³⁴⁴

Die Unterpunkte des Kapitels differieren in ihrem Umfang stark. Dies ergab sich automatisch, da einzelne Gattungen und Techniken für Freundinnenporträts mehr genutzt wurden als andere. Das umfangreichste Unterkapitel ist das zu den Miniaturen und die Gattung mit den wenigsten Freundinnenporträts ist die Bildhauerei. Darüber hinaus sind die Kapitel auch inhaltlich heterogen. So bot es sich an, die Technik und ihre Weiterentwicklung für die Miniaturporträts, Pastelle und Porträtbüsten in Marmor, nicht aber für die Porträts in Öl auf Leinwand, herauszuarbeiten. Hier habe ich das Format und die Rezeption der Porträts fokussiert.

³⁴³ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, d.h. dem Zeitpunkt der Erfindung der Fotografie stieg die Anzahl der Miniaturmaler noch einmal von weltweit 8 bis 10 000 im 18. Jahrhundert auf schätzungsweise 15 000 an.

Lemoine-Bouchard 2002, S. 10. Dies verweist auf eine erneute Steigerung im Gebrauch von Miniaturporträts.

³⁴⁴ „Le premier défaut du Salon qui saute aux yeux de tout le monde, c’est cette immense quantité de portraits mal peints qui s’y trouvent, et qui servent moins à le décorer qu’à l’avilir. Comme un portrait ne peut être intéressant que pour un petit nombre d’amis, le public a le droit d’exiger que ceux qui lui sont présentés soient dignes de cet honneur par la force ou la grâce du pinceau, et qu’ils deviennent tableaux par la pensée que le peintre doit songer à exprimer, et par les attributs qui accompagnent et décoorent le sujet.“ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Bd. 3 1878, September 1755, S. 91.

2.1 Miniaturbildnisse

Obwohl Miniaturporträts aufgrund der großen Nachfrage in beachtlicher Vielzahl produziert wurden, kosteten sie insbesondere in Frankreich keineswegs wenig.³⁴⁵ Es handelte sich um wertvolle kleine Kunstwerke, die da von Hand zu Hand gingen. Der hohe Preis ergab sich dabei aus den Materialkosten und der Nachfrage. Im Laufe des 18. Jahrhunderts versuchte man den Geldwert der Miniaturen noch zu steigern, ohne gleichzeitig das Bild mit Juwelen, Gemmen und kostbaren Metallen zu verschönern und zu überladen. Elfenbein als Bildträger war z.B. bereits ziemlich teuer.³⁴⁶

Anders als gemeinhin angenommen, und im Gegensatz zu den Malerinnen der großformatigen Porträts, fällt auf, dass unter den Miniaturmalern der Hofdamen und weiblichen Angehörigen der Hocharistokratie, nahezu ausschließlich Männer zu finden sind. Miniaturmaler kamen aus allen Teilen des Landes, um am französischen Hof zu malen.³⁴⁷ Die Miniaturmalerei war auch traditionell eine Männerdomäne. Im 16./17. Jahrhundert betätigten sich nahezu ausschließlich Männer als Miniaturisten und gelangten damit zu hohem Ansehen. Es wurden jedoch einige Einführungen in die Miniaturmalerei von Männern ausdrücklich für Frauen geschrieben.³⁴⁸ Und 1693 veröffentlichte Cathérine Perrot – sie war eine der ersten weiblichen Akademiemitglieder – einen *Traité de la Mignature*, in dem sie die Miniatur als die „Königin der Malerei“ bezeichnete. Als Beweis dafür rühmte sie sich, diese Kunst keiner geringeren als der französisch geborenen Königin von Spanien, Marie-Louise von Orléans gelehrt zu haben.³⁴⁹ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es viele sehr bekannte Miniaturmaler, die auch ihre Frauen in ihrer Werkstatt beschäftigten.³⁵⁰

³⁴⁵ Pappé 1993, S. 267.

³⁴⁶ Gerrit Walczak verweist auf die sehr unterschiedliche Bezahlung von Miniaturporträts. Peter Adolf Hall verdiente mit 60-70 Miniaturen pro Jahr zwischen 1781 und 1787 20.000-25.000 Livre. In dieser Zeit kam ein bürgerlicher Haushalt mit 4000 Livre im Jahr aus. Peter Adolf Hall blieb damit kaum hinter dem Jahreseinkommen zurück, das Elisabeth Vigée-Lebrun vor 1789 mit ihren großformatigen Porträts erzielte und das sich auf 24.000-30.000 Livre belief. Andere Miniaturmaler hatten zwar ein bedeutend geringeres Einkommen, konnten aber durch Steigerung ihrer Produktivität auch ein gutes Verdienst erreichen. Walczak 2012, S. 30. Vgl. generell Walczak zur Situation der Miniaturisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu ihren Aufstiegsmöglichkeiten im Vergleich zu den Künstlern anderer Gattungen und Genres und zu ihren Ausstellungsmöglichkeiten. Walczak 2012.

³⁴⁷ Beispielsweise kamen eine Reihe von Malern aus Lothringen: François Dumont, Jean-Antoine Laurent, Jean-Baptiste Augustin und Jean-Baptiste Isabey. Pupill 2005, S. 19.

³⁴⁸ Auricchio 2009, S. 13.

³⁴⁹ Das Beispiel zeigt, dass wie die großformatigen Porträts auch die Miniaturporträts von Dilettanten und Profis gemalt wurden. Pappé 1993, S. 265f und Auricchio 2009, S. 13. Die Miniaturmalerei aber war insbesondere unter den höheren Gesellschaftsschichten als Beschäftigung beliebt. Die Tatsache, dass die Farben leicht erhältlich waren, dass man sich beim Malen nicht beschmutzte und die geringen Trockenzeiten „waren Vorzüge gegenüber der Ölmalerei“. Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 288.

³⁵⁰ Beispiele hierfür sind Jean Baptiste Weyer und Ignazio Pio Vittoriano Campana. Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 160 und 374.

Die geschlechtsspezifischen Anweisungen bezüglich der Miniaturporträts decken sich mit denen großformatiger Porträts. So heißt es in der Malanleitung von Mayol:

„Ich sagte im ersten Teil, dass man skrupellos die unterschiedliche Farbigkeit mit aller erdenklichen Genauigkeit imitieren solle; aber man muss mit derselben Aufmerksamkeit die Art, die einen Edelmann von einem Bürger, den Bürger von einem Künstler und diesen von einem Bauern unterscheidet einfangen: ein Armeegeneral trägt in seinem Gesicht den Ausdruck des Befehls, der Edelmann Kühnheit, der Bürger Güte, der Bauer den Ausdruck der Kraft, von der er Gebrauch macht.“³⁵¹

Hebt diese Empfehlung auf Stand und Beruf des Modells ab, bei denen es sich um männliche handelt – denn sonst wären sie spezifiziert –, lesen sich die Angaben zu Frauenporträts, wie man sie bei Violet lesen kann, etwas anders:

„Hat man eine Dame vor sich, die unter der Last der Vierziger seufzt, und mit Wehmut sieht, daß auser ihrem Manne ihr Niemand mehr die Kur macht; so male man sie, wie sie ist; doch entferne man sich nie von der allgemeinen Regel, seine Arbeit immer etwas zu verschönern. Übrigens wird sich aus ihrer Unterhaltung leicht erforschen lassen, zu welchem Gebrauch sie ihr Bild bestimmt. Man suche sich, ganz ausschließlich nach ihrem Geschmacke zu richten. Hat eine vollkommene Ähnlichkeit nicht viel Schmeichelndes für sie; so male man sie aus dem Gedächtnisse, wie sie ehemals war, und bilde ihren Kopf überhaupt ganz so, wie sie ihn wünscht. Man beobachte genau die Farbe ihrer Augen, und ihre Form überhaupt; ihre Züge und Haare bessere man so viel nöthig ist.“³⁵²

Allgemein äußert er sich so, dass Männer eher charakteristische und Frauen und Kinder mehr reizende Stellungen einnehmen sollten.³⁵³

Miniaturporträts, die man im Rahmen von Freundschaften austauschte, auf denen manchmal zwei junge Frauen in zärtlicher Umarmung zu sehen waren und die aufgrund ihrer Größe gut transportabel waren, besaßen selbst als Kopie für den Beschenkten eine große Bedeutung.³⁵⁴ Das zeigt die Tatsache, dass sich bis vor kurzem noch der größte Teil der Miniaturporträts im Besitz der Nachkommen der Beschenkten oder der Schenkenden³⁵⁵ der Porträts befanden.³⁵⁶ Wenn sie in dem Besitz der Nachkommen verblieben, so hat dies jedoch sicherlich nicht immer etwas mit dem emotionalen Wert der Porträts zu tun, sondern auch mit ihrem materiellen Wert. Der Marktpreis für Porträts war zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich hoch.³⁵⁷

„Die private Beschäftigung mit dem Gesicht des Dargestellten geschah verstärkt im 16., 17. und 18. Jahrhundert mit der Popularität von Miniaturen und Pastellporträts.“³⁵⁸ Die mit Beginn des

³⁵¹ So zitiert von Pappe 1993, S. 304 Anm. 181.

³⁵² Violet 1793, S. 137.

³⁵³ Violet 1793, S. 131.

³⁵⁴ Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 10.

³⁵⁵ Wie die Briefe, so wurden auch die Porträts häufig nach dem Ende der Freundschaft oder dem Tod der Empfängerin an die Autorin bzw. Auftraggeberin zurückgegeben.

³⁵⁶ Hinz kennzeichnete dies als spezifisch für dieses Genre. Hinz 1974.

³⁵⁷ Thibaut 2007.

³⁵⁸ West 2004, S. 59.

18. Jahrhunderts einsetzende zunehmende Wertschätzung von kostbarer Kleinheit, Pastellfarben und dekorativen Effekten führte zur besonderen Entwicklung der Medien, die am Diskurs der Intimität beteiligt waren. Dabei ist die Erfindung des Miniaturporträts eng verknüpft mit der Entwicklung von Freundschaftsbildnissen. Dennoch entstanden Miniaturporträts erst etwas später als die Freundschaftsbildnisse.³⁵⁹ Die entscheidende Weiterentwicklung innerhalb dieser Gattung erfolgte im 18. Jahrhundert mit der weitgehenden Verdrängung von Bildträgern wie Pergament oder Velin³⁶⁰ und von Emailfarben auf Metall durch das Malen von Aquarell und Gouache auf Elfenbein. Welche Partien des Bildes dabei in Aquarell und welche in Gouache gemalten wurden, war dabei sehr unterschiedlich. Manche verwendeten nur für die Darstellung des Hintergrunds Gouachefarben, andere wiederum gaben nur das Inkarnat in Wasserfarben wieder und gebrauchten für alles übrige Gouachefarben.³⁶¹ Die Einführung des Elfenbeins als Bildträger in die Miniaturmalerei geschah durch Rosalba Carriera. Vereinzelt wurde zwar bereits im 17. Jahrhundert darauf gemalt, aber erst Rosalba Carriera verwendete Elfenbein konsequent und setzte damit den Gebrauch dieses Materials in der Malerei durch. In Frankreich hielt man allerdings bis in die 60er Jahre des 18. Jahrhunderts hinein weitestgehend an den anderen Bildträgern fest. Elfenbein als Malhintergrund fand hier erst durch die Vermittlung Peter Adolf Halls in den späten 1760er Jahren breite Verwendung.³⁶² Trotz der erheblichen Vorteile der Wasserfarbenmalerei auf Elfenbein, gab es auch dann noch Maler, die immer wieder mit verschiedenen Techniken arbeiteten wie z.B. Jean-Baptiste Jacques Augustin, der wechselweise auf Velin, mit Emailfarben und auf Elfenbein malte.³⁶³ Peter Adolf Hall zeigte, indem er hin und wieder mit Emailfarben arbeitete, dass er sein Handwerk so virtuos beherrschte, dass es seiner

³⁵⁹ Bernd Pappe weist darauf hin, dass tragbare Porträtmalereien zwar schon aus römischer Zeit bekannt sind, diese jedoch keinen Einfluss „auf die sich in der Neuzeit entwickelnde Miniaturmalerei“ hatten. Ihm zufolge ist die Technik der Porträtminiaturmalerei auf die Illuminierkunst der Bücher zurückzuführen. In diesen könne man „bereits im Mittelalter mehr oder weniger reelle Porträts antreffen“. Für ihn fallen die Anfänge der Freundschaftsbildnisse und der Ausgangspunkt von Miniaturporträts im frühen 16. Jahrhundert in England zusammen. Pappe 1993, S. 264. Auch für andere Autoren liegt der Beginn des Freundschaftsbildnisses in England im frühen 16. Jahrhundert. Anvisiert wird dabei allerdings kein Miniaturbildnis, sondern ein großformatiges Gemälde, das Porträt *Die französischen Gesandten* von Hans Holbein von 1532 (Öl auf Holz, 2,03 x 2,09 m, London, The National Gallery). Stephanie Goda Tasch spricht von ihm als dem „Ursprungsbild“ eines Männerfreundschaftsbildnisses. Tasch 1995, vgl. auch Schneider 1999, S. 118ff. Wie u.a. die Habilitationsschrift von Hannah Baader, *Das andere Selbst: Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370-1520* zeigt, gab es Freundschaftsbildnisse in Italien jedoch bereits ab dem 14. Jahrhundert. Baader 2015. Was den Ursprung der Miniaturporträts anbelangt, so verortet Graham Reynolds diesen nicht an den englischen Hof von Heinrich VIII., sondern an den französischen Hof von Franz I. Die Nummer eins seines Katalogs zeigt somit auch die Porträtminiatur des *Charles de Cossé, Graf von Brissac* von Jean Clouet, die um 1535 entstand, und erst dann folgen die Porträtminiaturen von Hans Holbein d. J., die mit der Jahreszahl 1535/36 versehen sind. Reynolds 1996. Man kann jedoch sicher davon ausgehen, dass die Porträtminiaturen gleichzeitig am englischen Hof Henrys VIII. und am französischen Hof François I. um 1525 entstanden. Lloyd 2006, S. 18.

³⁶⁰ Es handelt sich hierbei um sehr feines Pergament, nach Möglichkeit die Haut eines totgeborenen Kalbs. Garnier-Pelle; Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 9.

³⁶¹ Pappe 2012 (b), S. 85

³⁶² Pappe 2007, S. 20 und Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 366.

³⁶³ Lemoine-Bouchard 2002, S. 9; Pappe 2007, S. 18 und 23 sowie Reynolds 1996, S. 13.

Maltechnik kaum anzumerken war. Bei der Emailmalerei etwa war es kaum möglich, die Farben pastos aufzutragen, weil sich beim Brennen deren Volumen verringerte und es dadurch leicht zu Abplatzungen kam. Außerdem ließ das Malen in Email wegen des mehrfach notwendigen Brennens der Farben nur bedingt eine freie Malweise zu. Peter Adolf Hall wurde von seinen Pariser Kunden jedoch vor allem wegen der Leichtigkeit und Freiheit seiner Pinselführung geschätzt. Im Gegensatz zu der zuvor akkuraten Malweise auf Pergament wurde der Pinselstrich nun absichtlich sichtbar gemacht.³⁶⁴ Auch ließ die Emailmalerei durch das wiederholte Brennen kaum das Malen nach dem Modell zu. Die Folge war, dass ein weiterer Arbeitsgang eingeschoben werden musste. Die Modelle wurden mitunter zuvor in Pastell nach dem Leben gemalt. Das Porträt wurde anschließend in der Werkstatt als Emailporträt gemalt. Mit Wasserfarben auf Elfenbein hingegen konnte nun unmittelbar nach dem Modell gemalt werden.³⁶⁵ Andererseits waren Emailfarben gegenüber den Wasserfarben³⁶⁶ auf Elfenbein sehr viel haltbarer³⁶⁷ und manche Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rieten davon ab, auf Elfenbein zu malen, weil es gelb werde.³⁶⁸

Es lassen sich dennoch zwei für die Freundschaftspraxis wichtige Elemente hervorheben, die durch die Verwendung des Elfenbeins als Malgrund günstig beeinflusst wurden: *Zum einen* konnte die Herstellungszeit herabgesetzt werden, denn es war auf Elfenbein im Vergleich zu Email möglich, sehr schnell zu arbeiten. Dies wirkte sich auf durch lange Porträtsitzungen oft verärgerte und gelangweilte Angehörige der Hocharistokratie sehr günstig aus. Miniaturmaler malten ihre Porträts nämlich häufig nach der Natur. Selten fertigten sie sie nach der Beschreibung von Kunden an.³⁶⁹ *Zum anderen* konnte die Wirkung der Miniaturen gesteigert werden. Diese stärkere Wirkung betraf vor allem das Inkarnat.³⁷⁰ Die dünnen Elfenbeinblättchen – sie „wurden auf eine Dicke von nur etwa einem halben Millimeter geschliffen“³⁷¹ – ermöglichten es nämlich, dass das Inkarnat transparenter und leuchtender wiedergegeben werden konnte.³⁷² Außerdem hat Elfenbein im Gegensatz zu dem opaken Pergament eine gewisse Tiefenwirkung und kommt der

³⁶⁴ Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 210.

³⁶⁵ Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 370.

³⁶⁶ Meist werden die Personen in Aquarell und der Hintergrund in Gouache gemalt. Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 156.

³⁶⁷ Durch den Brennvorgang wird sie als unverwüstlich beschrieben. Violet 1793, Stw. SCHMELZ, S. 228.

³⁶⁸ „Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.“ Violet 1793, Stw. MINIATUR, S. 219.

³⁶⁹ Pappe 2007, S. 21.

³⁷⁰ Man sprach dabei nie von Haut oder Inkarnat, sondern immer von „Fleisch“, „Fleischfarben“ oder „Karnationen“. Violet 1793. Aber „Carnation“ wiederum bezeichnet laut Watelet die Farbe der Haut und insbesondere die des Gesichts. Watelet 1792 Bd. 1, Stw. Carnation S. 314. Vgl. hierzu vor allem Bohde und Fend 2007.

³⁷¹ Pappe 2012 (a), S. 21.

³⁷² Schmalhofer 1990, S. 121.

Stofflichkeit menschlicher Haut bereits in unbemaltem Zustand sehr nahe.³⁷³ Daher wurde das Inkarnat entweder elfenbeinfarben belassen, oder man ließ das Elfenbein durch die lasierend aufgetragenen Wasserfarben durchscheinen.³⁷⁴ Mitunter empfahl man auch, ein Silberplättchen oder weißes Papier hinter das Elfenbein zu legen.³⁷⁵ Dadurch würden die Lichtstrahlen mit einer Stärke zurückgeworfen, „die den Schatten ungefähr die Farbe eines Spiegelglases“ gäbe.³⁷⁶ Zusätzlich gab es in der Miniaturmalerei die Technik der Untermalung, wodurch Effekte der Transparenz des Bildträgers genutzt wurden, um so die Assoziation hervorzurufen, dass durch die Gesichtshaut Empfindungen hindurchschimmern.³⁷⁷ Generell besteht ein Zusammenhang zwischen der Freundschaftspraxis am französischen Hof, die vor allem innerhalb der dort lebenden Schicht mit Hilfe von Miniaturporträts vollzogen wurde, und der gleichzeitigen Konzentration auf das Gesicht in diesem Medium, insbesondere auf die Wiedergabe von Haut. Mechthild Fend thematisiert in ihren Untersuchungen zum Thema Haut im Wissenschafts- und Kunstdiskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, dass in dem hier untersuchten Zeitraum in den genannten Diskursen Haut überhaupt erstmalig als eigenes Organ wahrgenommen wurde.³⁷⁸ Welch große Rolle das Inkarnat in der Miniaturmalerei spielt, zeigt bereits deren Definition. Der zufolge wird der Begriff „Miniatur“ nicht ausschließlich von dem Begriff *mignard* abgeleitet, was so viel wie „fein“, „schmeichelnd“ bedeutet, weil jedes Verkleinern die Natur verschönert,³⁷⁹ sondern ihre Definition bezieht sich vor allem auf ihren materiellen Anteil und auf ihre Technik. Die Miniaturmalerei wurde und wird primär über das Material, auf dem gemalt wurde, und den Pinselduktus des Inkarnats definiert.³⁸⁰ Die Farbe, die man im 18. Jahrhundert in Frankreich verwendete war Gouache.³⁸¹ In der *Encyclopédie* heißt es unter dem Stichwort MINIATURE:

„Die Miniatur ist die Kunst, im Kleinen auf einem Material zu malen, das von Natur aus weiß und nicht weiß gemacht ist und zwar in der Art, dass jede Partie, die Weiß oder zumindest eine große Helligkeit benötigt, ihr Weiß ebenso aus dem Untergrund bezieht, auf dem sie gemalt wurde, wie all die Farben, die leicht sein müssen, ihr Leuchten aus diesem Malgrund beziehen.“³⁸²

³⁷³ Pappe 1993, S. 269 und Pappe 2012 (b), S. 72.

³⁷⁴ Pappe 1993, S. 264.

³⁷⁵ Dies wurde aber erst um 1800 praktiziert. Pappe 2007, S. 25.

³⁷⁶ Violet 1793, S. 53.

³⁷⁷ Koos 2007 (b), S. 555 Anm. 41.

³⁷⁸ Bohde und Fend 2007, Fend 2003.

³⁷⁹ Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 9.

³⁸⁰ Bei drei Vierteln der Miniaturen handelt es sich denn auch um Porträts. Garnier-Pelle; Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 10.

³⁸¹ Pappe 2007, S. 26.

³⁸² «La *minianture* est l'art de peindre en petit sur une matiere quelconque, qui soit blanche naturellement & non blanchie ; ensorte que toute partie qui a besoin de blanc ou tout au-moins de grand clair, le tire du blanc même de la matiere sur laquelle elle est peinte ; & que toutes les autres couleurs qui doivent être très-legeres en tirent tout leur éclat.» *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1766 Bd. 10, Stw. MINIATURE, S. 548.

Neben der Haupterwartung, die man im 18. Jahrhundert an alle Porträts herantrug – nämlich dass sie Ähnlichkeit transportieren sollen –, bestand die, die Nathalie Lemoine-Bouchard an dritter Stelle für Miniaturporträts anführt, darin, den Freund darzustellen. Als zweites nennt sie den Geliebten.³⁸³ Im Porträt, so ist den Malanleitungen zur Miniaturmalerei zu entnehmen, kam dem Inkarnat ein wichtiger Stellenwert bei der Konstruktion von Ähnlichkeit zu. Außerdem war es ein zentraler Vermittler von Leben und Lebendigkeit. In Bezug auf den Pinselduktus des Inkarnats heißt es in Lexikonartikeln des 17. bis 19. Jahrhunderts: „Diese Art wird in Wasserfarben auf Pergament, Papier oder Elfenbein ausgeführt, der Pinselduktus ist in manchen Bildpartien strichelnd oder punktend.“³⁸⁴ Mit den gerasterten Bildpartien war vor allem das Inkarnat gemeint.³⁸⁵ Da die Inkarnate von den meisten Miniaturisten, die Papier als Malgrund wählten, dennoch mit der feinen Punkt- oder Strichstruktur modelliert wurden – obgleich es da nicht nötig ist, weil man auf Papier durch seine Saugfähigkeit problemlos mehrschichtig malen kann –, kann es nicht ausschließlich maltechnische Gründe gehabt haben, dass Haut gerastert wurde. Vielmehr ging es hier wie auch in anderen Porträttechniken des 18. Jahrhunderts um die Wiedergabe der Lebendigkeit von Haut. Das „Kolorit“ und insbesondere die „Punktierung der Karnationen“ sollte sanft, saftvoll, markicht und fett“ im Gegensatz zu „hart und trocken“³⁸⁶ ausgeführt werden, so lautete die Formulierung.

Indem man nun die Aufmerksamkeit auf die Darstellung dieser Aspekte richtete, lenkte man den Blick des Betrachters weg von Gesten, Attributen, Kleidungsstücken etc. hin zu Geschlecht und Alter. Die Wiedergabe von Haut im Bild wurde vornehmlich anhand dieser Kategorien differenziert. Am ausführlichsten widmete man sich in den Abhandlungen zur Technik der Miniaturmalerei den Nuancen der Haut junger Frauen. So spielte dieser Aspekt auch eine Rolle für die Freundinnenporträts. Zugleich wurde Haut bereits zur Oberfläche, auf der Emotionen ablesbar sind. So konnte der Betrachter nicht nur über physiognomische Merkmale Anteile des Charakters der Dargestellten wiederfinden, sondern über die Färbungen der Haut auch die flüchtigeren Bewegungen des Seelischen erleben.³⁸⁷ Damit bot eine auf diese Weise inhaltlich

³⁸³ Lemoine-Bouchard 2002, S. 10.

³⁸⁴ Pappe 1993, S. 261.

³⁸⁵ Allerdings wurden durchaus auch andere Partien eines Porträts gestrichelt oder gepunktet, wie z.B. Elemente der Kleidung oder auch die Schattenpartien unterschiedlicher Teile eines Porträts. Aber der Schwerpunkt der Rasterung lag auf dem Inkarnat. Boutet 1684, S. 20, 32, 42f und 51ff.

³⁸⁶ Violet 1793, S. 82.

³⁸⁷ Vgl. die Untersuchungen Angela Rosenthals zum Erröten junger Frauen auf englischen Porträts des 18. Jahrhunderts, Rosenthal 2001. Demgegenüber verwies Nina Trauth allerdings auf das Fehlen dieses Aspektes in der französischen Porträtmalerei. Trauth 2004. Allerdings gibt es auch französische Frauenporträts dieser Zeit, auf denen Gesichtsrötungen zu sehen sind. Dies ist z.B. auf den Porträts der Gräfin von Provence der Fall. Jedoch gibt es speziell für ihre Porträts die Hintergrundinformation, sie habe sich ihre Wangen immer reichlich mit Rouge gefärbt. Im Genre der Kunstkritik und -theorie äußerte sich etwa Diderot zur Sichtbarkeit von Emotionen

aufgeladene Fläche im Porträt die Möglichkeit, Bedeutungen aus dem Umfeld von Gefühlen, Emotionen etc. farblich einzuschreiben. Anders als Le Brun war de Piles der Ansicht, dass sich die Leidenschaften besser im Medium der Farbe als durch die Gesichtszüge darstellen ließen.³⁸⁸ Auch der sichtbare, lebhafteste Pinselstrich des Künstlers trug mit dazu bei, den Eindruck von Seelenbewegung beim Betrachter zu erzeugen. Pappe spricht davon, dass in den Miniaturen der Zeit Marie-Antoinettes im Vergleich zu denen früherer Epochen „Gefühl [...] zum Ausdruck gebracht“³⁸⁹ wird. Dabei möchte ich zwei Aspekte unterscheiden, die einmal durch diese Art, über die Technik der Miniaturmalerei zu reflektieren, und zum anderen durch die Technik selbst vermittelt wurde: Zum einen konnte seelisches Bewegt-Sein transportiert und zum anderen das Auge des Betrachters durch die Wiedergabe des „Kolorits“ „verführt“ werden. Das Inkarnat war auch das, was in den Abhandlungen am meisten besprochen wurde und es wurde gleich nach der Skizzierung angelegt.³⁹⁰

Parallel zu diesen technischen Weiterentwicklungen innerhalb der Miniaturmalerei, die vor allem auch die Wiedergabe des Inkarnats betrafen, wurde die Haut im 18. Jahrhundert „als besonders empfindsames Körperteil und als vitales Organ aufgewertet“³⁹¹. So beschrieb Denis Diderot in seinen *Anmerkungen über die Malerei* die Haut als empfindsames Organ, als Anzeiger für die Bewegungen des Seelischen und setzte dabei Haut und Leinwand gleich.³⁹² Damit kann man von der Tendenz einer Materialisierung der Dargestellten im Porträt sprechen. In dem Encyclopédieeintrag SENSIBILITÉ wird die Haut sogar als ‚nervöse Leinwand‘ bezeichnet³⁹³ und die Farbstifte wurden in den Anleitungen zum Teil ‚Schminke‘ genannt. Insofern FreundInnenschaft im 18. Jahrhundert hier als Praxis thematisiert wird und sich diese in starkem Maße gerade über den spezifischen Gebrauch von Freundinnenporträts vollzog, ist der Verweis auf die zentrale Rolle der Haut in dieser Zeit insofern erhellend, als zu dieser Praxis auch spezifische Formen von Intimität gehörten. So gibt es Hinweise darauf, dass man die Porträts küsste und an den Körper drückte. Auch gibt es im späten 18. Jahrhundert Beispiele, die wie „Die Zauberflöte“ deutlich machen, dass Miniaturporträts, d.h. Bilder, Gefühle auslösen

u.a. auch auf der Hautoberfläche immer in Bezug auf den „Natürlichen Ausdruck“, d.h. dass in dieser Zeit immer noch der Bezug zur außerbildlichen Realität wichtig war. Diderot 1968 und Lopes 2005.

³⁸⁸ Fend 2007, 89 und Piles de 1767, S. 135 und 332f. http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PID=PPN64155317X|LOG_0012&physid=PHYS_0155 29.09.2017 und http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PID=PPN64155317X|LOG_0027&physid=PHYS_0352 29.09.2017.

³⁸⁹ Pappe 2012 (a), S. 21.

³⁹⁰ Violet 1793, S. 57.

³⁹¹ Bohde und Fend 2007, S. 13.

³⁹² Diderot 1995, S. 200f sowie Fend 2003, S. 204f. Vgl. auch die Arbeiten zu Haut von Marianne Koos, u.a. Koos 2007 (a) und (b).

³⁹³ Bohde und Fend 2007, S. 15.

konnten.³⁹⁴ Das Besondere an der Wahrnehmungsweise des 18. Jahrhunderts unter denjenigen, die die mittlerweile entwickelte und bereits über einen längeren Zeitraum hinweg praktizierte Gefühlssprache teilten, ist, dass zur Rezeption der Bestandteile dieser Kultur der Zuneigung gehörte, dass sie vorgängig war. Protagonisten verliebten sich in das Miniaturporträt, noch bevor sie der Dargestellten jemals begegnet waren.

Um die genannten Effekte nun hervorzurufen, verwendete man nicht irgendein Elfenbeinblatt, sondern wählte dies sorgfältig aus. In der *Encyclopédie* beispielsweise wird einheitlich weißes Elfenbein empfohlen, das ohne sichtbare Aderung und unpoliert sein solle. Zudem werden in dem Artikel dickere Blätter wegen ihres rötlichen Schimmers verworfen.³⁹⁵ Aber auch unabhängig von dem Inkarnat steigerte das Elfenbein die Feinheit der Malerei und die Leuchtkraft der Farben, weil es weich wird und kein Pigment absorbiert. Dies erlaubte dem Künstler, die Transparenz der Farben zu nutzen, während er gleichzeitig pastos malen konnte, um den texturalen Reichtum zu steigern.³⁹⁶

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde zunächst keine erwähnenswerte Miniaturmalanleitung geschrieben. Man griff auf die wichtigste französische Quelle des 17. Jahrhunderts, den mit „C. B.“³⁹⁷ signierten „*Traité de la Mignature*“ von 1672 zurück. Der Entwicklung der Miniaturmalerei und der großen Nachfrage von Miniaturen entsprechend mehrten sich dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch neue Malanleitungen. In Frankreich schrieben Roger de Piles 1766 und Mayol 1771 ausführliche Anleitungen zur Miniaturmalerei, und mit dem „*Traité élémentaire sur l'art de peindre en Miniature*“ des Miniaturisten Pierre Noël Violet wurde 1788 ein weiteres Standardwerk geschrieben. Wie ich bereits in den Ausführungen zum Inkarnat hervorhob, gab sich Pierre Violet in seiner Abhandlung zur Miniaturmalerei als Verfechter der Überlegenheit der Farbe gegenüber der Zeichnung zu erkennen. Die Zeichnung sei „der Körper, das Kolorit aber die Seele der Gemähld“³⁹⁸. Und insofern das Seelische mit der Farbe verknüpft wurde und die Zeichnung auch in der Tat in den Anleitungen zur Miniaturmalerei keine Rolle spielte, kam ihm offensichtlich im Miniaturporträt eine besondere Bedeutung zu. Unter den Einsatzbereichen von Farbe widmete sich der Autor am ausführlichsten der Wiedergabe des Inkarnats und zwar bis ins kleinste Detail hinein, wie die Schattierungen und Nuancierungen des „Fleisches“ auf Kinn,

³⁹⁴ Asman 1997.

³⁹⁵ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* 1966 Bd. 10, Stw. MINIATURE, S. 549.

³⁹⁶ Johns 2003, S. 25.

³⁹⁷ Diese Initialen stehen laut Bernd Pappe für Claude Boutet oder Christoph Ballart. Pappe 1993, S. 262.

³⁹⁸ Violet 1793, S. 49.

Wangen, Nase, Stirn, in den Augenwinkeln und den Fingerspitzen. Auch legte er eigene Kapitel zum „Kolorit“ der „Karnationen“ bei Männern, Frauen³⁹⁹ und Toten⁴⁰⁰ an. Die „Hauptsache“ ist der „Kopf“⁴⁰¹, die „Gewänder“ werden als „Nebendinge“⁴⁰² bezeichnet. Und selbst der Farbton des Hintergrundes sollte auf den Typ der dargestellten Person abgestimmt werden.⁴⁰³ Die Umsicht bezüglich der Wiedergabe von Details der ohnehin sehr kleinen Porträts verwundert. Allerdings gibt es auch Darstellungen, die zeigen, wie Miniaturen mit optischen Hilfsmitteln betrachtet wurden.⁴⁰⁴

Obleich insbesondere England und auch Deutschland die Länder sind, von denen man an erster Stelle spricht, wenn von Empfindsamkeit und Freundschaftsporträts die Rede ist, war Frankreich im Vergleich zu England und Deutschland das Land, welches im ausgehenden 18. Jahrhundert in der Gattung der Miniaturmalerei am produktivsten war. Der Höhepunkt lag in der Zeitspanne zwischen den 70er Jahren und dem Beginn der Revolution, d.h. in dem von mir untersuchten Zeitraum. Ab der Französischen Revolution bis 1810 setzte ein Rückgang ein und von 1810 bis 1830 wurden wieder auffallend mehr Miniaturbildnisse produziert.⁴⁰⁵ Dies spricht dafür, dass die Klientel der präziösen Bildnisse vor allem innerhalb der Aristokratie zu finden ist.⁴⁰⁶

Es scheint so zu sein, dass die äußere Ebene der Darstellung von Freundschaft 100 Jahre nach dem Beginn der intensiveren Beschäftigung mit dem Gegenstand noch regelfrei war. Die bekannten Darstellungsformen innerhalb der Gattung der Miniaturmalerei, an die für gewöhnlich gedacht wird, wenn von Freundschaftsporträts die Rede ist, entstanden gerade nicht im 18., sondern erst im 19. Jahrhundert. Die Weiterentwicklungen dieser Darstellungen also, die das Porträt einer Person so anreicherten, dass es sich nun hervorragend dazu eignete, Intimität ausdrücklich zu kommunizieren und Teil einer Freundschaftspraxis zu sein, wurden erst im 19. Jahrhundert vollzogen. Dies waren, um zunächst die bekannteren zu nennen, die Miniaturporträts von Jean-Baptiste Isabey⁴⁰⁷ und die Augenporträts⁴⁰⁸ sowie die weniger

³⁹⁹ Violet 1793, S. 85.

⁴⁰⁰ Violet 1793, S. 96ff.

⁴⁰¹ Violet 1793, S. 93.

⁴⁰² Violet 1793, S. 81.

⁴⁰³ Violet 1793, S. 99.

⁴⁰⁴ Z.B. die Karrikatur von John Kay, *Zwei Kenner prüfen die Miniatur einer Frau*, ca. 1785, Tusche und Feder auf Papier, 7,4 x 15,5 cm, mit Wasserfarbe auf Elfenbein, Miniatur ehemals auf der Oberfläche des Papiers befindlich, 0,8 cm Höhe, Königliche Schottische Akademie, Edinburgh, in: Lloyd 2006, S. 22 Fig. 3.

⁴⁰⁵ Pappé 1993 und Pappé 2012 (a), S. 22.

⁴⁰⁶ Vgl. dazu auch Graham Reynolds, der davon spricht, dass die Miniaturmalerei immer als Mittel diente die Könige und ihre unmittelbare Umgebung zu porträtieren. Reynolds 1996, S. 14.

⁴⁰⁷ Vgl. Jean Baptiste Isabey, *Kaiserin Joséphine*, 1812, Aquarell und schwarze Tinte auf Papier, Miniatur, 13,8 x 10,5 cm, Inv.-Nr. RF 3849, Paris, musée du Louvre. Pupil 2005, S. 136 Abb. 96. In Abhandlungen zu Miniaturporträts gilt Jean-Baptiste Isabey als der führende Vertreter der französischen Miniaturmalerei. Er nimmt in dieser eine

bekannt, weil sehr seltenen Porträts, die die Dargestellte in Vorder- und Rückansicht zeigen,⁴⁰⁹ und schließlich Unikate wie die Miniaturen, die Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans, Herzogin von Bourbon anfertigte. Diese Miniaturen zeigen die Herzogin mit ihrer *dame d'honneur*, Madame de Chastellux (Abb. 17) sowie die *dame d'honneur* mit deren Sohn (Abb. 18) und erinnern an deren gemeinsame Zeit im Exil zwischen 1794 und 1814. Auch die bekannteren Arbeiten mit Haar wie z.B. mit einer Locke des Dargestellten, die auf der Porträtrückseite als reales Element das Bild ergänzen konnte,⁴¹⁰ als auch mit anderen solcher Fetische – etwa mit Blumen – entstanden weitestgehend erst im 19. Jahrhundert.⁴¹¹ Selbst die Doppelporträts von Jean-Urbain Guérin, die über den dünnen Farbauftrag und den Pinselduktus Zartheit, durch Farbgebung und Komposition aber Symbiose der Dargestellten transportieren und schließlich über ihre Farbsymbolik deutlich auf Freundschaft verweisen, entstanden bereits jenseits des von mir untersuchten Zeitraums (Abb. 19 und 20). Schließlich sind mir auch aus der Gruppe der Freundinnenporträts, bei denen die eine der beiden dargestellten Frauen zugleich die Autorin war (vgl. noch einmal Abb. 17 und 18), nur Beispiele aus dem 19. Jahrhundert bekannt.

Dennoch waren Miniaturen gerade innerhalb der französischen Hof- und Hocharistokratie das Hauptmedium einer umfangreichen Freundschaftspraxis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴¹² Dafür gab es mehrere Gründe. Sie waren z.B. häufig kostbare Juweliersarbeiten

Position ein, die der Stellung vergleichbar ist, die Jean Petitot innerhalb der Schweizer Miniaturmalerei innehat. Sein Hauptwerk in der Technik der Miniaturmalerei beginnt aber erst um 1800 und die bekanntesten sehr leicht gemalten Porträts vor Wolkenhintergrund, die von der englischen Porträtmalerei beeinflusst wurden, malte er erst ab 1795. Hofstetter 2005, S. 105ff.

⁴⁰⁸ Vgl. Sir William Charles Ross zugeschrieben, *Auge der Marie-Caroline-Auguste de Bourbon-Siciles, Prinzessin von Salerne, Herzogin von Aumale*, 19. Jahrhundert, Aquarell, Gouache, Miniatur auf Elfenbein, Durchmesser: 2 cm, Inv.-Nr. OA1726, Chantilly, musée Condé. Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappé 2007, S. 160 Abb. 174. Einige seltene Ausnahmen der Augenporträts stammen aus dem späten 18. Jahrhundert aus England. Die ersten dieser Art sind zwei, die im Zusammenhang einer berühmten Brautwerbung entstanden und von den beiden Protagonisten dieser Handlung ausgetauscht wurden. Vgl. Richard Cosway, *Das Auge von Georges Prinz Wales*, ca. 1785, Privatsammlung und Richard Cosway, *Das Auge von Mary Anne Fitzherbert*, ca. 1786, Privatsammlung, in: Grootenboer 2006, Abb. 1 und 2, S. 497 und 498. Allerdings schreibt Horace Walpole, ein großer Sammler von intimen und vor allem auch Miniaturporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem Brief an Lady Ossory vom 27. Oktober 1785 ein Franzose habe die Mode der Augenporträts in England eingeführt. Lloyd 2008, S. 17.

⁴⁰⁹ Vgl. Unbekannt, *Prinzessin de Deux-Siciles, Tochter König Ferdinand I. und der Königin Caroline*, 19. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, 8,7 x 6,5 cm, Inv.-Nr. OA1449, Chantilly, musée Condé. Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappé 2007, S. 182 Abb. 205. Diese Porträts entstanden ausschließlich in Neapel. Pappé 2007, S. 26.

⁴¹⁰ Vgl. Unbekannt, *Marie-Louise-Victoria von Sachsen-Coburg-Saalfeld, Herzogin von Kent*, 1850, retouchierte Photographie auf Elfenbein, eingelassen in eine Metallbrosche, Inv.-Nr. OA1467, Chantilly, musée Condé. Auf der Rückseite befindet sich die Locke aus weißen Haaren der Victoria von Sachsen-Coburg, Herzogin von Kent, Mutter der Königin Victoria. Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappé 2007, S. 205 Abb. 244.

⁴¹¹ Maria-Theresia spricht von Ringen, in denen sich Haare Marie-Antoinettes befinden. Brief von Maria-Theresia an Marie-Antoinette, Wien 5. März 1775, Marie-Antoinette 2005, S. 206.

⁴¹² Bernd Pappé sprach unlängst davon, dass die Zeit Marie-Antoinettes „eine der bedeutendsten in der Geschichte der Miniaturmalerei [war] in stilistischer Hinsicht wie auch mit Blick auf die Herstellungstechniken“. Gleichzeitig verwies er darauf, dass Miniaturporträts insgesamt jedoch gerade in dieser Zeit vor allem unter Vertretern des Adels und des wohlhabenden Bürgertums und weniger innerhalb der Hofaristokratie ihre Erfolge zu verzeichnen hatten. Pappé 2012 (a), S. 21f.

oder man bewunderte das Geschick, mit welchem diese oft winzigen Bilder produziert wurden. Das handwerkliche Können betraf auch die technische Virtuosität. Zum Teil legten Rezipienten auch Wert auf die besondere Wiedergabe von Details.⁴¹³ Die Kostbarkeit bezog sich schließlich nicht nur auf die Rahmung und die Feinheit in der Ausführung der Bilder, sondern schon allein auf die Farben und deren Behältnisse. Dies soll ein Zitat von Pernety verdeutlichen, der unter dem Stichwort Farbe schreibt: „Was die Miniaturfarben betrifft, welche allemal die schönsten und feinsten sind [...]. Einige, als das Weiß, den Indigo, die Massicote, den Binster, Umbra, Zinnober etc. verkauft man mit ein wenig Gummi abgerieben, in kleinen Täfelchen von der Größe einer Erbse oder Linse, oder in Näpfchen von Elfenbein, oder auch in Muscheln; (...)“⁴¹⁴

Die Feinheit, wie aus dem Zitat hervorgeht, erstreckte sich also auch auf die Behältnisse, in denen man die Farben verkaufte und die zu ihrer Aufbewahrung empfohlen wurden.⁴¹⁵ Ein anderer wichtiger Aspekt für die Beliebtheit von Miniaturen innerhalb der Aristokratie war auch die relativ rasche Arbeitsweise der Miniaturisten. Das war ein Punkt, der bereits zum Selbstanspruch dieses Berufsstandes gehörte.⁴¹⁶ Vor allem aber waren Porträtminiaturen populär wegen der Intimität, die sie ermöglicht.⁴¹⁷ Man konnte sie in der Hand halten. Ihre Größe diene dazu, eine scheinbar private Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Besitzer des Bildes herzustellen.⁴¹⁸ Daher tragen Kapitel der Kataloge der heute freilich sehr seltenen Ausstellungen von Miniaturen auch Titel wie „La miniature, un objet intime“⁴¹⁹. Und in der Tat sind auf Darstellungen der Rezeption von Miniaturbildnissen nur intime Situationen zu sehen, in denen die Betrachtung der Porträts, wenn nicht von nur einer Person, so doch zumindest im kleinen Rahmen stattfindet.⁴²⁰ Durch das Einbeziehen von druckgrafischen Werken lassen sich unter Vorbehalt und in Kombination mit anderen Medien Überlegungen über die mögliche Art der Rezeption von Miniaturporträts treffen.⁴²¹ Es gibt einige Darstellungen, in denen Miniaturporträts

⁴¹³ Pappe 2007, S. 29.

⁴¹⁴ Pernety 1764, Stw. Farbe, S. 82.

⁴¹⁵ Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966 Bd. 10, Stw. MINIATURE, S. 550.

⁴¹⁶ Hugues 2003, 162. Allerdings sind die Aussagen über den Zeitaufwand, den die Herstellung einer Miniatur erforderte, sehr widersprüchlich. So schrieb Pernety: „Es erfordert diese Art zu malen vor andern die meiste Zeit.“ Pernety 1764, Stw. Miniatur, S. 212.

⁴¹⁷ West 2004, S. 60.

⁴¹⁸ West 2004, S. 59f.

⁴¹⁹ „La miniature, un objet intime“ lautet der Titel des ersten Kapitels des Katalogs einer Ausstellung von Porträtminiaturen. Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 9.

⁴²⁰ Vgl. die Miniatur auf der Rückseite einer Uhr, die mit *Ch. Dupont* signiert ist. Sie stellt zwei Frauen und einen Mann in antiker Kleidung dar, die eine Miniatur bewundern. Die Miniatur stammt aus dem späten 18. Jahrhundert, Durchmesser: 0,06 m. Hôtel George V, Paris 06.11.1990, Nr. 305. Vgl. auch Shearer West, die in ihrem Lehrbuch über Porträtmalerei davon spricht, dass auch Porträts, die eine offensichtlich private Funktion hatten wie Miniaturen, gewöhnlich für die Rezeption in einer Gruppe bestimmt waren. West 2004, S. 43.

⁴²¹ Denn auch diese Bilder können ja z.B. die ideale Rezeption von Miniaturporträts wiedergeben und nicht die Rezeptionspraxis.

von Frauen betrachtet werden.⁴²² Sie halten das Porträt in der Regel in Augenhöhe. Der Abstand des Betrachters zum Bild ist immer relativ gering (Abb. 21). Bei Pernety heißt es dazu: „Sie (die Miniaturmalerei) unterscheidet sich von den andern Arten der Malerey hierinnen, daß sie weit feiner ist, daß sie in der Nähe gesehen werden muß, daß man sie nur im Kleinen, und mehrentheils nur auf Pergament, oder auf Elfenbein, macht.“⁴²³ Bei solchen Porträt-im-Porträt-Darstellungen ist die Intimität der Situation allerdings, dass nämlich die im Porträt auf einem Miniaturporträt Dargestellte betrachtet wird oder dass durch das Tragen eines solchen kleinen Porträts im Porträt auf eine persönliche Beziehung verwiesen wird, wiederum zurückgenommen und zwar allein deswegen, weil die persönliche Beziehung öffentlich dargestellt wird. Andererseits ist häufig nicht auszumachen, ob die/der Dargestellte das Porträt einer Frau oder eines Mannes in der Hand hält, so dass ein Stück Intimität in der Darstellung dadurch gewahrt wird, dass dem Betrachter die Identität der Person, deren Beziehung zum Dargestellten im Porträt veröffentlicht wird, vorenthalten wird.⁴²⁴ Ja man könnte sogar sagen, dass durch die Veröffentlichung und deren gleichzeitige Verweigerung Intimität selbst thematisiert wird. Trotzdem sind Porträts von Frauen, in denen diese sichtbar mit Bildnissen anderer Frauen in einem Bildraum vereint wurden, selten. Eines dieser seltenen Beispiele für die visuelle Rezeption des Miniaturporträts einer Frau durch eine andere Frau, stellt die undatierte Kreidezeichnung von Jacques-Antoine-Marie Lemoine mit dem Titel *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft* dar.⁴²⁵ Zu sehen ist das Porträt einer jungen Frau, die leicht aus der Mitte gerückt und in einer Dreivierteldrehung zum Betrachter hin dargestellt ist. Sie befindet sich in freier, vom Menschen scheinbar unberührter Natur und schreibt auf einer natürlichen, mit Gras bewachsenen Balustrade zu Füßen eines Baumes einen Brief. An einem der Äste des Baumes hängt eine relativ großformatige Miniatur, auf der deutlich das Porträt einer Frau zu erkennen ist. Beide Frauen schauen aus dem Porträt heraus den Betrachter an. Auf der Rückseite der Zeichnung ist folgende Inschrift zu lesen: ‚Sophie an Pauline / wenn mein Porträt sprechen würde / würde es ihnen sagen, dass ich sie liebe‘.⁴²⁶ Die Zeichnung ist so idealtypisch und auf den ersten Blick klar verständlich, dass man von einer Visualisierung Rousseau’scher Ideen sprechen könnte: Hier schreibt eine Frau einen Brief an ihre Freundin angesichts des Bildes der Empfängerin und dies ereignet sich alles in freier Natur als dem Ort von Freundschaft schlechthin. Gleichzeitig kann in der Zeichnung gesehen werden, was

⁴²² Vgl. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, *Vicomtesse de Laval*, 1770, Aquarell, Gouache, Bleistift und Rötel, 30 x 18,5 cm, Inv.-Nr. Car285, Chantilly, musée Condé. Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappé 2007, S. 11 Fig. 1.

⁴²³ Pernety 1764, Stw. Miniatur S. 212.

⁴²⁴ Vgl. auch Frank 2000, S. 31ff.

⁴²⁵ Jacques-Antoine-Marie Lemoine, *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft*, Schwarze Kreide, grau gewaschen, oval, 27 x 23 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/A-lady-writing-a-letter-in-a-landscape/12A4A8DB22403E60>. 09.02.2019

⁴²⁶ ‘Sophie à Pauline si mon portrait étoit parlant il vous diroit que je vous aime’. Jeffares 1999, S. 100f Nr. 49.

man im 18. Jahrhundert mit dem Porträt einer Freundin u.a. tun konnte. Man konnte mit Hilfe des Porträts die Abwesende anwesend machen und sich somit das Schreiben an diese Person erleichtern, indem man eine Unterhaltung simulierte. Das Herstellen von Natürlichkeit und Nähe, als befände man sich mit dem Empfänger im Gespräch, gehörten auch zu den Idealen des Briefschreibens in dieser Zeit. Trotz dieser Konzentration Freundschaft kommunizierender Elemente ist diese Darstellung singulär. Es ist unbekannt, um welche Personen es sich bei den Dargestellten handelt und ob es überhaupt Porträts sind. Einiges scheint jedoch dafür zu sprechen, dass die Zeichnung auf eine praktizierte Freundschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts Bezug nimmt. Zumindest macht dies das Hinausschauen der dargestellten Figuren aus dem Bild wahrscheinlich, wie auch, dass in der Inschrift Frauennamen genannt werden, sowie die Tatsache, dass der Autor der Zeichnung Porträtmaler war. Außerdem gab es im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Freundinnenpaar mit diesen Vornamen: Sophie Gräfin von Stolberg und Pauline von Montagu. Die Archives Nationales de Paris konservieren zwei Kartons Briefe „Sophies an Pauline“. In einem der Briefe heißt es:

„Ich muss Sie, meine Pauline, lieben, um mein Herz zu befriedigen und auch um damit beginnen zu können, Ihnen fast täglich zu schreiben. Eine lange und gewohnheitsmäßige Aneinanderreihung von Umständen und zweifellos auch mein schlechter Charakter, haben mich dahin gebracht, dass ich zunächst erst dann mit Worten beginne, wenn mein Herz mich unter den Zwang meiner Pauline stellt. Unser Bild ist mir immer vor Augen. Auch die angenehmen Gespräche, die wir zusammen führten, erklingen noch in meinem Herzen, aber ich habe mich heute Eurer Freundschaft unwürdiger denn je gefühlt, liebe Pauline. Nur die Gnade könnte das Herz Deiner armen Sophie ändern. Du kannst nicht all die Ausreden. ... du würdest auch sie noch lieben, wenn Du sie kennen würdest.“⁴²⁷

In diesem Absatz werden beide Medien freundschaftskonstitutiver Elemente genannt: der Brief und das Bild, auch wenn mit dem Bild vielleicht nur ein inneres Bild gemeint ist. Es wird deutlich, wie die Vergegenwärtigung der Anderen durch ein äußeres oder inneres Bild beim Schreiben hilft, wie es die Mitteilung von Gedanken und Gefühlen erleichtert, wie eine gesprächsähnliche Situation erzeugt wird – verdeutlicht durch die Pünktchen, die ein Stocken, Verzögern, ja Abbrechen wie bei einer Unterhaltung imitieren. Es ist sogar davon die Rede, dass die Autorin, sich unter den „Zwang“ der Empfängerin stellen muss, um die Gefühlsenergie aufrechterhalten zu können, um in der Lage zu sein, fast täglich an sie zu schreiben. Ein solcher Zwang oder Bann lässt sich auch gut mit einem Bild erzeugen. Zu dem Diskurs über die

⁴²⁷ «Il faut que je vous aime ma Pauline, pour satisfaire mon cœur, et aussi pour me mettre en train de Vous écrire a peu près journellement. Une longue habitude des circonstances, et sans doute aussi mon mauvais naturel, m'ont rendu si reperée, que je me prends d'abord au mots, quand mon cœur me porte au contraire on ma Pauline. Notre image est toujours devant moi. Et les doux entre tiens que nous avons eu ensemble, retentissent a mon cœur – mais je me suis sentie aujourd'hui plus indigue que jamais de votre amitié chere Pauline, il n'y a que la grace qui puisse changer le cœur de ta pauvre Sophie, tu n'en connais pas tous les détours. ... tu l'aimer encore quand tu les connoitras.» Centre Historique des Archives Nationales Hôtel de Soubise. Fonds privées 322AP/36.

Rezeption von Miniaturporträts gehörten also auch Briefe, jedoch ebenso Romane und Theaterstücke.

Ein anderes Porträt, in dem sichtbar eine Frau das Porträt einer anderen Frau um den Hals trägt, ist das Porträt der *Gräfin von Flahaut mit ihrem Sohn* von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 10). Dieses Porträt zeigt auf eindrucksvolle Weise wie komplex und raffiniert Miniaturporträts rezipiert werden konnten. Was hier präsentiert wird, ist ein Zusammenspiel aus Berühren und Blicken. Die Mutter berührt das Kind und dieses wiederum das Porträt der Freundin der Mutter. Neben dieser innerbildlichen Bewegung von berühren und betrachten gibt es noch die Bewegung aus dem Bild heraus und wieder in das Bild hinein.⁴²⁸

Miniaturen kommt aber auch durch ihre körpernahe Rezeption eine besonders starke sinnliche Wirkung zu. Darauf wird immer wieder hingewiesen.⁴²⁹ Diese kleinen Bildnisse waren vorzüglich dazu geeignet, dass man sich nie von ihnen trennen musste. Man konnte sie, wie das viele Amerikaner heutzutage mit den Fotos ihrer Familienangehörigen tun, überallhin mit sich führen. Gleichzeitig jedoch waren sie um vieles raffinierter und aufwendiger gearbeitet als Fotos. Häufig gehörten nämlich zu den Miniaturen auch noch eigens für den Zweck des Transports auf Reisen oder zumindest des Aufbewahrens angefertigte Etuis. Da Miniaturen, weil sie oft in der Öffentlichkeit getragen oder auf Reisen mitgenommen wurden und eben nicht immer in stabilen

⁴²⁸ Es entstand 1785 und wurde im selben Jahr im Salon der Académie Royale ausgestellt. Danach besaß es entweder die Gräfin von Angiviller oder ging gleich in die Sammlung der Gräfin von Flahaut über. Zumindest befand es sich bis ins frühe 20. Jahrhundert im Familienbesitz der Flahauts. Heute ist es Bestandteil einer anderen Privatsammlung. Es wird angenommen, dass die Gräfin von Angiviller das Porträt in Auftrag gab und dass sie es ist, die auf dem Miniaturporträt, mit dem das Kind spielt, dargestellt ist. Beide Frauen waren Schwägerinnen und Nachbarinnen und eng miteinander befreundet. Im Salon wurden die Porträtierten wie auch die Besitzerin des Porträts anonymisiert. Das Porträt wurde unter dem Titel: „Gräfin XXX mit ihrem drei Monate alten Sohn; das in Öl gemalte Bild gehört der Gräfin XXX“ ausgestellt. Passez 1973, S. 144. Aber zwei Kommentaren von Besuchern des Salons ist zu entnehmen, dass die Dargestellten identifiziert werden konnten. In dem einen Kommentar heißt es: „... eine Gräfin mit ihrem drei Monate alten Sohn, frisch wie Flora, schön wie Venus aber keusch wie Penelope und in jeder Haltung des Körpers zeigt sie die eheliche Tugend in ihrer perfektesten Reinheit; die Gräfin, so bescheiden, dass sie anonym bleiben wollte, damit ihre Figur nur die Neugier von Kunstliebhabern entfacht. Man sagt, es sei die Gräfin de Flahaut, Schwägerin Madame d’Angivillers.“ Passez 1973, S. 144. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts war Adélaïde-Marie-Émilie Filleul, spätere Gräfin von Flahaut de la Billarderie, spätere de Souza 24 Jahre alt und die Gräfin von Angiviller bereits 60. Élisabeth Joséphe de Laborde, Gräfin von Angiviller, war bekannt als eine Salonnière und Auftraggeberin von Kunstwerken. In dieser Funktion war die Gräfin eine besonders wichtige Person für Adélaïde Labille-Guiard, und zwar nicht nur als Sammlerin, sondern auch als Unterstützerin und Vermittlerin. Hyde 2002, S. 88. Die Gräfin von Boigne beschrieb sie als die „Herrin“ des exklusiven Zirkels der wahren Kunstliebhaber von Versailles. Hyde 2002, S. 93 Anm. 75. Sie unterstützte neben Adélaïde Labille-Guiard auch Anne Vallayer-Coster. Adélaïde Labille-Guiard suchte 1783 ihre Hilfe gegen die Verteiler eines Pamphlets, mit dem Anne Vallayer-Coster beschimpft und Adélaïde Labille-Guiard verleumdet wurde. Auch Geneviève Brossard de Beaulieu wandte sich an die Gräfin, damit diese sich für sie einsetze. Hyde 2002, S. 80. Darüber hinaus war die Gräfin von Angiviller – wie Marie-Antoinette und die Mesdames de France – „praktizierende“ Freundin. Auch die Gräfin de Flahaut führte einen Salon – allerdings erst während der Revolution. Sie schrieb etliche Romane. Beide Frauen pflegten im Laufe ihres Lebens mehrere Beziehungen zu anderen Frauen, deren Bestandteile u.a. auch Porträts waren.

⁴²⁹ West 2004, S. 60.

Vitrinen aufbewahrt oder sorgfältig eingepackt in Schubladen gelagert wurden, äußerst gefährdet waren, erhielt ein Kunde früher seine Miniatur vom Miniaturisten gerahmt. Das Bildnis wurde dabei stets mit einem schützenden Deckglas versehen. Die Deckgläser konnten durch Reibung an scharfen Kanten zerkratzt werden oder gar, wenn die Miniatur auf hartem Grund aufschlug, zerbrechen, die Miniatur selbst aber blieb geschützt.⁴³⁰

Das Zeigen in der Öffentlichkeit beinhaltete mitunter auch, dass man die Miniaturen eingelassen in eine Gürtelschnalle, in Form eines Medaillons an einem Band um den Hals gehängt,⁴³¹ an einem Perlenarmband angebracht oder in eine Tabakdose eingelassen zugleich nah am Körper und für alle sichtbar bei sich trug.⁴³² Die Freundin war so nicht nur im Herzen der Freundin, sondern ihr Bild konnte auch betrachtet und während der Betrachtung in einer ruhigen Minute an sie gedacht werden. Neben dieser wohl zum Teil öffentlich sichtbaren, zugleich jedoch privaten Form des Gebrauchs, wurden Miniaturen gerade ab der Zeit, in der sie als Objekte der Zuneigung einen Beliebtheitszuwachs erfuhren, auch in Ausstellungen veröffentlicht und somit einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.⁴³³ Damit verwischten auch hier wie bei allen Medien der Freundschaft die Grenzen zwischen öffentlich und privat. Und wie bei den veröffentlichten Briefen und Tagebüchern, die, bevor sie publiziert wurden, in aller Regel noch einmal einer gründlichen Überarbeitung durch den Autor selbst unterzogen wurden, wählte man auch die gezeigten Miniaturen sorgfältig aus.⁴³⁴ Allerdings wurden Bilder öffentlich gezeigt, bevor sie in den privaten Zusammenhang eingingen. Briefe wurden zwar vielleicht schon mit Blick auf eine spätere Veröffentlichung geschrieben. Aber zunächst stand die intime Rezeption im Vordergrund. Dena Goodman schreibt „[...] das einander Mitteilen, untereinander Zirkulieren lassen und schließlich Veröffentlichen ‚privater‘ Briefe sei die erste Stufe von Öffentlichkeit gewesen, durch die private Personen in die öffentliche Sphäre, die sie durch ihre spezifisch diskursive Intersubjektivität konstituierten, eintraten.“⁴³⁵ Ein ähnliches Veröffentlichen von Elementen des Privatbereichs lässt sich, wie gezeigt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch auf der Bildebene feststellen. Man veröffentlichte Freundinnenporträts und verkaufte die

⁴³⁰ Pappe 1995, S. 21.

⁴³¹ In Frankreich wurde im 18. Jahrhundert zunächst die ovale, in den letzten beiden Jahrzehnten die runde Form bevorzugt. Pappe 2007, S. 25.

⁴³² Vgl. zum Gebrauch von Miniaturporträts im 18. Jahrhundert grundlegend vor allem Pointon 2001.

⁴³³ Beispielsweise ist von Adélaïde Labille-Guiard bekannt, dass sie Pastelle und Miniaturen im Salon, in der Académie de Saint Luc und nach deren Schließung im Salon de la Correspondance ausstellte. Sprinson de Jesús 2008, 157. Auch in den Livrets der Salons sind Miniaturporträts vermerkt. So in dem Livret von 1771: Guiffrey 1990, Bd. 4, Ausstellung von 1771, S. 28 und 36f; Ausstellung von 1773, S. 34. Außerdem gab es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Sammler von Miniaturporträts. Für diese Sammlungen gab es eigens angefertigte Wandschränken. Lloyd 2008, S. 14ff.

⁴³⁴ Pappe 1993, S. 266.

⁴³⁵ Goodman 2005, S. 2.

eigenen, zum Teil sehr intimen Familienporträts, die der Käufer sich sogar übers Bett hing.⁴³⁶ Will man diese von Goodman in Bezug auf Briefe aufgestellte These parallel in den Bereich der Bildwelt übertragen, tun sich allerdings diverse Probleme auf. Diese beginnen bereits bei der Formulierung „privat(e)“ Person. Ist ein Mitglied der Hof- und Hocharistokratie Frankreichs, eine Prinzessin, die nach der Königin die hierarchisch höchste Position innerhalb des Adels besaß, die Tochter von Louis XV und Tante von Louis XVI, eine Privatperson? Ist sie mehr oder in gleichem Maße Person der Öffentlichkeit als beispielsweise Geneviève de Malboissière, die zur wohlhabenden *noblesse de robe* gehörte, nicht am Hof von Versailles aber in einem großen Privathaus im Marais lebte und Autorin mehrerer Schauspiele und Gedichte war und auf deren veröffentlichte Freundschaftsbriefe sich die zitierte Äußerung Goodmans bezieht? Man kann sich damit helfen, dass man feststellt, dass Victoire de France in einem anderen Bereich bekannt war als Geneviève de Malboissière, dass Erstere eher zur politischen, Letztere eher zur geistigen Elite gehörte. Mir geht es hier um die Parallelsetzung eines großformatigen Freundschaftsporträts von Victoire de France (Abb. 6) mit den Briefen Geneviève de Malboissières an ihre Freundin Adélaïde Méliand. Beide Elemente sind insofern nicht so ganz miteinander vergleichbar, als das großformatige Porträt gerade kein Medium von Privatheit und als Freundschaftsporträt eher ungewöhnlich ist, während der Brief als Medium privaten Selbstaudrucks gerade erst entworfen wurde. Es gibt jedoch, so möchte ich argumentieren, neben dem Prozess der Entwicklung neuer Medien, die geeignet waren, Subjektivität auszudrücken, auch die Bewegung hin zu größerer Transparenz des politischen Machtzentrums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dazu gehörte nicht nur die Öffnung von Teilen des Königshauses für breite Bevölkerungsschichten, sondern u.a. auch das öffentliche Zeigen von Bildern überhaupt. In dieser „strukturell veränderten Öffentlichkeit“ nun, wie Jürgen Habermas diese Transformationen am Ende des 18. Jahrhunderts nennt, positionieren sich nicht nur die Angehörigen der geistigen, sondern auch die der politischen Elite auf eine Weise, die beiden Bereichen verständlich ist, durchaus aber auch mit alten Codes operiert. Wie die Briefe, so argumentiere ich mit Jean-Luc Nancy, sind auch die Porträts Subjektentwürfe, die im Salon der Öffentlichkeit präsentiert werden. In ihren Funktionen unsichtbar sind sie nur noch Darstellungen von Subjektivität.⁴³⁷

Die Zuordnung der Kategorie „privat“ zum höfischen Bereich mag zunächst verwundern. So rechnet Jürgen Habermas diesen Aspekte ganz klar dem Bürgertum zu, während der Hof insgesamt ihm zufolge zum öffentlichen Bereich gehört. Denn „privat“, so heißt es bei Habermas, bedeutete „ohne öffentliches Amt“. Demgegenüber waren die Staatsdiener öffentliche

⁴³⁶ Barta 2001, S. 15 und 144 Anm. 19 und 20.

⁴³⁷ An einer Stelle klagt Diderot über die vielen Porträts unbekannter Männer und Frauen.

Personen. D.h., dass der ganze Hof zum öffentlichen Bereich gehörte und zwar nicht nur die Personen, sondern auch die Gebäude.⁴³⁸ Somit kann man nach dieser Auffassung auch keine Differenzierung zwischen den einzelnen Räumen am Hof vornehmen, Richard Alewyn schrieb hierzu:

„Es unterscheidet die bürgerliche von der höfischen Gesinnung, dass im Bürgerhaus auch der Festraum noch wohnlich, im Schloß selbst der Wohnraum noch festlich ist. Und wirklich entwickelt sich seit Versailles das königliche Schlafzimmer zu einem zweiten Brennpunkt der Schlossanlage. Findet man hier nun das Bett aufgeschlagen wie eine Schaubühne, auf erhöhter Estrade, ein Thron zum Liegen, durch eine Schranke von dem Raum der Zuschauer getrennt, so ist ja in der Tat dieser Raum der tägliche Schauplatz der Zeremonien des Levers und Couchers, die das Intimste zu öffentlicher Bedeutsamkeit erheben.“⁴³⁹

Intimität wiederum ist das, was sich in diesen Räumen zwischen den Personen ereignete und war am Hof als öffentlicher Sphäre anders codiert als im bürgerlichen Milieu.⁴⁴⁰ Dennoch stimmt diese klare Zuordnung für die Zeit der Regence, d.h. noch vor der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und damit dem Beginn der Phase, für die Habermas überhaupt erst eine deutliche Trennung zwischen privat und öffentlich konstatiert, bereits schon nicht mehr. Schon mit dem Ende der Regierung von Louis XIV, aber vor allem unter Louis XV., hat man beispielsweise die Etikette – ein wichtiges Element von Repräsentation und damit von Öffentlichkeit – als lästiges Korsett empfunden und nur noch widerwillig befolgt. Jeanne Louise Henriette Campan, die erste Kammerfrau Marie-Antoinettes, schildert in ihren Memoiren, wie die Vorschriften für das Ankleiden von der jungen Königin nicht mehr bei jeder Temperatur unangefragt akzeptiert wurden. Diese Vorschriften beinhalteten, dass jedes Kleidungsstück aus den Händen der anwesenden jeweils rangniedrigsten Person aufsteigend bis zur anwesenden ranghöchsten Person wandern musste, die es dann endlich an die Königin weiterreichen durfte.⁴⁴¹

„Erst mit der Regentschaft Philipps von Orléans, der die Residenz von Versailles nach Paris verlegt, verliert der Hof die zentrale Stellung in der Öffentlichkeit, ja seine Stellung *als* Öffentlichkeit. Indem nämlich „die Stadt“ dessen kulturelle Funktionen übernimmt, verändert sich nicht nur der Träger der Öffentlichkeit, sondern diese selbst. Die Sphäre der königlichen Repräsentation, mit ihr der *grand goût* von Versailles, wird zur mühsam erhaltenen Fassade. Der Regent und seine beiden Nachfolger bevorzugen die kleinen Gesellschaften, wenn nicht gar den Familienkreis, und entziehen sich bis zu einem gewissen Grade der Etikette. Das großartige Zeremoniell weicht fast bürgerlicher Intimität: Am Hof Ludwigs XVI. haben an sechs Tagen der Woche die Zusammenkünfte den Charakter einer Privatgesellschaft.“⁴⁴²

Zu diesem „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ gehören demnach nicht nur die oben beschriebenen Vorstöße des bürgerlichen Subjekts in die Öffentlichkeit mit der Publizierung seiner Briefe, sondern umgekehrt auch Elemente des Rückzugs in die Privatsphäre durch

⁴³⁸ Habermas 1999, S. 66.

⁴³⁹ So zitiert in: Habermas 1999, S. 65.

⁴⁴⁰ Luhmann 1996.

⁴⁴¹ Campan 2003, S. 89f.

⁴⁴² Habermas 1999, S. 91, vgl. hierzu auch Goodman 2005.

Mitglieder des Hofes. Ein Anzeichen für die Veränderung am Hof waren sowohl die oben beschriebene intime Rezeption von Porträts im Privatraum wie auch der Ausbau für diesen Zweck besonders geeigneter Porträtformen.

Zunächst gehörten die begehrten Objekte, die von den Künstlern produziert wurden, die für die *Menus-Plaisirs* arbeiteten, zu einer Art von Produktion, die vollständig getrennt war von der Akademie und den Salons. Jedoch im Gegensatz zu dem, was Melissa Hyde behauptet, nämlich dass deren Bedeutung und Wert sich nicht von dem individuellen Genie dessen, der sie produzierte, herleiten ließen, wiesen Laurent Hugues und Xavier Salmon darauf hin, dass gerade die kleiner formatigen, im privaten Zusammenhang zirkulierenden Porträts die originalen waren, für die man Modell saß, während die großformatigen, offiziellen Porträts entweder Kopien oder Porträtkompositionen darstellten. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, d.h. in der „Epoche Marie-Antoinettes“⁴⁴³, begannen Miniaturenmalerei auch damit, ihre Porträts zu signieren, weshalb deutlich mehr Künstler aus dieser Zeit bekannt sind, die in diesem Genre tätig waren.⁴⁴⁴ In dieser Zeit wurden Miniaturen allerdings auch im Salon ausgestellt und umgekehrt begannen Künstler, die am Anfang ihrer Karriere Miniaturmalerei waren, später großformatige Bilder anzufertigen. Beispiele hierfür sind neben Rosalba Carriera, Adélaïde Labille-Guiard und Jean Laurent Mosnier.⁴⁴⁵ Bekannt sind natürlich aber auch die Miniaturen, die als Kopien von großformatigen Porträts angefertigt wurden.⁴⁴⁶ Auf einem konzeptuellen Niveau unterscheiden sich diese Kunstwerke vollständig von denen, die das Primat des individuellen Künstlers als Quelle von Bedeutung und das Kriterium der Originalität erfüllen, insofern als diese allein einen essentiellen Wert für die Kunstgeschichte besaßen. Weil Miniaturen und Kopistenarbeit außerhalb der traditionellen Beschäftigungen der Kunstgeschichte lagen, waren ihre Ausführenden häufig Frauen. Wenn auch die Kunstgeschichte zu diesen vergessenen Künstlern wenig zu sagen hat, so gibt es doch viel zu sagen über die kulturellen Bedeutungen ihrer Werke. Die Tatsache, dass diese Objekte manchmal von Frauen angefertigt wurden, fügt unserem

⁴⁴³ Pappe 2012 (a), S. 21. Interessanterweise spricht Bernd Pappe nicht von der Zeit Louis XVI, obwohl er ja der regierende König war, sondern von nur von Marie-Antoinette.

⁴⁴⁴ Pappe 2012 (a), S. 21.

⁴⁴⁵ Gerrit Walczak weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass beide Maler in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts die „größten und spektakulärsten Selbstbildnisse in den letzten Salons vor der Revolution“ anfertigten. Wobei Adélaïde Labille-Guiard den im Salon von 1785 ausgestellten Prototyp schuf, den Jean Laurent-Mosnier in seinem zwei Jahre später ausgestellten Künstler selbstbildnis offensichtlich zu überbieten suchte. Walczak 2012, S. 25.

⁴⁴⁶ Ein Beispiel hierfür ist die Sammlung von acht ovalen Miniaturporträts, die Maria Leszczyńska einer Cousine, der Baronin von Besenval, schenkte. Unter den Miniaturporträts befand sich ein Porträt Maria Leszczyńskas, das eine Variante des großformatigen Porträts von Jean-Marc Nattier ist. (Jean-Marc Nattier, *Maria Leszczyńska, Königin von Frankreich in der Bibel lesend*, gegen 1748, Öl auf Leinwand, 1,04 x 1,12 m, inv. MV5672, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon) 1983, Drouot Paris 20.10.1983, S. 40. Außerdem wurden zahlreiche Kopien in Miniaturformat von einem großformatigen Porträt von Louis XVI von Joseph-Siffred Duplessis, vom Außenministerium, bei ganz verschiedenen Miniaturmalern für diplomatische Geschenke in Auftrag gegeben. Diese Künstler bekamen den König auch nicht zu Gesicht. Walczak 2012, S. 33.

Verständnis von ästhetischer Kultur im 18. Jahrhundert und der Rolle der Frauen in ihr eine wichtige Dimension hinzu.⁴⁴⁷ Laut Hyde ließ sich der Wert dieser privateren Porträts aus der Nähe der Künstler zu dem abgebildeten Subjekt herleiten (d.h., dass eine vom Leben abgenommene Ähnlichkeit ein größerer Wert war, als eine Kopie der dritten Generation). Außerdem beeinflusste das Format der Objekte, die Kunstfertigkeit der Wiedergabe und der eigentliche Wert der Materialien ihren Wert. So ist z.B. häufig eine Miniatur auf eine kostbare Golddose oder auf eine von einem Juwelier gearbeitete Schatulle montiert. Diese Objekte fungierten z.T. als ein „symbolisches in Umlaufsetzen“, das von Seiten des Königs und der königlichen Familie in Zirkulation gebracht wurde und das kulturelle Kapital des Rezipienten steigerte. Zeitweise aber fungierten sie als „aktuelles in Umlaufsetzen“, nämlich dann, wenn der Rezipient einer Miniatur die dazugehörige Dose der Krone gegen Bezahlung zurückgab.

Die Miniaturmalerei war anders als die anderen Maltechniken hochgradig vom Auftraggeber abhängig. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden nur wenige Miniaturen ohne Auftrag angefertigt und danach wurden sie von der Fotografie abgelöst.⁴⁴⁸ D.h., dass die Miniaturmalerei eine Gattung war, die die Autonomiebestrebungen der anderen Künste zu dieser Zeit nicht mitvollzog und damit stark funktionsgebunden blieb, nämlich ein Porträt von Jemandem für Jemanden herzustellen. Das Geben, Empfangen und Tragen von Miniaturporträts war im 18. Jahrhundert Teil einer sozialen Praxis. Diese Praxis schloss nicht nur Miniaturen ein, die als diplomatische Geschenke dienten, sondern es gab auch solche, die in der Öffentlichkeit die Loyalität ihres Trägers gegenüber einem Mitglied der Gesellschaft, von dem er oder sie abhängig war, bezeugen sollten, und zwar sowohl familiärer – wie zum Beispiel gegenüber dem Ehemann oder Vater – als auch öffentlicher Art. Schließlich gab es auch solche, die als Auszeichnung Angehöriger des Hofes fungierten. Während das Zeigen von Miniaturporträts in der Öffentlichkeit als Zeichen von Loyalität vor allem auf Männer zutraf, kam es den Frauen zu, persönliche Verbindungen öffentlich zu präsentieren. Auch diese waren freilich nicht rein affektiven Charakters, sondern konnten ebenfalls loyalen und repräsentativen Zwecken dienen. Nur galt dann die Loyalität dem Ehemann.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Hyde 2002, S. 82.

⁴⁴⁸ Pappe 1993, S. 276.

⁴⁴⁹ Frank 2000, S. 15ff.

Eine mit den Ausführungen zu *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft* von Jacques-Antoine-Marie Lemoine⁴⁵⁰ bereits angesprochene Funktion von Miniaturporträts ist, dass diese auch Bestandteile emotionaler Geflechte und Anzeiger intimer Verhältnisse waren.⁴⁵¹ So tritt bei diesen kleinformatigen Porträts zu den Aspekten, die alle anderen Freundschaftsgeschenke und Briefe und auch die großformatigen Porträts charakterisiert, noch ein weiteres Moment hinzu. Sie sind nämlich nicht nur Objekte oder Worte, die mit dem, was sie der Freundin vermitteln, einen imaginären Raum eröffnen, in dem die Beziehung in der Vorstellungswelt beider agieren kann, sondern sie ermöglichen durch die Bereitstellung einer Fülle von Blickkonstellationen darüber hinaus auch noch das Einüben in eine Praxis bestimmter emotionalisierter Beziehungen und im Zuge dessen die Generierung eines Aspekts einer empfindsamen Persönlichkeit (Performativität). Damit ist gemeint, dass die Verbindung von Mode – namentlich Schmuck, in den diese Porträts eingelassen waren –, mit dem Bild der geliebten Person im Raum des öffentlichen Diskurses, eine auf das gleiche Geschlecht bezogene Identität generierte. Der Diskurs favorisierte für Männer eine auf fruchtbaren Austausch abzielende Freundschaft unter Angehörigen des gleichen Geschlechts, für Frauen aber eine auf Verfeinerung der Gefühle angelegte tugendhafte zärtliche Zuneigung zweier Freundinnen. Damit war er auch auf eine geschlechtsspezifische Zuneigung hin orientiert.

Wie muss man sich das vorstellen? Um das zu klären, will ich zunächst das Moment des Tragens genauer in den Blick nehmen, um mich dann dem Aspekt des Betrachtens zuzuwenden. Beide Aspekte gehören essentiell zum damaligen Gebrauch von Miniaturporträts. Wer das Miniaturporträt einer Freundin trug, demonstrierte damit seine Zuneigung zu dem/der Dargestellten. Das traf im 18. Jahrhundert uneingeschränkt zu. Im Unterschied zu großformatigen Porträts, die getrennt vom Körper der Person, für die sie eventuell eine emotionale Bedeutung hatten, in der Regel an irgendeiner Wand hingen, konnten Miniaturporträts wie andere Schmuckstücke immer am Körper getragen werden. Das bedeutet, dass die Person, die eine solche Miniatur trug, sich mit ihr im öffentlichen Raum verhalten musste. Die Trägerin demonstrierte öffentlich entweder eine emotionale Bindung oder bezeugte Loyalität, ein Vorgang, der sich zudem ständig wiederholen ließ. Das Vorhandensein eines sozialen Raumes und die Möglichkeit der ständigen Wiederholbarkeit sind zugleich die wesentlichen Elemente von Performativität. Gleichzeitig jedoch können diese Porträts in den Zusammenhang einer Freundschaftspraxis gehören, die ebenfalls in einem sozialen Raum

⁴⁵⁰ Jacques-Antoine-Marie Lemoine, *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft*, Schwarze Kreide, grau gewaschen, oval. 27 x 23 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/A-lady-writing-a-letter-in-a-landscape/12A4A8DB22403E60>. 09.02.2019.

⁴⁵¹ Pointon 2001.

stattfindet, der aber nicht mehr so offen ist. Die Blicke, die hier auf das Porträt geworfen werden, sind auf jeden Fall affektiert und können in ein Ritual eingebunden sein. Hier spielt das Tragen des Porträts am Körper eine Rolle, die Möglichkeit es anzuschauen und durch den zurückgeworfenen Blick angeschaut zu werden. Es gibt Berichte darüber, dass die Freundinnenporträts in der Öffentlichkeit betrachtet wurden, ja dass sie sogar mit den Lippen berührt wurden.⁴⁵² Mitunter wurde der oder dem Dargestellten noch eine Stimme verliehen, indem – wie in dem Freundschaftstempel Gleims – vor dem Porträt die Briefe des Dargestellten laut vorgelesen wurden.⁴⁵³ Bei den Miniaturporträts kommt noch die Möglichkeit des Berührens hinzu.

Die Gouachezeichnung von Nicolas Lafrensen (Abb. 21) wurde im Pariser Salon von 1785 ausgestellt. Im Kontext der übrigen Bilder Lafrensens ist zu vermuten, dass die auf dem Sofa dargestellte Frau nicht das Porträt ihrer Freundin, sondern das ihres Geliebten betrachtet. Man kann aufgrund dieser Bilder im öffentlichen Raum davon ausgehen, dass auch sie nicht nur eine tatsächliche und/oder ideale Praxis darstellten – d.h. abbildeten –, sondern diese auch erzeugten. Allerdings müssen in Bezug auf den darin enthaltenen „Aspekt des Betrachtens“ an dieser Stelle noch weitere Beobachtungen hinzugefügt werden. Z.B. ist das im Porträt betrachtete Bildnis für den außerhalb des Bildraumes befindlichen Rezipienten mitunter selbst nicht zu sehen. Wie die oben erwähnte Zeichnung von Jacques-Antoine-Marie Lemoine⁴⁵⁴ aber zeigt, gab es auch für den Gebrauch im Rahmen gleichgeschlechtlicher Beziehungen einen solchen bildlichen Fundus. Dennoch ist auch hier In dieser Zeichnung ist das Miniaturporträt Bestandteil einer umfassenderen Freundschaftspraxis. Die im Bild dargestellte Frau ist ganz offensichtlich gerade dabei, an die als Bild im Bild dargestellte andere Frau einen Brief zu schreiben. Das an dem Baumstamm angebrachte Miniaturporträt dient demnach der Vergegenwärtigung der Abwesenden. Zugleich sind beide, die doch, wenn man von der Logik der Bilderzählung ausgeht, eine Frau schreibt einer anderen, in diesem Moment gerade abwesenden Frau einen Brief, räumlich zu diesem Zeitpunkt nicht vereint sein dürften, für den Rezipienten im Bildraum gemeinsam zu sehen und daher auf diese Weise vereint. Von Interesse ist an dieser Stelle meiner Ansicht nach, dass dem Blick im Bild eine besondere Fähigkeit zugesprochen wird. Denn entweder haftet er an dem Bild der abwesenden Person, wie in dem Genrebild (Abb. 21), oder er ist auf die Betrachterin gerichtet, wie in dem Porträt *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft*

⁴⁵² Sniader Lanser 1998-99, S. 183. http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=4#page_scan_tab_contents.
Abfrage: 03.10.2017

⁴⁵³ Kleine Kreise waren natürlich nicht öffentlich, aber sie inszenierten ihre Privatheit öffentlich.

⁴⁵⁴ Jacques-Antoine-Marie Lemoine, *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft*, Schwarze Kreide, grau gewaschen, oval. 27 x 23 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/A-lady-writing-a-letter-in-a-landscape/12A4A8DB22403E60>. 09.02.2019.

von Jacques-Antoine-Marie Lemoine,⁴⁵⁵ bei der man davon ausgehen kann, dass es sich bei ihr um diejenige handelt, für die das Porträt bestimmt war. Die Kontaktaufnahme ist also sehr direkt. Außerdem werden im Bild Rezeptionshilfen akkumuliert. Auf diese Weise zeigt das Porträt wohl auch, wie man sich Imagination vorgestellt hat. In wenigen Fällen kam es zu einer regelrechten Zirkulation eines verschenkten Miniaturporträts, auch wenn sich die Funktion des Porträts, während es in Umlauf gesetzt wurde, ändern konnte.

Élisabeth de France schenkte ihrer *dame pour accompagner*, der Markgräfin von Raigecourt, die neben der Markgräfin von Bombelles deren engste Freundin war, ein Miniaturporträt von sich (Abb. 22). Dieses Porträt befindet sich auf dem Deckel einer in Gold gefassten *bonbonnière*. Die Dose verblieb bis vor kurzem im Familienbesitz der Raigecourts. 1991 erschien sie im Auktionskatalog von Christies Genf. Dort werden nur zwei Repliken erwähnt. Die eine Replik ist eine reduzierte Variante, die sich in einem *carnet de bal* befand. Der Erstbesitzer der anderen Replik ist unbekannt.⁴⁵⁶

Porträtdosen waren zwischen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und dem ausgehenden 18. Jahrhundert Luxusartikel und werden heute als kaum verhüllte Geldgeschenke bezeichnet, weil sie sich sehr leicht in Bargeld umtauschen ließen.⁴⁵⁷ Ganz offensichtlich wurde dies auch in der Anfangszeit getan, da von den ersten Dosen nur einige der aus kunsthandwerklicher Sicht wertlosen Porträts erhalten geblieben sind. Dosen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert jedoch sind in größerer Zahl noch vorhanden. Das kann einmal damit zusammenhängen, dass in Paris insbesondere zwischen 1760 und 1780 eine ausgesprochen große Nachfrage nach Gold Dosen bestand.⁴⁵⁸ Andererseits hatte sich jedoch möglicherweise auch der Gebrauch dieser Geschenke verändert. So gibt es eine Reihe bildlicher Darstellungen aus dieser Zeit, die die

⁴⁵⁵ Jacques-Antoine-Marie Lemoine, *Eine Dame schreibt einen Brief in einer Landschaft*, Schwarze Kreide, grau gewaschen, oval. 27 x 23 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/A-lady-writing-a-letter-in-a-landscape/12A4A8DB22403E60>. 09.02.2019

⁴⁵⁶ Christie's International Hôtel Richmond Genf, Auktionskatalog vom 14.05.1991, Nr. 108.

⁴⁵⁷ So schrieb Charles Joseph de Ligne in seinen Memoiren: „Ludwig XV. schenkte mir einen kostbaren Ring, den ich freilich noch am gleichen Tag verkaufte, da ich mir damals aus derlei Dingen nichts machte. Denn wegen des großen Krieges und meiner Furcht, das Leben vor dem Tod auf dem Schlachtfeld nicht genug genossen zu haben, war ich darauf erpicht, jeden Augenblick zu genießen. Dazu brauchte ich jedoch Geld. Und bei meiner Rückkehr nach Wien verkaufte ich deshalb der Kaiserin eine Schnupftabakdose, ebenfalls ein Geschenk des Königs. Auf der Dose befand sich Ludwigs in Diamanten gefasstes Porträt. Die Diamanten gab ich mit der Dose hin, das Porträt dagegen behielt ich. Maria Theresia war darüber böse, und sie wurde noch böser, als ich ihr sagte, ich sei fest entschlossen, das Bildnis des Königs zu behalten, denn es erinnere mich an unseren letzten Sieg. Wir waren nämlich damals bei Torgau gerade wieder von den Preußen geschlagen worden.“ Ligne 1979, S. 30.

⁴⁵⁸ Corbeiller 1966, S. 32ff.

Rezeption von Miniaturporträts und zwar auch von in Dosen eingelassenen Miniaturporträts visualisierten (Abb. 21).⁴⁵⁹

Die Briefe, die Élisabeth de France an die zwei ihr am nächsten stehenden Hofdamen schrieb, unterscheiden sich von denen, die sie an die Anderen richtete. Das betrifft zum einen die Frequenz, zum anderen durfte sie in ihnen ihre Briefpartnerinnen, was für diese Zeit sehr ungewöhnlich ist, und benutzte Formeln größerer Nähe wie „ma petite“ oder „mon enfant“ sowie Spitznamen. Dabei waren Porträts und Briefe innerhalb der Hofkultur kein Ersatz, sondern nur Trost. Die Golddose, die Élisabeth de France der Markgräfin von Raigecourt schenkte, ist selbst eingebettet in einen Schriftverkehr zwischen beiden Frauen und sie war der Beschenkten offenbar so wichtig, dass sie sie bis an ihr Lebensende behielt. Am 12. März 1796 schrieb Madame Royale, das einzige Kind Marie-Antoinettes und Louis XVI, das die Französische Revolution überlebt hatte, an die Markgräfin von Raigecourt. In diesem Brief nahm sie noch einmal Bezug auf deren Freundschaft zu Élisabeth de France und bat jene, ihr dieses Porträt zu leihen, damit sie eine Kopie des Bildnisses ihrer Tante anfertigen lassen könne mit der Versicherung, es ihr wieder zurückzugeben.⁴⁶⁰ In diesem Brief ist also keine Rede mehr von einer Dose, sondern nur noch von einem Porträt. Als Motiv für die Bitte, ausgerechnet von diesem Porträt eine Kopie anfertigen lassen zu wollen, wird die Ähnlichkeit genannt. Zumindest lässt sich hier so etwas wie ein geringfügiges In-Umlaufsetzen eines Bildnisses beschreiben, auch wenn sich dabei die Funktion vom Freundinnenbildnis hin zum Memorialbild verändert.

Die Qualifikation eines Porträts für ein Freundinnenporträt war bei den Einzelporträts eine Frage nach deren Eingebettetsein in eine Praxis, nach dem Zusammenspiel von Wort und Bild und dem, was möglicherweise noch dazu kam. Dies allerdings ist aus kunsthistorischer Perspektive insofern unbefriedigend, als dieser Gebrauch letztlich außerhalb des Bildes stattfindet. Gleichzeitig jedoch wurden auch in diesen Porträts Differenzierungen vorgenommen, die einer bestimmten Rezeption entgegenkamen. Ich möchte dies anhand des soeben vorgestellten Porträts – mit Hilfe eines Vergleichs zwischen diesem Porträt der Élisabeth de France und dem zeitgleich entstandenen Porträt Marie-Antoinettes von Campana – versuchen zu verdeutlichen (Abb. 23). Laut Grandjean wurde die Bonbonnière mit dem dazugehörigen Porträt der Marie-Antoinette an die Prinzessin Marie-Wilhelmine-Auguste von Hessen-Darmstadt verschenkt.

⁴⁵⁹ Das Material auf dem dieses Porträt angefertigt wurde, wird in der Literatur nicht mit angegeben. Es ist jedoch bekannt, dass Sicardi emaillierte Porträts anfertigte. Corbeiller 1966, S. 47.

⁴⁶⁰ Ferrand 1861, Brief Madame Royales an die Markgräfin von Raigecourt vom 12. März 1796, S. 319f.

Nach dieser Erstbesitzerin wurde die Dose noch zwei weiteren Frauen vererbt.⁴⁶¹ Es bestehen zwischen beiden Porträts viele Parallelen: Beide Frauen tragen ein weißes Musselinkleid, das an den Ärmeln mit Bändern zusammengebunden ist, beide Frauen haben ihr gepudertes Haar in etwa auf die gleiche Weise frisiert, beide Porträts sind Hüftstücke, beide Frauen halten ihre symbolträchtigen Blumen in der Hand. Und dennoch gibt es in Hinblick auf Körperhaltung, Gesichtsausdruck, Gestik und Hintergrund gravierende Unterschiede, die sich nicht lediglich auf stilistische Differenzen zwischen beiden Malern zurückführen lassen – wobei ja auch die Wahl eines Malers von Interesse ist. Vielmehr wird deutlich, dass die unterschiedlichen Zeichen mit denen die Porträts operieren, als verschiedenen Kommunikationssystemen zugehörig zu begreifen sind. Denn das Porträt Marie-Antoinettes sendet ein deutliches Mehr an Körpersignalen aus. Die Gestik ist explizit und damit lesbar. In ihr ist Freundschaft, so könnte man sagen, buchstäblich zur Geste geworden. Ebenso scheint der ganze Körper bemüht, zum Zeichen zu werden. Ja, das geradezu gegenständliche Verhaftetsein medialisierter Freundschaft in diesem Porträt – mit seinem sorgfältigen Blumenarrangement und dem drapierten Vorhang im Hintergrund – charakterisiert das Bild insgesamt. Es arbeitet mit einem Mehr an Sinneseindrücken und ist darauf angelegt, alles zu zeigen. Das Bildnis der Élisabeth de France ist demgegenüber anders semiotisiert. Es vermittelt nicht mehr diese Reizüberflutung, d.h. die kleinteiligen, unruhigen Arrangements sind verschwunden. Vielmehr wird mit einer subtileren kompositionellen Kontrastierung gearbeitet, indem der runde, weiße Frauenarm der Dargestellten auf einem grauen Steinblock ruht und der leichte, transparente Musselinstoff neben fester stumpfer Materie präsentiert wird. Freundschaft wird hier nicht gestikuliert, sie wird nicht als etwas Sichtbares artikuliert, sondern muss immateriell hinter den Körpern zwischen den Seelen heraufbeschworen werden. Nun ist es nach Koschorke im Gegensatz zur bürgerlichen Kultur charakteristisch für die Hofkultur, dass alles, was innerhalb der Hofkultur äußerlich nicht sichtbar ist, auch nicht vorhanden ist.⁴⁶² Insofern erscheint das Bildnis Marie-Antoinettes auch innerbildlich als wesentlich geeigneter für einen Gebrauch als Freundschaftsporträt, als das Porträt der Élisabeth de France.

⁴⁶¹ Grandjean 1981, Nr. 175. Laut dem Katalogeintrag zu einer Auktion von Christies ist diese Miniatur die vereinfachte Replik der Versteigerten. Christie's International Hôtel Richmond Genf 16.11.1993, Nr. 157.

⁴⁶² Koschorke 2003, S. 17.

2.2 Pastellporträts

Auch hinsichtlich der Technik der Pastellmalerei führt der Weg nach Frankreich ins 18. Jahrhundert als Hauptort und Hochzeit, innerhalb derer sich wichtige Entwicklungen abspielten.⁴⁶³ Als Ausgangspunkt der Pastellmalerei wird in Lexika, Einführungskapiteln und geschichtlichen Abrissen jedoch zunächst die italienische Renaissancekunst genannt.⁴⁶⁴ Leonardo da Vinci, so wird angeführt, habe als erster das ausdrucksstarke Potential des Pastells entdeckt, indem er das Bedürfnis hatte, „weiche, malerische Texturen, leuchtende Farbschichten und atmosphärische Effekte in die Zeichnungen hineinzubringen“⁴⁶⁵. Die erhaltenen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts suggerieren, dass in der Frühmoderne zur Belegung von Porträtköpfen krümelige Farbstifte beim Zeichnen verwendet wurden, die dem Künstler bei der Ausarbeitung, der Interaktion und der Balance von Farbe und Licht in Zeichnungen zur Vorbereitung auf die Ölbilder halfen. Dabei waren die Künstler beim Einführen von Farbe in die Zeichnung gar nicht auf diese Farbstifte angewiesen. Ihnen stand eine Vielzahl anderer Techniken zur Verfügung. Wasser- und Tintenfarben, Gouache oder Deckfarbe und Tempera konnten auf weißes Papier aufgetragen werden und Papier konnte in der Manufaktur gefärbt werden. Mit Ausnahme der Zeichnungen von Jacopo Bassano und Federico Barocci war die Verwendung von trockenen, krümeligen Farben für künstlerische Zwecke im späten 16. Jahrhundert ziemlich beschränkt – gewöhnlich wurden nur rot, schwarz und weiß eingesetzt. Gelb und braun kamen auch vor, aber weniger häufig.⁴⁶⁶ In dieser Zeit stellten Künstler und/oder ihre Assistenten ihre Zeichenstifte aus einem pudrigen Pigment und zusätzlichen Bestandteilen selbst her.⁴⁶⁷ Weitere Fixpunkte in der Geschichte der Pastellmalerei sind dann aber vor allem französische Maler wie Joseph und François Clouet im frühen 16. Jahrhundert und Robert Nanteuil in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Clouets Kreideporträts sind jedoch Zeichnungen, die mitunter nur zur Vorbereitung eines Gemäldes angefertigt wurden, aber selbst keinen Gemäldecharakter hatten.⁴⁶⁸ Nanteuil hingegen arbeitete zwar mit einer eingeschränkteren Farbpalette als die Pastellmaler des 18. Jahrhunderts, aber seine Pastelle sind nun tatsächlich Gemälde, die zwar trocken gefertigt sind, aber den gesamten Bildträger aus Papier bedecken.⁴⁶⁹ Als Vater der Pastellmalerei des 18. Jahrhunderts wird jedoch nicht Robert Nanteuil, sondern Joseph Vivien betrachtet. Es wird dabei

⁴⁶³ Vgl. etwa Lloyd 2008, S. 20.

⁴⁶⁴ Hier wurden Pastellstriche verwendet, um Schattierungen von besonderer Zartheit zu setzen (*sfumato*). Aber es gab auch bei Leonardo und im Umkreis von Leonardo Zeichnungen, die weitestgehend in Kreide ausgeführt wurden. Burns 2007, S. xiif.

⁴⁶⁵ Burns 2007, S. 1.

⁴⁶⁶ Burns 2007, S. 1.

⁴⁶⁷ Burns 2007, S. 6.

⁴⁶⁸ Burns 2007, S. 42.

⁴⁶⁹ Burns 2007, S. 43.

erwähnt, dass er der erste war, der Pastellbilder ausstellte. Im Salon von 1704 waren es immerhin 21 Pastelle, die er der Öffentlichkeit präsentierte. Außerdem fertigte er Pastelle in großem Format an.⁴⁷⁰ In diesen wandte er die malerischen Qualitäten der zeitgenössischen Porträts in Öl wie z.B. die von Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière auf Pastellporträts an. Dennoch war es auch in dieser Technik wieder Rosalba Carriera, mit der ein Neubeginn in Verbindung gebracht wird. Sie begann zwar als Miniaturmalerin, fertigte dann jedoch ausschließlich Pastellporträts an.⁴⁷¹ Im Unterschied zu den Pastellen von Joseph Vivien waren ihre Porträts aber eher kleinformatig.⁴⁷² Man betrachtet das Rokoko als eigentliche Blütezeit dieser Technik.⁴⁷³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Pastellbilder, die im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden, auf mehreren Ebenen von denen, die bis dahin produziert worden waren, unterscheiden. Zum einen haben sie den nur zeichnerischen Charakter der bis dahin in dieser Technik entstandenen Bilder verloren. Sie sind Malerei geworden. Weiterhin hatte sich die Größe dieser Bilder verändert. Drittens wurden sie anders präsentiert und durchaus auch ausgestellt. Pastellporträts hingen ansonsten aber, wenn sie nicht im Salon ausgestellt waren, in privateren Räumen wie in Zeichenräumen, Ankleide- oder Schlafzimmern.⁴⁷⁴

Man begeisterte sich also für eine Farbkreidenmalerei, die visuell mit der Ölmalerei konkurrieren konnte.⁴⁷⁵ In dem Moment, in dem Kunden realisierten, dass Pastellmaler auch in der Lage waren, malerische Effekte zu erzeugen, nahm die Beliebtheit von Pastellporträts deutlich zu, denn die Pastellmalerei hatte entschiedene Vorteile. So dunkelten die Bilder nicht mit der Zeit nach, die Farben änderten sich nicht wie bei den Arbeiten in Öl und die Sitzungen für ein Pastellporträt waren weniger zeitintensiv.⁴⁷⁶ Außerdem war in der Pastellmalerei ein stärkeres Wechselspiel zwischen Farbe und Bildträger möglich, als dies bei Ölbildern der Fall war.

„Pastellbilder wurden für gewöhnlich auf blauem Papier ausgeführt, das auf eine Leinwand montiert wurde und zwar nicht nur deshalb, weil dies das dickste Papier war, das im 18. Jahrhundert erhältlich

⁴⁷⁰ Burns 2007, S. 62.

⁴⁷¹ Dass Rosalba Carriera sowohl Miniatur- als auch Pastellmalerin war, ist nicht ungewöhnlich. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befanden sich Ausführungen zur Technik der Pastellmalerei in der Regel in Abhandlungen über die Miniaturmalerei, so dass man davon ausgehen kann, dass diese beiden Techniken als verwandt betrachtet wurden. Shelley 2002, S. 4. So kann man auch im Glossar der Anleitung zu Miniaturmalerei von Pierre Violet ein Stichwort PASTELL finden. Violet 1793, S. 224. In Frankreich werden in den Museen heute beide Medien der graphischen Kunst zugeordnet. Die meisten Miniaturen wurden ja auch mit Wasserfarben ausgeführt und häufig hatten beide Techniken als Malgrund Pergament. Allerdings bedurfte dies für beide Arten der Malerei einer unterschiedlichen Vorbereitung. Violet 1793, S. 53f.

⁴⁷² Burns 2007, S. 81.

⁴⁷³ Koller 1988, S. 271ff.

⁴⁷⁴ Burns 1997, S. 14.

⁴⁷⁵ Burns 2002, S. 14.

⁴⁷⁶ Shelley 2002, S. 5.

war, sondern auch wegen der farblichen Vorteile, die es bot, wenn es die Pastellpigmente aufnahm und diese wiederum mit dem blauen Untergrund interagierten.“⁴⁷⁷

Die große Anziehungskraft des Pastells wird in sämtlichen Äußerungen über diese Maltechnik als durch die anhaltende Leuchtkraft der Farben, ihre matte Oberfläche, ihre samtige Pracht und die Weichheit des mit diesen Stiften ausgeführten Bildes hervorgerufen beschrieben. Diese Charakteristiken wiederum entstehen durch die Körnchenstruktur – ein Grund aus feinem Puder, der in einer lichtundurchlässigen Schicht wahllos verteilt ist – und dem diffusen Licht, das von diesen unregelmäßigen Oberflächen reflektiert wird. Außerdem besitzt das Pastell einen hohen Prozentsatz an weißer Basis besonders in den blassen Farben. Das Pastell erlaubte im Vergleich zum Miniaturporträt eine schnellere Arbeitsweise und ein größeres Format und hatte ganz offensichtlich auch ökonomische Vorteile. Darüber hinaus war es von Seiten der Kritik dem Miniaturporträt, das man mit der Tabakdose assoziierte, künstlerisch überlegen.⁴⁷⁸ Ein wichtiger Vorteil dieser Technik war, dass sie es ermöglichte, die Sitzungen beliebig oft zu unterbrechen, weil man eben nicht mit einer Farbpalette, sondern mit Stiften arbeitete, was in dem Hauptgenre der Technik, dem Porträt, die Arbeit mit ungeduldigen Modellen erleichterte.⁴⁷⁹ Außerdem befähigten die mehr als hundert zur Verfügung stehenden Farben zu erstaunlichen Abstufungen mit geringem Aufwand.⁴⁸⁰ So gab es allein schon eine Reihe von Stiften, die es erlaubten, das „Fleisch“ in zahlreichen Abstufungen zu porträtieren.⁴⁸¹ Auch wurde die leichte Handhabbarkeit der Stifte geschätzt, durch die eine gewisse Spontaneität vermittelt werden konnte wie beispielsweise skizzenhafte Striche. Sie fanden in einem Kreis Bewunderung, in dem man größeren Wert auf die Sichtbarkeit der Pinselstriche und der *première pensée* der Zeichnung legte. In Paris sollen um die Mitte des 18. Jahrhunderts ca. 2500 Künstler und Amateure als Pastellmaler gearbeitet haben, so dass Étienne La Font de Saint-Yenne in seiner Salonkritik von 1747 zu der Bemerkung provoziert wurde: „Das Pastell ist stark in Mode gekommen – La Tour hat eine Menge miserabler Imitatoren um sich herum versammelt – jeder hat einen farbigen Stift in seiner Hand.“⁴⁸² Von diesen Künstlern sind nur noch zehn bis fünfzehn Maler bekannt, auch wenn es unter ihnen welche gibt, die wie Jean-Baptiste Gille ein Werk von ca. 4000 Porträts vorzuweisen haben.⁴⁸³

⁴⁷⁷ Whitlum-Cooper 2010, www.metmuseum.org/toah/hd/papo/hd_papo.htm Abfrage: 03.10.2017. Maurice Quentin de La Tour störte allerdings der „unaufhörliche blaue Farbton, der den Ton von allem durchdringt“, wie er sich in einem Brief ausdrückte. Es gab daher eine Phase in seinem Werk, in der er durch das anfängliche Auftragen einer dünnen ockerfarbenen Farblasur den blauen Untergrund zu neutralisieren suchte. Shelley 2005, S. 108ff.

⁴⁷⁸ Johns 2003, S. 23.

⁴⁷⁹ Roland-Michel 1987, S. 43 und Anderson 1994, S. 23.

⁴⁸⁰ Roland-Michel 1987, S. 43.

⁴⁸¹ Burns 2007, S. 18.

⁴⁸² Zitiert nach: Shelley 2005, S. 105.

⁴⁸³ Ratouis de Limay 1972, S. 178f.

Die genannten Vorteile der Pastellmalerei bargen gleichzeitig die Schwierigkeiten dieser Technik in sich. Zu den Problemen zählten der ständig fallende Staub, die Unmöglichkeit, eine Lasur zu verwenden, und die Notwendigkeit, im Vergleich zu einem Maler, der in Öl malte und dafür eine Palette benutzte, die mit neun bis zehn Basispigmenten handhabbar war, mit vielen hundert Stiften und chronisch verschmutzten Händen zu arbeiten. Auch war es schwierig, Korrekturen anzubringen und die Farbe in mehreren Schichten aufzutragen.

Die Pastellmalerei wurde unterschiedlich praktiziert. Z.B. vergrößerte Rosalba Carriera die Oberfläche, von der das Licht reflektiert werden konnte, indem sie Stifte verwendete, die eher mit Schneiderkreide und Muscheln als mit Gummiarabicum versetzt waren. Weil Kreide die Partikel eher lose hielt, wurden dadurch die Pastelle mehr krümelig, was wiederum dazu führte, dass die Farbstriche taktiler wurden. In manchen Porträts malte sie in feuchter, dickflüssiger Pastellpaste mit Strichen von links nach rechts und erzeugte damit eine sehr weich gemalte Oberfläche. Außerdem weist Thea Burns darauf hin, dass „Miniaturisten technisch innovative Wege fanden, um Blumen, Spitze und Schmuck in ihren Bildern eher zu erschaffen als ihre Formen sklavisch wiederzugeben. Rosalba Carriera folgte diesem Vorgehen auch in ihren Pastellen“.⁴⁸⁴ Jean-Baptiste Perroneau hingegen erzeugte einen Schleier von grünen Schraffuren.⁴⁸⁵ Wieder anders arbeitete Jean Etienne Liotard:

„Jean Etienne Liotards gleichbleibend flache Oberflächen [hingegen] verraten, dass seine Farbe fest in den Bildträger eingeprägt ist, eine Wirkung, die er vielleicht dadurch erreichte, weil er mit stark gebundenen, kompakten Stiften und mit verschiedenen großen Stümpfen für große Flächen und kleine Details arbeitete. Obwohl eine solche Technik die Pastellschicht komprimiert und so die Kapazität der Lichtreflektion reduziert, handhabte Liotard meisterhaft seine Palette, um Frische und glänzende Formen mit subtilem Helldunkel zu erzeugen.“⁴⁸⁶

Wie die Miniaturmalerei ist auch das Pastell eine Technik, in der bevorzugt Porträts angefertigt wurden.⁴⁸⁷ Und es war überhaupt die Porträtmalerei, die die Pastellmalerei beförderte.

„Die Genauigkeit der Farbe wurde in diesem Genre der Zeichnung übergeordnet, weil sie dazu dient, Ähnlichkeit zu vermitteln, die für eine überzeugende Darstellung des Gesichts erforderlich ist. [...]. Vielleicht lag es an der weichen Qualität der Striche, die besonders leicht die verschiedenen Texturen der Physiognomie und Kleidung eines Dargestellten wiederzugeben erlaubten, dass das Pastell im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend mit diesem Thema assoziiert wurde.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ Burns 2007, S. 122.

⁴⁸⁵ Shelley 2002, S. 6.

⁴⁸⁶ Shelley 2002, S. 6.

⁴⁸⁷ Chaperon 1788, S. 10 und Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966 Bd. 12, Stw. PASTEL, S. 154.

⁴⁸⁸ „Correctness of colour was valued above design in this genre because it served to convey the verisimilitude that was required for a convincing representation of the face, [...]. It was perhaps the soft quality of the stroke readily conveyed the varied textures of a sitter's physiognomy and attire that by the seventeenth century pastel came to be associated with this subject matter.“ Shelley 2002, S. 3.

Durch die Reduktion sehr vieler Pastellporträts auf die Person des Dargestellten befinden sie sich im Einklang mit den Porträtkonzeptionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wonach man sich vor allem für das Gesicht und die Physiognomie eines Menschen, den man kennen möchte, interessiert, und nicht für dessen Kleidung und all das andere, das ihn noch umgibt.⁴⁸⁹ Wie die Miniaturen so stellten auch Pastelle das jeweilige Modell lebensähnlich dar und zwar so, als könne man es scheinbar berühren. Pastellporträts waren daher ähnlich intim wie Miniaturporträts. Außerdem ist die Pastellmalerei eine Technik, deren Qualitäten vor allem an Frauenporträts hervorgehoben wurden. Mit den weichen Pastelltönen konnte der Maler die Textur des „Fleisches“ sehr gut nachahmen und die Unmittelbarkeit des Porträts verbessern.⁴⁹⁰

So wurde häufig die Unmittelbarkeit der Wirkung von Pastellporträts erwähnt.⁴⁹¹ „Keine andere Kunst nähert sich derart der Natur. Keine bringt so wahre Farbtöne hervor. Diese sind die des Fleisches, die Floras und die Auroras.“⁴⁹² Die Zeichnung und die Komposition eines Bildes fanden hier ebenso wie in den Traktaten zur Technik der Miniaturmalerei nur am Rande Erwähnung. Die Puderform der Pastellfarben arbeitete offenbar zusätzlich einer Assoziation mit „Schminke“ entgegen. Gleichzeitig sind Pastelle wie Miniaturporträts äußerst empfindlich. Die Porträts wurden daher in beiden Techniken durch Glas geschützt, wodurch aber zwischen Betrachter und Bild noch einmal eine Schicht gezogen wurde. Wie Miniaturporträts wurden sie dem Kunden bereits gerahmt und verglast geliefert, denn beides sicherte den Erhalt des Bildes.⁴⁹³ Antoine-Joseph Pernety schreibt unter dem Stichwort „Pastellstifte“ über die zwei Merkmale der Pastellmalerei folgendes:

„Die Pastellmalerey hat eine große Lebhaftigkeit, und ein sanftes Wesen, welches der Natur weit näher kommt, als in den anderen Malereyen; allein zum Unglück ist es nur ein Staub, welchen der Wind, der Athem, und die leichteste Erschütterung wegführen, wenn man nicht das Geheimniß besitzt, diesen Staub auf dem Papiere, oder auf der anderen Materie, worauf man malt zu fixiren. Einige haben das Geheimnis, von dem hier die Rede ist entdeckt. Um diese Art Malerey dauerhafter zu machen, leimt man das Papier, ehe man malt, auf eine Leinwand; und wenn das Gemälde fertig ist, läßt man es mit Glas überziehen, und in einen Rahmen einfassen.“⁴⁹⁴

Einige Künstler wie Jean-Étienne Liotard beauftragten Personen, die sich darauf spezialisiert hatten, ihre Pastelle zu fixieren. Zeitweise verkaufte er seine Pastelle auch unfixiert oder nur

⁴⁸⁹ Laut Stw. *portrait* des Kunstwörterbuchs von Watelet liegt das Hauptaugenmerk eines Porträts im Blick des Dargestellten, auch dann wenn es Accessoires enthält. So werden als beispielhafte Porträtmaler Anton van Dyck und Tizian genannt. Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Portrait, S. 151f.

⁴⁹⁰ Shearer West weist darauf hin, dass Miniatur- und Pastellporträts wegen dieser Fähigkeiten potentiell erotische und fetischistische Qualitäten hatten und wie besessen gesammelt wurden. West 2004, S. 60.

⁴⁹¹ Sprinson de Jesús 2008, S. 157.

⁴⁹² «Aucun autre n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C'est de la chair, c'est Flore, c'est l'Aurore.» Chaperon 1788, S. 13.

⁴⁹³ Burns 1997, S. 17f.

⁴⁹⁴ Pernety 1764, Stw. Pastellstifte, S. 232f.

durch Glas geschützt. Letzteres war ein ebenso guter, wenn nicht sogar besserer Schutz als eine Lasur.⁴⁹⁵

Wie bei den Miniaturporträts befand sich auch bei den Pastellen das schützende Glas nicht unmittelbar auf der Farbfläche. In der Glasherstellung wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts deutliche Fortschritte gemacht. Besaß bis ins späte 17. Jahrhundert Murano das Monopol der Glasherstellung, bezog Rosalba Carriera ihre Glasblätter für die Rahmung größerer Pastelle in den frühen zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts aus Paris. Diese wurden nämlich nicht mehr in Venedig entwickelt, sondern in Frankreich. Weißes Glas war dabei besonders teuer und für größere Glasblätter stiegen die Kosten gleich dramatisch an, so dass die großen Porträts von Maurice Quentin de La Tour wie das Porträt der Madame de Pompadour schon allein wegen des Glases sehr teuer waren. Aber Pastelle wurden nicht nur mit einem Glas versehen, um ihre verletzbaren Oberflächen zu schützen, sie wurden auch aus ästhetischen Gründen verglast. Es machte die Farben weicher und wirkte wie glänzender Lack.⁴⁹⁶ Das Design des Rahmens wurde von der sonstigen Dekoration des Raumes, in dem das Bild hängen sollte, abhängig gemacht.⁴⁹⁷

Die sinnlichen Qualitäten von Pastellporträts wurden immer wieder hervorgehoben. So schrieb Louis de Fourcaud über die Pastellporträts Rosalba Carrieras:

„Sie weiß ihren [den junger Frauen] Teint perlmuttfarben wiederzugeben, das Weiß ihrer Augen mit Unbestimmtheit zu füllen, ihre Frisuren und den Ausschnitt ihrer Ballkleider zu schmücken, sie unter dem Brokat sichtbar zu machen, aber auch die fließende Gaze, die wallenden Schals und den ganzen Schmuck ihrer Toilette als Beispiele einer Luxusgemeinschaft wiederzugeben. Da gibt es wenig individualisierten Ausdruck, aber zweifellos verführerischen Charme. [...] Stifte, die in zerfließenden Farbstrichen untergehen; eine Farbe auf milchigem Untergrund, unterbrochen von hübschen Passagen aus silbrigem Grau, schillernd in zarten Nuancen, und wachgerüttelt von einigen lebendigen Tönen.“⁴⁹⁸

Dass einige Pastellmaler diesen „Staub“ oder Puder im Porträt noch einmal gesondert visualisierten, davon zeugt das Sichtbarmachen von Haarpuder auf den Schulterbereichen der Kleidung der Dargestellten auf einer Reihe von Porträts von Maurice Quentin de La Tour.⁴⁹⁹ Wie etliche Porträts in Pastell, die als Freundinnenporträts fungierten, zeigen, konnte man in dieser

⁴⁹⁵ Anderson 1994, S. 23f.

⁴⁹⁶ Burns 2007, S. 133ff.

⁴⁹⁷ Burns 2007, S. 135ff.

⁴⁹⁸ «Elle sait nacer leur teint, emplir de blandices leurs yeux vagues, fleurir leur coiffure et l'échancrure de leur habit de bal, les faire apparaître sous les brocatelles, la gaze fluide, les flottantes écharpes et tous les affiquets de la toilette, comme des exemplaires d'une humanité de luxe. Peu d'expression individualisée, mais une incontestable séduction. Des éléments usités, mais un goût nouveau. Un art maniéré, mais une manière charmante. Des crayons qui s'écrasent en touches fondues; une couleur à fond laiteux, rompue de jolis passages d'un gris argenté, irisée de nuances tendres, réveillée de quelques tons vifs.» Fourcaud 1908, S. 13.

⁴⁹⁹ Vgl. Maurice Quentin de La Tour, *Graf Orry de Vignory*, 18. Jahrhundert, Pastell, 114 x 88 cm, Inv.-Nr. INV27613, Paris, musée du Louvre <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/10/213444-Portrait-de-Philibert-Orry-comte-de-Vignory-1689-1747-max>. 13.01.2019

Technik die Wirkung eines Porträts stark erhöhen. Zu allererst sind diese Porträts häufig sehr nahsichtig, nahezu monochrom und zeigen die Dargestellte vor neutralem Hintergrund. Ich möchte weitere Aspekte kurz anhand eines Beispiels erläutern. Es handelt sich um das Porträt der Gräfin von Provence von Joseph Boze (Abb. 15). Ganz offensichtlich gab es zu diesem Porträt eine offiziellere Fassung⁵⁰⁰ und eine inoffiziellere. Beide Versionen wurden an Freundinnen verschenkt, wobei es möglicherweise zwischen den beiden Freundinnengruppen ein Zuneigungsgefälle gab. Dem einen Teil wurde ein Porträt geschenkt, in dem der Körper kaum spürbar ist. In dem anderen Porträt wird der Körper thematisiert. Er ist Thema, weil er mit der Kleidung konfligiert. Das offiziellere Porträt⁵⁰¹ enthält nichts dergleichen. Ein Männerporträt, das sich ebenfalls im Louvre befindet, zeigt durch die auch als sehr knapp geschnitten wiedergegebene Jacke ähnliche Effekte.⁵⁰² Allerdings entstand dieses Porträt bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und es ist zudem kein Pastellporträt, sondern in Öl auf Leinwand gemalt.⁵⁰³ Die Falten um den Knopf in Höhe der Brust sind auch auf dem Selbstporträt Bozes zu sehen.⁵⁰⁴ Die zu enge Jacke ist jedoch nicht das einzige Moment auf dem Porträt der Gräfin von Provence, das die Wahrnehmung des Betrachters auf die Physis der Dargestellten lenkt. Die Oberfläche des Gesichts zeigt Glanzspuren besonders auf Nase, Stirn und Lippen, aber nicht so, als würde die Haut negiert werden, indem sie eher wie polierter Stein wiedergegeben wurde. Vielmehr ist es ein hautspezifisches Glänzen, wengleich auch eine Schicht auf der Haut zu liegen scheint. Das Glänzen wirkt wie ein Fettfilm. Die Wangen und das Dekolleté sind leicht gerötet.⁵⁰⁵ Das Inkarnat vermittelt den Eindruck, als erröte die Dargestellte leicht. Der Blick im Vergleich zu diesen physischen Elementen ist eher unkörperlich. Er fixiert den Rezipienten nicht, sondern geht durch ihn hindurch in die Ferne. Wengleich dies ein verbreiteter und bereits lange Tradition besitzender Topos für Porträts ist, ist in diesem Fall m.E. dennoch deutlich, dass ihm im Zusammenspiel mit den anderen Elementen eine Bedeutung im Sinne eines Kontrasts zukommt. Ist der Blick aus dem Porträt heraus nur unspezifisch, so sind Körper- und Oberflächenpräsenz im Kontrast dazu gerade unübersehbar.

⁵⁰⁰ Joseph Boze unter Mitarbeit von Robert Lefèvre, *Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence*, 1790, Öl auf Leinwand, 191,8 x 134,6 cm, Inv.-Nr. NT 1548062, Buckinghamshire, Hartwell House. Joseph Boze 2004, S. 107 Abb. 26.

⁵⁰¹ Joseph Boze unter Mitarbeit von Robert Lefèvre, *Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence*, 1790, Öl auf Leinwand, 191,8 x 134,6 cm, Inv.-Nr. NT 1548062, Buckinghamshire, Hartwell House. Joseph Boze 2004, S. 107 Abb. 26.

⁵⁰² Vgl. Jean-Antoine Watteau, *Portrait d'un gentilhomme*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm, Inv.-Nr. RF1973-1, Paris, musée du Louvre.
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10160&langue=en. 14.01.2019

⁵⁰³ Dies könnte man als Hinweis darauf betrachten, dass man sich in der Pastellmalerei an den in Öl auf Leinwand gemalten Porträts orientierte.

⁵⁰⁴ Joseph Boze, *Selbstporträt*, 1782, Pastell auf Papier; 68,3 x 57,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. MI. 1.056.

⁵⁰⁵ Es ist überliefert, dass die Gräfin von Provence nachdem sie die Sitte des Puderns am französischen Hof kennen gelernt hatte, diese übertrieben praktizierte. Die dicken Augenbrauen sind ebenfalls ein in der Literatur viel erwähntes Charakteristikum der Gräfin. Reiset 1913, S. 20 und 50 sowie Joseph Boze 2004 1745-1826, S. 102.

Der Erfolg des Porträts im 18. Jahrhundert setzt parallel mit einem gesteigerten Interesse an der – Physiognomie und speziell mit der Aufwertung des Gesichts und bestimmter Zonen innerhalb derselben – ein. All das beginnt zwar bereits im 17. Jahrhundert. So findet man schon da die Privilegierung des Auges und dessen Bezeichnung als Fenster der Seele. Aber die Entwicklung bestimmter Medien, über die dies vermittelt werden kann, erfolgt erst im 18. Jahrhundert und da vor allem innerhalb des von mir insbesondere behandelten Zeitraums, der zweiten Jahrhunderthälfte. So kann eine Reduzierung des Porträts auf das Gesicht auf genau diese besondere Stellung zurückgeführt werden, die man diesem nun einräumte. Das Gesicht mit all seinen Teilen und deren Hierarchien untereinander – wobei den Teilen durchaus auch die Fähigkeit zugesprochen wird, den ganzen Körper noch einmal zu spiegeln – ist zureichend, so dass man es und nur es darstellt. In der französischen Ausgabe der „Physiognomik“ von Lavater wird die Lektüre des Gesichts, wie sie im 18. Jahrhundert vertreten wurde, in folgender Passage recht gut wiedergegeben:

„Das animalische Leben beispielsweise, das niedrigste und irdischste, hat seinen Sitz im Unterleib bis hin zu den Zeugungsorganen, seinem Mittelpunkt; das mittlere oder moralische Leben in der Brust mit dem Herzen als Zentrum; das intellektuelle Leben als höchststehendes im Haupte, sein Mittelpunkt ist das Auge. Fügen wir hinzu, dass das Gesicht Vertreter und Zusammenfassung dieser Dreiteilung ist: die Stirn bis zu den Augenbrauen als Spiegel der Intelligenz, Nase und Wangen als Spiegel des moralischen und Gefühlslebens, Mund und Kinn als Spiegel des animalischen Lebens, während das Auge Mittelpunkt und Zusammenfassung des Ganzen ist. Obgleich man nicht oft genug wiederholen kann, dass diese drei Leben, die sich in allen Teilen des Körpers befinden, auch überall darin zum Ausdruck kommen.“⁵⁰⁶

Das Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts entspricht dieser Dreiteilung und man findet dies dann auch in den Physiognomien der Porträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder, wie beispielsweise dem Porträt der Gräfin von Polastron (Abb. 13). Bevorzugt wird eine hohe, freigelegte Stirn, „ausdrucksvolle Augenpartien, Nasen, die markant sein durften, aber ein kleiner Mund und ein zierliches Kinn“. Dementsprechend steht dem „Mund, der Nahrung aufnimmt, das Auge gegenüber, das immaterielle Seelenstrahlen versendet.“⁵⁰⁷ So schreibt Pernety:

„An sich selbst sagen die Augen nichts; allein sie sind das Bild und der treueste und ausdrucksvollste Spiegel der Seele.“ [...] Es „gehen Strahlen von dem Auge aus, welche auf den jezigen Gegenstand des Gesichts, er mag nun gegenwärtig oder abwesend seyn, gerichtet sind. Diese Strahlen haben ihren Grund und Ursprung in der Leidenschaft, welche für jetzt die Seele bewegt [...]. Wenn die Strahlen des Blicks zweyer Personen einander begegnen, so dringen sie bey beyden bis zu dem Sitz der Seele durch; sie setzen deren Kräfte in Bewegung, und erregen daselbst entweder ähnliche Empfindungen, als diejenigen waren, so sie hervorgebracht haben, oder verschiedene [...]“⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Johann Caspar Lavater, *Essais sur la physionomie, destiné à faire connoître l'Homme & à le faire aimer*, Bd. 1, S. 19f, zitiert nach: Koschorke 2003, S. 96f.

⁵⁰⁷ Koschorke 2003, S. 97f.

⁵⁰⁸ Pernety, *Versuch einer Physiognomik*, Bd. 1, S. 277f, zitiert nach: Koschorke 2003, S. 98 Anm. 38.

Bemerkenswerterweise wird in der Textpassage, die mit dem Porträt der Gräfin von Polastron in Verbindung gebracht wird, bezüglich des Porträts nicht davon gesprochen, dass es der Dargestellten ähnlich sei, wie Marie-Antoinette mehrfach ihre eigenen Porträts kommentierte, sondern hier wird davon gesprochen, das Porträt sei die Dargestellte. Obgleich man zweifellos Porträts nicht auf den Grad ihrer Ähnlichkeit mit den dargestellten Subjekten reduzieren kann,⁵⁰⁹ scheint es dennoch so gewesen zu sein, dass man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, d.h. in der Zeit, in der sich gemalte Porträts wie zu keiner anderen Zeit größter Beliebtheit erfreuten, alles daran setzte, ihnen mit Hilfe verschiedenster Techniken ein größtmögliches Maß an Lebendigkeit zu verleihen. Wenn man den Aspekt der Lebendigkeit mit dem in Kapitel 1.2. zitierten Kommentar zu dem Porträt der Gräfin von Polastron in Verbindung bringt, scheinen Subjekt und Porträt stärker zusammenzurücken, und zwar in dem Sinne, dass in dem Porträt und dem ihm zugeordneten Kommentar drei Stränge zusammenlaufen: 1. das für den Diskurs der Freundschaft wie des Porträts im 18. Jahrhundert gleichermaßen genannte Hauptmerkmal der Stellvertretung des Abwesenden; 2. das auf mehreren Ebenen des Bildes – bezüglich der Technik, des Bildmaterials und der Bildästhetik – gleichzeitig stattfindende Bemühen um eine Steigerung der Lebendigkeit und schließlich 3. eine Rezeption, die Lebendigkeit, Gefühl und damit Wirkung einfordert. Die Zusammenführung all dieser Aspekte mündet in dem Satz, das Porträt sei die Dargestellte.

In anderer Hinsicht aber, u.a. mit Richard Brilliant gesprochen, kann diese Äußerung genauso gut für die Autonomie des Porträts und das Geflecht von Porträt, Rezeption und seinen Gebrauch stehen. Der Blick, so schreibt Karin Gludovatz, ist:

„Ein Modus der Porträtkunst, der die ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum zu überspielen wie auch räumliche Kontinuität zu suggerieren vermag und der gerne als sichtbares Element beginnender Subjektkonstituierung gedeutet wird: aus dem Blickobjekt ist ein Blicksubjekt geworden, das sieht, wer es ansieht. So hat Louis Marin die Begegnung von BetrachterIn und Porträt als Parallelfunktion der Ich-Du-Beziehung diskursiver Aussagen beschrieben: ‚Der Porträtierte erscheint lediglich als das repräsentierte ‚Ego‘ der Aussage [...], das dennoch den Betrachter als ein ‚Du‘ definiert, an das es sich wendet. Das auf dem Bild porträtierte Modell ist der Repräsentant der Aussage in der Äußerung – deren Inschrift auf der Leinwand –, als sähe das Modell den Betrachter hier und jetzt an und sagte zu ihm: ‚Wenn du mich ansiehst, so siehst du mich dich ansehen. Hier und jetzt, vom Ort des Bildes aus, setze ich Dich als Betrachter des Bildes.‘⁵¹⁰

Obwohl auch im Miniaturporträt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Technik der Malerei auf Elfenbein eine größere Lebendigkeit und Frische vor allem des Inkarnats erreicht wird, so sind sie doch vor allem Schmuckstücke. Sie sind sehr farbig. Durch die Monochromie

⁵⁰⁹ Ähnlichkeit ist ja ohnehin sehr relativ. In den Porträts des 18. Jahrhunderts ging es entweder darum, an eine in einer bestimmten Tradition sich befindliche Ähnlichkeit anzuknüpfen, z.B. eine erfolgreiche, oder eine neue Ähnlichkeit zu kreieren.

⁵¹⁰ Gludovatz 2004, S. 24f.

der Pastellporträts hingegen nahm die Wirkung des Gesichts zu. Die Pastellporträts waren nicht nur lebensgroß, sondern auch häufig oval. Die Betrachterin konnte ihr Gegenüber wie ihr eigenes Spiegelbild betrachten. Diese Porträts befanden sich wie Spiegel in einem vergoldeten Holzrahmen.⁵¹¹ Der Eindruck, dass man es beim Porträt mit einem Spiegelbild zu tun hat, wird dadurch verstärkt, dass der Hintergrund neutral monochrom gehalten ist, d.h. die Räumlichkeit, in der sich die Dargestellte befindet, beliebig austauschbar ist. Ihr Oberkörper ist leicht nach rechts gedreht. Das erzeugt einen bewegten Eindruck der Dargestellten, als würde sie gerade von links in den Spiegel getreten sein, um die Betrachterin anzusehen, von ihr gesehen zu werden oder dieser ihr Spiegelbild zurückzuwerfen. Die Illusion des Spiegelbilds wurde auch dadurch verstärkt, weil auf dem Porträt noch die Glasplatte lag.

In den Freundinnendoppel- und -gruppenporträts dominiert in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Auffassung von der Freundin als der Selben.⁵¹² Die Freundinnen sind so identisch, dass die Porträts derselben in Auktionskatalogen ohne Recherche als Schwesternporträts bezeichnet werden, ohne zu berücksichtigen, dass Ähnlichkeit ja sogar die regelrechte Doppelung des eigenen Abbilds zu den möglichen Konstitutiva des Freundinnenporträts gezählt werden können. Das erzeugt die Ähnlichkeit der Dargestellten, auch wenn es sich nicht um Schwestern handelt. Die Duplizierung einer der beiden Freundinnen lässt sich jedoch nicht nur am Doppelporträt festmachen, sondern auch am Einzelporträt als zugrunde liegende Konzeption herausarbeiten. Dies betrifft vor allem die lebensgroßen Pastell-Büstenporträts. Nimmt man die Freundschaftstheorien hinzu, ist es möglich, dieses Zusammentreffen einiger Merkmale so zu interpretieren, dass man sagt, dass sich beide Freundinnen über das Porträt im Angesicht der Anderen anschauen konnten, und zwar nicht nur die Betrachterin sondern auch die Dargestellte. Nun stellt aber nach der Auffassung von der Freundin als der Selben die Freundin nicht einfach nur die Kopie meiner selbst dar, sondern vielmehr mein eigenes Idealbild. Derrida entfaltet dies anhand des Begriffs *exemplar*, den Cicero gebraucht, um zu charakterisieren, was einen Freund ausmacht. Exemplar meint interessanterweise sowohl das Porträt als auch die Kopie, die Reproduktion, das Exemplarische, den Typus wie auch das Original, das Vorbild und das Modell. Das alles kann das Porträt der Freundin für die betrachtende Freundin sein. Dabei deuten die Begriffe Original und Kopie auf den Vervielfältigungsprozess hin, aber auch auf ihr Zusammentreten in dem Begriff *exemplar*. Die Dargestellte ist sowohl das andere Ich der Betrachtenden wie auch dieselbe, die sie ist, nur eben

⁵¹¹ Natürlich waren nicht alle Pastellporträts oval und die Rahmen waren durchaus unterschiedlich und ganz offensichtlich vom Geschmack des Auftraggebers abhängig. Burns 1997, S. 17.

⁵¹² Hierbei handelt es sich um ein Verständnis von Freundschaft, das beispielsweise Ciceros Freundschaftskonzeption zu Grunde liegt. Derrida 2000, S. 21.

besser. Wie weiter oben schon weiter angeführt spielt für die Charakterisierung des Phänomens der Freundschaft die Metapher des Porträts eine große Rolle. Wie aus dem folgenden Zitat von Cicero deutlich wird, sind jedoch wesentlich die imaginativen Aspekte und Wirkungen des Porträts gemeint, nämlich, dass es Dinge vermag, die in der Realität nicht vorhanden sind: Es heißt da in diesem Zusammenhang:

„[...] wer sein Auge auf einen Freund gerichtet hält, schaut gleichsam auf ein Vorbild seiner selbst (...), So kommt es, dass Abwesende zugegen, Arme reich, Schwache stark (...) und, was man kaum mit Worten richtig bezeichnen kann, Tote lebendig sind (...): In solchen Maßen begleiten sie die Ehre, das Andenken und die Sehnsucht der Freunde; so erscheinen die Verstorbenen im Tode glücklich (...), die Lebenden lobenswert.⁵¹³

Wie in den Freundschaftstraktaten kann demnach auch mit Cicero die Freundin dieselbe oder auch die Andere sein. Auch wenn es sich um ein Einzelporträt handelt, kann dieselbe dargestellt sein und die Freundin in Betrachtung des Porträts der Freundin ihren eigenen Blick im Blick der Freundin auf sich ruhen sehen. Damit sieht die Freundin jedoch zugleich auch, wie sich diese selbst betrachtet.⁵¹⁴

2.3 Klein- und großformatige Porträts in Öl auf Leinwand

Schließlich wurden Freundinnenporträts auch zu einem Großteil in Öl auf Leinwand ausgeführt. Hier gab es groß- und kleinformatige Bildnisse. Ich möchte mich hier nur auf die kleinformatigen Porträts konzentrieren, denn nur bezüglich ihres Formats fanden Neuerungen statt. Laut Laurent Hugues entstand nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof erstmals ein kleinformatiger Bildnistypus, der unter Freunden und Verwandten innerhalb der Hocharistokratie zirkulierte. Hugues weist darauf hin, dass es sich bei diesen Porträts gerade nicht um mehrfach vervielfältigte Porträts wie bei den öffentlichen Porträts handelte.⁵¹⁵ Von letzteren verblieb ja auch häufig nur ein Porträt am Hof. Weitere Versionen dieses Porträts gingen an andere Höfe, so dass sich eine Vervielfältigung anbot. Die privaten⁵¹⁶ Bildnisse jedoch, die in dem genannten Zeitraum am französischen Hof entstanden, blieben dort. Ganz offensichtlich war es nicht üblich, in den auch noch so zahlreichen Gebäuden des französischen Hofes das Porträt einer Person mehrfach anzubringen. Und man verschenkte möglicherweise auch nicht innerhalb der obersten Schicht des französischen Hofes das Porträt einer Person mehrfach. So entstanden

⁵¹³ Derrida 2000, S. 21f.

⁵¹⁴ Derrida 2000, S. 21.

⁵¹⁵ Hugues 2003, S. 161f.

⁵¹⁶ Xavier Salmon spricht davon, dass diese Porträts aus den Privatkassen bezahlt wurden und die privaten Räumlichkeiten des Schlosses geschmückt haben dürften. Salmon 2003, S. 180.

eine Reihe von Unikaten,⁵¹⁷ die sich allerdings gleichzeitig von der Bildkomposition her stark ähnelten und in etwa auch das gleiche Format hatten, so dass sie fast wie Pendantporträts wirkten. Bei einem Porträt wurde für ein weiteres lediglich die dargestellte Person ausgetauscht – ein Verfahren, das eigentlich auch als Kopierverfahren bezeichnet wird. Es handelt sich bei diesem Beispiel einmal um das Porträt der *Gräfin von Artois*⁵¹⁸ oder von *Élisabeth de France* von Louis-Lié Perin Salbreux aus dem Musée Cognacq-Jay (Abb. 24) und um das nahezu identische Bildnis der *Adélaïde de France* (Abb. 25).⁵¹⁹ Auf beiden Porträts ist als Porträt im Porträt das Bildnis der Victoire de France zu erkennen.⁵²⁰ Laurent Hugues stellt diese Besonderheit, dass es zwischen den einzelnen Porträts – wenn auch mitunter nur geringfügige – Unterschiede gibt, als Charakteristikum der Regierungszeit Louis XVI dar. Bis zu diesem Zeitpunkt, so Hugues, hatten die kleinformatigen Bildnisse den Status, immer Kopie zu sein. Das würde darauf hinweisen, dass bei diesen Porträts – sofern sie für den Privatgebrauch bestimmt waren – Einzigartigkeit ein entscheidendes Kriterium war. Dieser Tatbestand ist jedoch möglicherweise darauf zurückzuführen, dass der weitaus größere Anteil der kleinformatigen Privatporträts unbekannt ist, d.h. entweder nicht mehr erhalten ist oder sich in Privatbesitz befindet.⁵²¹

2. 4 Porträtbüsten in Marmor

Schon eine der Ursprungslegenden, die u.a. die Bildhauerei für sich beanspruchte,⁵²² erzählt eine Geschichte, in der von medialen Funktionen die Rede ist, wie sie auch auf Freundinnenporträts zutreffen. Die Legende, Bestandteil der *Naturkunde* von C. Plinius Secundus d. Ä., wurde auch in der *Encyclopédie* wiedererzählt, hier allerdings unter dem Stichwort *peinture*. Erzählt wird, dass eine korinthische Töpferochter den Schatten des von ihr geliebten Jünglings mit einer Linie umriss

⁵¹⁷ Laut Xavier Salmon gab es allerdings von einigen dieser Porträts auch mehrere Exemplare. Salmon 2003, S. 180.

⁵¹⁸ Burolet 2004, S. 243ff.

⁵¹⁹ Acquisitions de musées français lors de ventes aux enchères parisiennes.

<http://www.latribunedelart.com/acquisitions-de-musees-francais-lors-de-ventes-aux-encheres-parisiennes-article001086.html>. Abfrage: 03.10.2017. Von diesem Porträt existiert mindestens eine Version in Miniatur. Im Ausstellungskatalog wurde die Dargestellte allerdings als Victoire de France identifiziert. Collection Emile Artus 1950, Kat.-Nr. 245. Zu diesem Porträt existiert ein Schwesternpendantporträt von Sophie de France, das lange Zeit für ein Porträt Marie-Antoinettes gehalten wurde. Lié Louis Périn-Salbreux, *Porträt von Sophie de France, genannt ‚La petite reine‘*, Öl auf Leinwand, 64,5 x 54 cm, Inv.-Nr. 923.3, Reims, musée des Beaux-Arts. Marie-Antoinette 2008, S. 164 Abb. 106.

⁵²⁰ Dass es eine freundschaftliche Verbindung zwischen Victoire de France und der Gräfin von Artois gegeben haben soll, ist unbekannt. Vielmehr sollen sich die Gräfin von Provence und Victoire de France sehr gut verstanden haben. Hugues 2004, S. 94. Zu überlegen wäre daher, ob es sich bei der Dargestellten nicht um die Gräfin von Provence handelt, statt um die Gräfin von Artois.

⁵²¹ So erwarb das Musée national du Château de Versailles 2006 eben dieses Porträt der *Adélaïde de France* (Abb. 25), während bis dahin nur das Porträt der Gräfin von Artois aus dem musée Cognac Jay (Abb. 24) bekannt war. Hinzu kommt, dass die kleinformatigen Porträts ohnehin bislang kaum untersucht wurden.

⁵²² Außerdem galt sie neben dem Narzissmythos in sämtlichen Monographien zur Porträtmalerei als Ursprungslegende dieses Genres. Vgl. u.a. Suthor 1999, S. 118.

und diese Zeichnung mit Farben belebte, um den bald abwesenden Geliebten im Bild für sich als anwesend zu bewahren. Ihr Vater jedoch füllte den Umriss mit Ton und machte ein Abbild, dass er im Feuer brannte.⁵²³ Nun sind Freundinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich geschieden von Liebenden und Gegenstand meiner Untersuchung sind nicht die Porträts, die Malerinnen von ihren Freundinnen anfertigten. Die Verbindung zwischen meinem Thema und dieser Geschichte lässt sich also nur mit Hilfe einer doppelten Verschiebung herstellen. Demgegenüber soll der Anknüpfungspunkt für meine Bezugnahme der Umstand sein, dass hier dem Bildnis, genauer gesagt der Porträtfigur, eine entscheidende Funktion bei der Veräußerlichung von Zuneigung und bei deren potentiell fortwährend wiederabrufbarer Präsentmachung zugeschrieben wird.

Die Porträtbüste wurde im 18. Jahrhundert als Hauptaufgabe der Bildhauerei bezeichnet. Andererseits nennt derselbe Autor, nämlich Claude Henri Watelet, die Porträtbüste unter dem Stichwort *portrait*, ein niederes Genre.⁵²⁴ Die Rede ist allerdings in beiden Einträgen von unterschiedlichen Aspekten. Gemeint sind bei den skulptierten Porträtbüsten die Büsten berühmter Männer und es ist mit den Büsten intendiert, sich dieser Männer und deren Verdienste zu erinnern. Sie werden also als Modelle präsentiert, die sich die Allgemeinheit zum Vorbild nehmen sollte.⁵²⁵ Das ist neben der Memoria bereits in der Renaissance eine Funktion von Porträtbüsten. Dieser Punkt findet auch unter dem Stichwort *portrait* Erwähnung und wird als würdiger Gegenstand eingestuft. Getadelt wird hingegen der Versuch mancher Porträtmaler, ihr Genre dadurch aufzuwerten, dass sie das Porträt durch eine Fülle von Accessoires anreichern. Betont wird demgegenüber das bereits erwähnte eigentliche Interesse, das man an einem Porträt haben kann, das Gesicht und die Physiognomie des Dargestellten.

Um die möglichst naturgetreue Wiedergabe der Porträts nun, die meist in Marmor ausgeführt waren, bemühte sich die Bildhauerei immer wieder und so auch im 18. Jahrhundert. Jean-Antoine Houdon beispielsweise verwendete für seine Porträts häufig Toten- und Lebendmasken.⁵²⁶ Im Rahmen dieses Verismus innerhalb der Bildhauerei setzte man sich in Wiederaufnahme der *Querelle des anciens et des modernes* erneut mit der antiken Skulptur auseinander. Das Verhältnis zu den antiken Skulpturen war gespalten. Auch wenn die griechischen Statuen, so sagten die einen, die sicherste Orientierung abgäben, gelte es, diese nicht blind nachzuahmen. Es gäbe auch unter

⁵²³ Kohl 2007, S. 11.

⁵²⁴ Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Portrait, S. 150.

⁵²⁵ Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Sculpture, S. 684.

⁵²⁶ Bückling 2010, S. 17.

diesen Bessere und Schlechtere.⁵²⁷ Diese Argumentation lief letztlich darauf hinaus, dass die „Modernen“ den Sieg gegenüber den „Alten“ davon trugen. Der Punkt, an dem sich dies entschied, war die Behandlung der *chairs*:

„Ich darf eine wichtige Beobachtung in Bezug auf den Gegenstand der Alten nicht vergessen; sie ist grundlegend hinsichtlich der Art und Weise, wie ihre Bildhauer die Karnationen behandelten. Sie [die Bildhauer der griechischen Antike] waren so wenig berührt vom Detail, dass sie häufig die Falten und die Bewegungen der Haut in den Bereichen vernachlässigten, wo sie sich unter der Bewegung der Gliedmaßen dehnt & in Falten legt. Dieser Bereich der Skulptur hat vielleicht heute einen höheren Grad an Perfektion erreicht. [...] In welcher griechischen Skulptur findet man den Eindruck der Falten der Haut, die Weichheit des Fleisches & die Flüssigkeit des Blutes ebenso hervorragend wiedergeben wie in den Werken dieser berühmten Moderne?“⁵²⁸

Daher würde die reine Nachahmung der antiken Skulpturen schnell zu einer kalten, harten Oberfläche führen. Demgegenüber solle man sich darum bemühen, die Oberfläche des menschlichen Körpers so wiederzugeben, als würde der Dargestellte atmen.⁵²⁹ Akribisch ausgeführte Elemente standen neben solchen, in denen die Spuren des Meißels sichtbar sind. Dem Betrachter wird somit das Verhältnis zwischen veristischen und illusionistischen Qualitäten des Bildes – und damit seiner Belebung und Vitalität – einerseits und den materiellen und greifbaren Qualitäten der Darstellung andererseits vor Augen geführt.⁵³⁰ Es gab daher im 18. Jahrhundert nicht nur die der größtmöglichen Nachahmung und illusionistischen Wirkung dienende Differenzierung der Oberfläche einer Skulptur, sondern auch eine Oberflächenbehandlung, die auf das Sichtbarmachen der Bearbeitungsspuren, d.h. des Meißels und damit der Künstlerhandschrift abzielte. Über die subtile Differenzierung der Oberflächen wurde gleichzeitig eine Art der Betrachtung forciert, die bei einer Klientel aus dem persönlichen Umfeld des Dargestellten fast schon vorausgesetzt werden konnte. Diese Art der Betrachtung betraf das Maß an Aufmerksamkeit, mit der man die Porträtbüste wahrnahm. Der Blick, der hier eingefordert wurde, war kein flüchtiger, aus großer Distanz heraus auf die Skulptur geworfener, sondern ein engagierter, ernsthafter. Die sorgfältige Manier, mit der Jean-Antoine Houdon die Augen seiner Porträtköpfe aus dem Marmor herausmeißelte, verlieh nicht nur dem Blick der Dargestellten, sondern auch dem des Betrachters eine erhöhte Intensität.

⁵²⁷ Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Sculpture, S. 699f.

⁵²⁸ «Je ne doit pas oublier ici une observation importante au sujet des anciens; elle est essentielle sur la manière dont leurs sculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. [...] Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs & de la fluidité du sang, aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célèbre moderne ?» Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Sculpture, S. 701. Im Kontext der Skulptur, wie man sieht, wird auch der Begriff *peau* verwendet, der für die Malerei und Grafik in dieser Zeit nie gebraucht wurde. Ja es wurde sogar detaillierter zwischen den verschiedenen Oberflächenschichten des Körpers unterschieden, wie der *peau* als äußerer Hülle, der *chair* als dem darunter liegenden Fleisch und der *sang* als der Flüssigkeit, die in den Blutgefäßen fließt. Vgl. auch Fend 2007, S. 91 und Körner 2007.

⁵²⁹ Watelet 1792 Bd. 5, Stw. Sculpture, S. 684.

⁵³⁰ Baker 2006, S. 143f.

In Porträtbüsten konnte man zwischen der Textur von Haaren, Spitzenkragen, Haut und anderen Stofflichkeiten unterscheiden.⁵³¹ Insbesondere in der französischen Skulptur gab man seit dem späten 17. Jahrhundert über eine unterschiedlich geglättete Marmoroberfläche verschiedene Materialstrukturen wieder.⁵³² Ja „Falconet beschrieb den differenzierten Einsatz von matten, gekörnten und polierten Oberflächen als die Möglichkeit des Bildhauers ‚seine Reliefs zu kolorieren‘.“⁵³³ Ein Beispiel hierfür sind die Bildnisbüsten Antoine Coysevox'.⁵³⁴

Nun gehörten zu den Tauschobjekten einer Freundschaft auch Porträtbüsten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden eine Reihe von Porträtbüsten in Marmor, die weniger affektiert und intimer waren. Die Künstler, die in diesem Zusammenhang genannt wurden, sind Jean-Baptiste Lemoyne und Jean-Baptiste Pigalle. Jean-Antoine Houdon allerdings wird die umfassendste Erneuerung zugeschrieben, was Ausdrucksstärke und hervorbrechender Individualismus seiner Skulpturen anbelangt.⁵³⁵ Die Eignung von Porträtbüsten in Marmor für die Freundschaftspraxis betraf deren Dreidimensionalität, die einen gesteigerten Realismus und damit verbundene haptische Qualitäten mit sich brachte. In den letzten Jahren wurde vielfach hervorgehoben, dass die Wahrnehmung von Kunst sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts grundlegend verschob. Wurde im Kapitel über die Miniaturporträts ausgeführt, dass der Umgang mit diesen kleinen Bildnissen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch ein repräsentativer, stellvertretender war, dass man in dem Bild die dargestellte Person sah, so wird in Bezug auf die Skulptur ebenfalls ein veränderter Zugang konstatiert. Im Rahmen des Vergleichs der Künste wurde im 16. Jahrhundert eingeräumt, die Bildhauerei besitze gegenüber der Malerei den Vorzug, dass sie mehr Sinne ansprache und es wurde die Überlegung angestellt, dass der einzig von ihr angeregte Tastsinn zu einer Steigerung des Kunstgenusses führen könnte. Von kennerschaftlichem Betasten von Skulpturen spricht freilich schon 100 Jahre zuvor Lorenzo Ghiberti. Aber nicht nur die Künstler und Kunstkenner betasteten die Figuren, sondern auch die laienhaften Betrachter, über deren Umgang mit den Bildwerken man dann allerdings bereits im frühen 18. Jahrhundert Berührungsverbote verhängte. Betroffen waren hiervon sowohl halb- oder unbekleidete Götterstatuen, als auch Bildnisbüsten. Bezüglich letzterer waren es wieder die besonders feinteilig ausgearbeiteten Kleidungsstücke wie Spitzenkragen, die die Betrachter animierten, sie anzufassen. Hinter den überlieferten Erzählungen von berührten Skulpturen verbarg sich entweder der

⁵³¹ Körner 2007, S. 125.

⁵³² Körner 2007, S. 125.

⁵³³ Körner 2006, S. 204.

⁵³⁴ Körner 2006, S. 204f.

⁵³⁵ Vitry 1908, S. 25.

Vergleich mit der Realität oder es handelte sich um einen reinen Paragone, indem die Überlegenheit der Bildhauerei über die Malerei geschildert wurde, weil beispielsweise ein Blinder die Skulpturen abtasten konnte, während ihm dasselbe Verfahren bei einem Gemälde nichts brachte. Diese Art der Kunstauffassung änderte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die Figuren wurden nun nicht mehr mit den durch sie dargestellten Menschen verwechselt und der Kontakt mit ihnen war nicht mehr der zwischen zwei Körpern, sondern ein spannungsvoller zwischen körperlich distanzierter und seelisch distanzloser Annäherung. Diese Form der Wahrnehmung von Skulpturen führte Johann Joachim Winckelmann ein.⁵³⁶ Unter den Augen des Betrachters verwandelte sich die Skulptur nicht mehr in einen Menschen, sondern die Oberflächen der Figuren wurden als lebendige beschrieben.⁵³⁷ Damit wurde das Betrachterverhalten entsinnlicht, ihm aber zugleich „ein höchstes Maß an sinnlicher Erfahrung“⁵³⁸ zur Seite gestellt. Auch wenn Büsten Verstorbener nach wie vor von Trauernden berührt wurden, stellte man letztere mit nach innen gerichtetem Blick dar.⁵³⁹ Die in dieser Untersuchung diskutierten Bildnisse wurden allerdings noch in der bis dahin vorherrschenden Weise wahrgenommen. Insbesondere von den Franzosen wurde berichtet, dass sie sehr neugierig und berührungsfreudig waren. So notierte Herr von Chantelou am 9. September 1665 anlässlich der Präsentation der Bildnisbüste des Sonnenkönigs von Gian Lorenzo Bernini in sein Tagebuch: „Als die versammelte Gesellschaft die Zartheit der Büste bewunderte, fiel die Bemerkung: ‚Man kann sich kaum enthalten, sie anzufassen!‘ Denn das Anfassen ist in Frankreich immer das erste, wenn es Skulpturen zu sehen gibt.“⁵⁴⁰ Die in Kapitel 1.2. zitierten Passagen aus dem Freundinnenbriefwechsel zwischen Geneviève-Françoise Randon de Malboissière und Adélaïde Méliand zeigen, dass Bildnisbüsten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich geküsst wurden.

Mir sind nur zwei Porträtbüstenpaare in Marmor bekannt, die im Rahmen einer Schwesternbeziehung im 18. Jahrhundert entstanden. Es handelt sich um die Porträts von zwei Töchtern von Louis XV, Victoire und Adélaïde de France (Abb. 26) von Jean-Baptiste Lemoyne. Victoire de France schenkte diese Porträtbüste ihrer ersten *dame d'honneur*, der Herzogin von Civrac.⁵⁴¹ Zu dieser unterhielt sie eine Freundschaftsbeziehung.⁵⁴² Erhalten ist nur die Porträtbüste von Adélaïde de France, die diese ihrem Hofkavalier, dem Baron de Montmorency

⁵³⁶ Vgl. hierzu den Aufsatz von Hans Körner, Körner 2011.

⁵³⁷ Körner 2011, S. 227.

⁵³⁸ Körner 2011, S. 228.

⁵³⁹ Körner 2011, S. 31.

⁵⁴⁰ Zitiert in Körner 2011, S. 226.

⁵⁴¹ Scherf 2002, S. 16 Anm. 8

⁵⁴² Auf diese Freundschaft werde ich noch im 4. Kapitel zu sprechen kommen.

1768 schenkte. Hier wie bei den meisten Porträts der *Mesdames de France* gibt es ein Pendantporträt zu dem der Schwester, auch wenn die Porträts niemals gemeinsam aufgestellt wurden. Jean-Baptiste Lemoyne arbeitete mit einer differenzierten Oberfläche, wie dies oben für einige der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätigen Bildhauer als charakteristisch beschrieben wurde. Den polierten Bereichen, die die Kleidungsstücke darstellen, wurden die matten Flächen der Haut gegenübergestellt. Auch sind deutliche Spuren des Meißels sowie als Masse ausgeführte Elemente wie die Haare einerseits und sorgfältiger bearbeitete Details wie die Augen, Ohren und der Mund andererseits zu sehen.⁵⁴³ Ähnlich der Porträtminiaturen – wenn auch in anderer Charakteristik – ist die Taktilität der Porträtbüsten ein grundlegendes Moment, das bei der Rezeption einem Gebrauch im Rahmen der Freundschaftspraxis entgegenkommt.

Bei dem anderen Büstenpaar sind beide Porträts noch erhalten. Der Künstler war in dem Fall Jean-Antoine Houdon. Die Porträtbüste der *Marie-Adélaïde de France* (Abb. 27) und die der *Victoire de France* (Abb. 28) wurden zusammen im Salon von 1787 ausgestellt.⁵⁴⁴ Die Büste der Adélaïde de France wurde mit einem großen Präsentationssockel mit Basis und Drehplatte angefertigt, so dass der Betrachter sie davor sitzend drehen und damit von allen Seiten betrachten konnte.⁵⁴⁵

Bewegliche Sockel gab es zur besseren Anschauung vereinzelt ab dem 16. Jahrhundert in Italien. Blütezeit dieser Sockel ist aber auch hier wieder die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es gab hier zwei verschiedene Interessengruppen. Zum einen wurden drehbare Sockel und Sockel auf Rollen in den Kunstakademien zu Studienzwecken verwendet. Hier war es aufgrund der Raumknappheit im Verhältnis zu der Vielzahl der Gipsabgüsse, die in den Sälen aufbewahrt wurden, notwendig, diese eng gestellt zu lagern und sie nur, wenn an ihnen aktuell gearbeitet wurde, hervorzuholen. Die andere Gruppe, die an diesen drehbaren Sockeln und anderen Instrumenten, mit denen die Figur vor dem Auge des Betrachters bewegt werden konnte, Interesse hatte, waren die Betrachter. Es gab hier mehrere Rezeptionsmöglichkeiten der zu bewegendem Skulptur: Wurde die Figur einer antiken Gottheit bewegt, so konnte dies ein Gefühl von Macht auslösen, dass diese Skulptur und nicht der Betrachter sich bewegen musste. Auch konnte man sich einfach an dem Drehmechanismus erfreuen, der dem ästhetischen Objekt Eigenschaften einer Maschine verlieh. Der drehbare Sockel wurde jedoch auch umgekehrt als Mittel zur Verlebendigung und Dynamisierung der Figur betrachtet.⁵⁴⁶ Diese Elemente waren

⁵⁴³ Scherf 2002, S. 13 und 16.

⁵⁴⁴ Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1787, S. 44f.

⁵⁴⁵ Jean-Antoine Houdon 2010, Kat.-Nr. 32, S. 196ff.

⁵⁴⁶ Dies war ein Aspekt, der ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere von Kunsthistorikern und Kulturtheoretikern als profanisierend stark kritisiert und abgelehnt wurde. Geyer 2012, S. 98.

schon Merkmale der anderen in diesem Kapitel vorgestellten Techniken. Insofern ist der zuletzt genannte Aspekt derjenige, der in dem hier besprochenen Zusammenhang von Interesse ist. Hinzu kommt, dass die Beweglichkeit des Sockels dem Gebrauch entgegenkam.

3 Freundinnenporträts und Macht

3.1 Die Rolle von Freundinnenporträts beim Ausbau von Netzwerken unter Frauen am französischen Hof

Freundschaft tangiert Machtkontexte⁵⁴⁷ und berührt von daher Themen, wie die „Kultur des Schenkens“ und „Günstlingsbeziehungen am Hof“, geradezu zwangsläufig. Die folgenden Untersuchungen werden daher von der Frage bestimmt sein, inwieweit die Freundschaftsbeziehungen die Stellung von Frauen innerhalb der Gesellschaft sicherten und vielleicht auch anhoben. Denn Freundschaft am Hof führte in der Tat mitunter dazu, dass Positionen gefestigt oder sogar verbessert, Handlungsspielräume erweitert und Einflussmöglichkeiten verteidigt wurden. Insbesondere in Gesellschaften, die wie die aristokratische beziehungsstrukturiert sind, geht es darum, sich mit Freunden zu umgeben, die einen stützen, aber auch amüsieren. Tatsächlich erwies sich der Fundus an Freundinnenporträts, die am französischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zirkulierten und den Bereich von Macht in der einen oder anderen Weise berührten, je tiefer ich in das Thema eingedrungen bin, als erheblich. So bin ich davon abgekommen, anhand der Porträts, die im Rahmen der Freundschaftsbeziehungen ausgetauscht wurden, Beziehungsintensitäten bzw. Stufen von Freundschaft darstellen zu wollen. Denn man kann sagen, dass ein Porträtverkehr im machtfreien Raum innerhalb der untersuchten Schicht überhaupt nicht existierte. Hinzu kommt, dass es kaum möglich ist, Beziehungsintensitäten von Personen des 18. Jahrhunderts miteinander vergleichen zu wollen, da sie sich komplett in Medien aufgelöst haben, wobei die Medien selbst wieder festgelegten Codes folgen und in einem Bereich zirkulierten, der hochgradig formalisiert war. Es ist zudem bezeichnend, dass sich die Freundschaftskreise am Hof oder zumindest das Material, das sich zu diesen Kreisen finden lässt, immer um eine Angehörige der vornehmsten Gruppe der Hofaristokratie gruppierten.⁵⁴⁸ Die Beziehungen unter den Frauen waren um die Königin und die Prinzessinnen, d.h. um die auch in politischer Hinsicht mächtigsten Frauen am Hof organisiert. Es gab zwar Hofdamen, die untereinander in einem freundschaftlichen Verhältnis standen, aber auch diese gehörten jeweils einer der Gruppen um diese Machtpole an. Schon allein dieser Umstand lässt es notwendig erscheinen, sich mit einer weiteren Perspektive auf Beziehungen am Hof auseinanderzusetzen, die das ganze Beziehungssystem unter dem Blickwinkel der Patronage und der Günstlingswirtschaft betrachtet. Auf der anderen Seite wird auch von Autor_innen, die

⁵⁴⁷ Autoren, die diesen Zusammenhang für andere Kulturen als das Frankreich des 18. Jahrhunderts beschrieben haben, sind beispielsweise Alan Bray, der elisabethanische Freundschaften als „Netzwerke von subtilen Banden unter einflussreichen Patronen und ihren Klienten, Interessenten und Freunden“ bezeichnete. Zitiert nach Sniader Lanser 1998-99, S. 181. http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=3#page_scan_tab_contents. Abfrage: 03.10.2017

⁵⁴⁸ Vgl. zur Hierarchie des Hofadels der Höfe des Schlosses von Versailles, Mager 1990, S. 266.

von „Favoritinnen“ und „Günstlingen“⁵⁴⁹ statt von „Freundinnen“ sprechen, um die engeren Beziehungen am Hof zwischen hierarchisch niedriger und höher gestellten Personen zu bezeichnen, durchaus eingeräumt, dass diese Beziehungen mitunter auch Freundschaftsbeziehungen waren.⁵⁵⁰ Die meisten der hier als Freundinnen bezeichneten Frauen nannten sich selbst „Freundinnen“ und wurden von ihren ZeitgenossInnen entweder als „Favoritin“ oder als „Freundin“ bezeichnet.⁵⁵¹ Die Verhältnisse waren also gleitend und zum Teil waren sie vorstrukturiert. D.h., dass von denen, die etwas zu vergeben hatten, auch eine gewisse Großzügigkeit vor allem jenen gegenüber erwartet wurde, die in einer besonderen Gunst standen. Gerade diese nicht zu beschenken und nicht zu befördern wäre nicht Rollen konform gewesen, da man eben auf diese Weise ein besonderes Wohlwollen zum Ausdruck brachte. Freundinnenporträts, die unter Frauen am französischen Hof ausgetauscht wurden, festigten Positionen indem sie Beziehungsgeflechte visualisierten. Sie entstanden in Freundschaftszusammenhängen, die häufig für eine der beiden Seiten in hohe Ämter hineinführten.

Beziehungsgeflechte unter Frauen bei Hofe, wo man sich insbesondere im Frauenhofstaat nur mit dem Personal näher umgab, mit dem man auch engere Beziehungen pflegte, gab es also durchaus. Und sie existierten auch ständeübergreifend, etwa zwischen Künstlerinnen und denjenigen Frauen, die durch ihre Positionen die Aufträge für die Künstlerinnen erwirken konnten und damit die Grundlage für deren Karriere und eine finanzielle Existenzabsicherung schufen. Die Pflege solcher Beziehungsgeflechte scheint sehr stark von den Einflussmöglichkeiten jener Person abhängig gewesen zu sein, die dem Geflecht vorstand. Und zwar betraf das sowohl das Machtgefälle zwischen einzelnen Höfen als auch dasjenige innerhalb eines Hofes. D.h. nicht nur, dass die Größe eines Hofes die Beziehungen zwischen den Frauen formalisierte, sondern auch, dass der Aufstieg einer der am Hof lebenden Frauen die Ausdrucksformen ihrer Beziehungen zu anderen Frauen veränderte. Wie die in diesem Kapitel synchron betrachteten Beziehungen unter Frauen zeigen, die an machtpolitisch unterschiedlich einzuordnenden Höfen lebten, kann man trotzdem nicht zu dem Schluss vordringen, dass die Beziehungsintensität zwischen den Frauen zunahm, je weniger Einfluss sie hatten. Die Bestandteile dieser Beziehungen sehen nur anders aus. Dieser Umstand überrascht auf der einen Seite, da er den Kriterien widerspricht, die in den Abhandlungen zu „Freundschaft“ als dieser

⁵⁴⁹ Zu dem Begriff der „Favoritin“ und dem geschlechtsneutralen Begriff „Günstling“ Ruby 2010, S. 6-8.

⁵⁵⁰ Vgl. hierzu vor allem die sehr differenzierte Einleitung in Forschungsstand und Begriffsgeschichte des Mätressenporträts von Sigrid Ruby 2010, S. 19.

⁵⁵¹ Z. B. nennt Stéphanie Félicité Du Crest de Saint Aubin, Gräfin von Genlis in ihren Memoiren die Herzogin von Polignac und die Prinzessin von Lamballe «Favoritin», letztere aber auch «Freundin» der Königin. Genlis 1806, 133ff, S. 146.

entgegenstehend genannt wurden. Dabei handelt es sich um Kategorien, die bei Hierarchiedifferenzen relevant werden wie „Ehrgeiz“ und „Eifersucht“.⁵⁵² Auf den zweiten Blick ist dieses Ergebnis aber auch wiederum nicht sehr überraschend, denn es kam auch vor, dass die Besetzung von Machtpositionen durch Frauen dazu führte, dass diese Ämter mit ihnen schon bekannten Frauen besetzten und so nach und nach ein Netzwerk untereinander bekannter und zum Teil miteinander befreundeter Frauen entstand.

Die zunehmende Formalisierung des Behördenwesens bewirkte zwar ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Rückgang des Klientel- und Patronagesystems. Dies betraf jedoch ganz offensichtlich nur höhere Ämter.⁵⁵³ Denn in den Haushalten der Königin und der Prinzessinnen wurden die Positionen weiterhin an Freunde oder zumindest bevorzugte Personen verteilt. Zugleich zeigt die Praxis des Schenkens am Hof, dass das, was in Kapitel eins in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Reziprozität und Ausübung von Freundschaft gesagt wurde, hinsichtlich der Freundschaftspraxis noch einmal etwas anderes war. In Hinblick auf das Schenken wurde die Reziprozität auch vor dem 18. Jahrhundert betont. Die bildliche Darstellung für diese Wechselseitigkeit waren die drei Grazien.⁵⁵⁴ Dabei war die eine der Grazien dem Betrachter zugewandt, während die beiden Anderen ihm den Rücken zukehrten. Hannah Baader zitiert Servius, der im 4. Jahrhundert nach Christus diese Darstellung so kommentierte, dass die beiden Letzteren dafür stehen, dass das Gegebene, dem Schenkenden doppelt vergolten wird.⁵⁵⁵ Die Eine stand für das Nehmen in einer Beziehung, die Zweite für das Geben und die Dritte schließlich dafür, dass die entgegengenommene Wohltat wieder an die Geberin zurückfloss. Das Tanzen der drei Grazien im Reigen sollte das Zirkulieren der Gabe symbolisieren, wodurch kein Anfang und kein Ende mehr erkennbar sind (Abb. 29). Es existierte am Hof ein differenziertes Schenkungssystem, über das auf Seiten der in der Hierarchie weiter oben Stehenden Wohlwollen aber durchaus auch Zuneigung zum Ausdruck gebracht werden konnte, und auf Seiten der in der Hierarchie weiter unten Stehenden mitunter eine Erwartungshaltung bestand, beschenkt zu werden. Hin- und wieder wurde auch der Versuch unternommen, Schenkungen zu forcieren, auch auf die Gefahr hin, zurückgewiesen zu werden, während andere eine Zeit lang oder auch für immer unangefragt Gunst und Zuneigung genießen konnten. Es gab also auf der einen Seite das Drängen des Hofpersonals auf mehr Zuwendung, auf der anderen Seite aber die Auswahl des Verteilers. Eingeschlossen in dieses Differenzierungssystem, in dem Positionen, Gelder, Ämter und Pensionen verteilt wurden, waren – wie oben bereits erwähnt – auch Malerinnen, die gerade

⁵⁵² Z.B. Caraccioli 1760, V; Pluquet 1767, S. 202 und 240; Thiroux d'Arconville 1761, S. 2, 11 und 56.

⁵⁵³ Pollmann 2006.

⁵⁵⁴ Vgl. zum Zusammenhang von Freundschaft und Grazie, Baumgärtel 1990, S. 176.

⁵⁵⁵ Baader 2015, S. 179f.

von den weiblichen Angehörigen der Hocharistokratie in dieser Zeit mit Aufträgen bedacht wurden. Auch in diesem Fall dienten die Beziehungsgeflechte dazu, einigen Frauen eine materielle Autonomie zu sichern.⁵⁵⁶ Schließlich müssen noch die finanziellen Zuwendungen erwähnt werden, die gerade auch solche Einrichtungen durch Mitglieder der weiblichen Hocharistokratie erfuhren, die von Frauen frequentiert waren. Zielgruppe waren vor allem Nonnenklöster. Es handelte sich hierbei um ein Betätigungsfeld der Töchter von Louis XV und Maria Leszczyńska. Auch in die vor dem Hintergrund dieses letzten Aspekts geknüpften Beziehungen waren Porträts involviert. Man könnte hinsichtlich dieser Beziehungsgeflechte von persönlichen Verbindungen sprechen, die öffentliche Wirksamkeit hatten. Die Zuwendungen wurden visuell dokumentiert. So befindet sich auf einem Porträt der Adélaïde de France (Abb. 30) der Plan des Baus eines Augustinerinnenklosters in der Nähe von Versailles,⁵⁵⁷ den Adélaïde de France unterstützte und beaufsichtigte.⁵⁵⁸ Hinsichtlich der Verbindung zu einem anderen Kloster, die vor allem Sophie de France pflegte, dem Kloster l'Argentière, spielten gleich mehrere Porträts eine Rolle. Über die Porträts, die in dem Kloster hingen, konnte auf die Spender vor Ort verwiesen werden. (Abb. 31, 32 und 33)

Ich habe das Kapitel in zwei größere Teile gegliedert. Im ersten Unterkapitel des ersten Teils beschäftige ich mich mit dem Repräsentationsbegriff. Ausgehen möchte ich in diesem Kapitel von dem Verhältnis von Macht und Repräsentation. Wichtig wird dabei die Frage sein, ob die These von den „zwei Körpern des Königs“ für eine französische Königin überhaupt gelten konnte und auch, ob sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den König noch galt.⁵⁵⁹ Die französischen Königinnen konnten nur Königsgemahlinnen oder Mütter sein, da sie durch das Salische Gesetz von der Thronfolge ausgeschlossen waren. Dadurch gab es in Frankreich eine stärkere Trennung zwischen dem unsterblichen Körper des Königs und dem sterblichen Körper seiner Gemahlin.⁵⁶⁰ Außerdem wird von Interesse sein, inwieweit „Repräsentation“ ein Begriff ist – ein Begriff übrigens, den die für diese Arbeit maßgeblichen Untersuchungen Louis Marins in enge Verbindung zu der These Ernst Kantorowiczs stellen – der auf die Königin in der o.g. Zeit anwendbar ist. Ein weiterer Fokus wird im zweiten Unterkapitel des ersten Teils auf den Darstellungskonventionen von Hierarchie und Status im französischen Freundinnenporträt liegen. In formenanalytisch orientierten Arbeiten werden die Doppelporäts nach Subordination

⁵⁵⁶ Natürlich nicht, wenn die Mesdames de France ihre Rechnungen für Porträts nicht bezahlten.

⁵⁵⁷ Zu sehen ist dieser Bauplan auf dem kleinen Tisch im Bildmittelgrund am linken Bildrand.

⁵⁵⁸ Hyde 2003, S. 142.

⁵⁵⁹ Diese Fragen stellte bereits der Aufsatzband „Der Körper der Königin“ von Regina Schulte. Schulte 2002.

⁵⁶⁰ Weil 2002, S. 101.

und Koordination der dargestellten Figuren befragt.⁵⁶¹ Was dort rein formal betrachtet wird, hat aber auch seine Bedeutungsebene. Ich werde also dem Verhältnis von Macht und Freundschaft in Frauendoppelbildnissen am französischen Hof des 16. und 17. Jahrhunderts nachgehen. Im zweiten Teil werfe ich einen Blick in zwei weitere Kulturen: den Fürstenhof von Anhalt-Dessau und den russischen Kaiserhof.

Den Begriff „Netzwerk“ verwende ich in meiner Arbeit zur Bezeichnung der Beziehungsstrukturen am Hof, ohne meiner Argumentation systematisch „Netzwerkansätze“ zu Grunde zulegen.⁵⁶² Dies hätte sich zwar für eine Untersuchung der Beziehungsintensitäten zwischen Frauen am Hof angeboten. Einem solchen Vorhaben stand jedoch die defizitäre Quellenlage entgegen. Dennoch werden einzelne Bestandteile dieses Begriffs auch Bestandteile der hier vorgenommenen Analyse sein, da sie die Beziehungsmuster charakterisieren, die im Zentrum meiner Arbeit stehen. Bei diesen Elementen handelt es sich um „Reziprozität“, „Positionen“ und „Rollen“, so dass ich mir erlaubt habe, den Begriff hier in theoretisch unspezifizierter Weise zu verwenden.⁵⁶³

3. 1. 1 Der Repräsentationsbegriff und das Verhältnis von Repräsentation und Macht im Freundinnenporträt am französischen Hof

Freundschaft und Macht wie ich im vorangegangenen Kapitel ausführte sind am Hof eng miteinander verbunden. Das betrifft auch die bildliche Präsentation. Für das Herrscherbildnis gab es im Absolutismus zwei sehr unterschiedliche Forderungen. Die Künstler hatten für die Verbreitung der Porträts der Herrscher bei den Untertanen und in aller Welt Sorge zu tragen. Dabei sollten sie bei den Einen Liebe und bei den Anderen Autorität hervorrufen.⁵⁶⁴ Wie ist nun das nahezu vollständige Fehlen von machtpositionsübergreifenden Freundinnengruppenporträts zu bewerten? In diesem Kapitel stütze ich mich auf eine Auffassung von Repräsentation, die aus dem Bereich der Semiotik stammt, auf den Repräsentationsbegriff von Louis Marin. Allgemein und unspezifiziert werden in der Literatur folgende drei Bedeutungen des Begriffs „Repräsentation“ genannt: Repräsentation im Sinne von *Vergegenwärtigung* von etwas, zweitens Repräsentation im Sinne von *Darstellung* und schließlich Repräsentation im juristischen Sinne als

⁵⁶¹ Baur-Callwey 2007, S. 16.

⁵⁶² Vgl. die Verwendung des Begriffs in ähnlicher Weise bei Pollmann 2006; ferner zur „Verwendung von Netzwerkansätzen“ in der Geschichtswissenschaft Reitmayer und Marx 2010.

⁵⁶³ Vgl. Handbuch der Netzwerkforschung 2010 und hier insbesondere die Aufsätze „Reziprozität“ und „Positionen und positionale Systeme“ von Christian Stegbauer 2008, S. 113-122 und S. 135-144.

⁵⁶⁴ Matsche 2011, S. 195.

Stellvertretung.⁵⁶⁵ Während dieses „traditionelle“ Verständnis von „Repräsentation“ dazu tendierte, „das Bild als ein minderes Sein zu betrachten“,⁵⁶⁶ „als mimetischen[m] und abgeschwächten[m] Doppelgänger der Sache Selbst“,⁵⁶⁷ interessieren sich eine Reihe von Autoren hier gerade für die „Oberfläche“ und die „Oberflächlichkeit des Bildes“. Die Frage, „ob die Realität dahinter dieser [der Oberfläche] wirklich entspricht“, wird demgegenüber nicht nur ignoriert, sondern geradezu eliminiert.⁵⁶⁸ Zu diesen Autoren zählt Louis Marin.

Laut Marin spielt sich die Repräsentation entweder in der Zeit – im Sinne von „aufs Neue“ – oder im Raum – im Sinne von „anstelle von etwas“ – ab. D.h. etwas zeitlich oder räumlich Abwesendes wird ersetzt. Man tut also so, als wäre der, der nicht da ist, anwesend und erzielt damit einen Präsenzeffekt, wobei dieser nicht mit der Präsenz desselben verwechselt werden darf.⁵⁶⁹ Repräsentation nach Marin ist nicht die Frage nach den Bildern als Abbildern, sondern die nach der Substitution eines Anderen durch ein Anderes. Die abwesende Frau wird durch ihr Bild ersetzt.⁵⁷⁰ Die abwesende Person und ihr Bild sind dabei heterogene semiotische Elemente. Repräsentation bedeutet aber auch, dass man sich als „etwas repräsentierend“ präsentiert.⁵⁷¹ Der Begriff „Macht“ nun meint – laut Louis Marin – auf etwas oder „jemanden eine Wirkung auszuüben“. ⁵⁷² Die Repräsentation wiederum ist die Transformation der Gewalt in Zeichen.⁵⁷³ Wenn Marin davon spricht, dass ein Anderes durch ein Anderes ersetzt wird, so meint er damit nicht, dass die Bilder nicht zeitlich und räumlich zurückgebunden werden, vielmehr versteht er sie als Vorbilder. Er fragt also nicht danach, „wie Bilder Vorbilder nachahmen, sondern danach, wie Bilder als Vorbilder der Realität funktionieren“⁵⁷⁴.

„Das Porträt des Königs, das der König betrachtet, liefert ihm die Ikone jenes absoluten Monarchen, der er so sehr sein will, dass er sich genau dann, wenn der Referent aus dem Porträt verschwindet, in ihm und mit seiner Hilfe wieder erkennt. Wahrhaft König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern. Sie sind seine *reale Präsenz*.“⁵⁷⁵

Geht man nun mit Marin davon aus, dass Bilder Realitäten nicht rekonstruieren, sondern konstituieren, versteht man auch, warum Maria Theresia ihrer Tochter Marie-Antoinette

⁵⁶⁵ Die Hervorhebungen wurden von mir übernommen. Schulz 2002, S. 2f.

⁵⁶⁶ Derrida 2006, S. 28.

⁵⁶⁷ Derrida 2006, S. 32.

⁵⁶⁸ Beyer und Voorhoeve 2006, S. 7.

⁵⁶⁹ Marin 2005, S. 10.

⁵⁷⁰ Marin 2006, S. 16.

⁵⁷¹ Marin 2005, S. 11.

⁵⁷² Marin 2005, S. 12.

⁵⁷³ Marin 2005, S. 13.

⁵⁷⁴ Beyer und Voorhoeve 2006, S. 7.

⁵⁷⁵ Marin 2005, S. 15.

vorschrieb, wie sie sich porträtieren lassen solle⁵⁷⁶ und warum das Porträt *La reine en chemise* (Abb. 34) von Elisabeth Vigée-Lebrun einen solchen Skandal auslöste. Es ist gleichfalls einleuchtend, warum sich Könige so selten mit ihren Mätressen darstellen ließen, Königinnen kaum mit ihren hierarchisch unter ihnen stehenden Freundinnen porträtiert wurden und Freundinnenporträts innerhalb der obersten Schicht des französischen Hofes im Vergleich zu den Briefwechseln von Freundinnen zuerst veröffentlicht und dann in privaten Gebrauch übergangen. Bilder bedürfen offensichtlich im Vergleich zu Briefen einer Öffentlichkeit und von Königinnen und Prinzessinnen wurde Distinktion gefordert.

„Der sichtbare Körper des Edlen, des Kühnen, des Geputzten ist ein Körper aus Zeichen, ein Wesen aus Diskursen, aber seine von den Zeichen gezeigte Vervielfachung und Vergrößerung ist *real*. Die Spitzen, die Beffchen, der Faden, das Posament, die Frisur bezeichnen und indizieren diese Vervielfachung und diese Vergrößerung als Körper der Macht.“⁵⁷⁷

Repräsentation im Sinne Marins hat also vielfache Bezüge zur Macht. In diesem Verständnis ist die Verbindung von Macht und Freundinnenporträt nicht nur im ikonographischen Sinne gemeint.

„Der Habit, die Spitzen, die Bänder, die Perücke mit ihren Locken sind keine Zutat, keine Ergänzung, kein Ornament oder Dekor des Körpers. Es ist der Körper, der vervielfacht wird, das organische Ganze (*suppôt*), das, in die ihn bedeckende Zeichenarchitektur eingehend, durch sie eine geordnete, institutionalisierte, legitimierte Ordnung erhält, eine Macht.“⁵⁷⁸

Wie jede andere Herrscherin war auch Marie-Antoinette – und zwar im Vergleich zu Maria Leszczyńska in sehr viel höherem Maße – Repräsentationsfigur in mehrfachem Sinne. Sie war nicht nur leibliche Mutter zukünftiger Regenten, sondern sie bildete zugleich auch gemeinsam mit dem König

„das ‚regierende Paar‘, das die Gegenwart und Kontinuität dynastischer Herrschaft im umfassenden Sinn personifizierte und zugleich die rechte Ordnung der Geschlechter in der Ehe darstellte. (...) Diese Paarkonstellation wurde ebenfalls im Verhältnis von Herren- und Damenappartements in den Schlossbauten inszeniert, die gleichwohl Raum für die Selbstinszenierung von Herrscher und Herrscherin boten. Bereits bei der Brautwerbung wurden Porträts ausgetauscht, die häufig als repräsentative Pendantbilder des regierenden Paares zusammengestellt wurden, (...). Bevorzugt ließ sich das regierende Paar im Kreis der gemeinsamen Kinder auf Familienbildern darstellen. In der größeren Öffentlichkeit zeigte es sich z.B. bei Hochzeiten, bei Begräbnissen, bei anderen festlichen Ereignissen, bei der Jagd oder bei Reisen.“⁵⁷⁹

In Bezug auf Marie-Antoinette existiert sogar der seltene Fall einer Darstellung einer solchen Zeremonie der Präsentation des Porträts der Erzherzogin im engsten Familienkreise (Abb.31). Die Königin besaß

⁵⁷⁶ Im vierten Kapitel, in dem ich mich mit den Schenkungspraktiken beschäftigen werde, gehe ich ausführlicher auf den Porträt- und Schriftverkehr zwischen Maria Theresia und Marie-Antoinette ein.

⁵⁷⁷ Marin 2005, S. 47.

⁵⁷⁸ Marin 2005, S. 48.

⁵⁷⁹ Wunder 2003, S. 24.

„eine wichtige politische Rolle, da sie die Beziehungsnetze ihrer Herkunftsfamilie in die Landespolitik und insbesondere in die Heiratspolitik einbrachte. Auf diese Weise konnte sie sich auch den Gemahl verpflichten, setzte sich bei ihm in ‚eine besondere Gunst‘. Diese benötigte sie vor allem, weil sie als ‚Fremde‘ in der Hofgesellschaft schwer Fuß fassen konnte, es sei denn, eine der Hofparteien war an ihrer Person interessiert, um sie für eigene Zwecke zu nutzen. Selbst bei entsprechender Begabung dauerte es einige Zeit, bis sich die junge Landesherrin bei Hof eine Position geschaffen hatte. Wenn sich jedoch die Geburt eines Sohnes verzögerte, wenn sie nur Töchter zur Welt brachte oder gar kinderlos blieb, war ihre Position in hohem Maße vom Wohlwollen ihres Mannes abhängig, da die dynastische Kontinuität gefährdet war. Besonderer Gunst des Gemahls zu verdanken war schließlich die testamentarische Einsetzung der Gemahlin als vormundschaftliche Regentin. Im 18. Jahrhundert wurde häufig eine solche Bestimmung bereits in den Ehevertrag aufgenommen.“⁵⁸⁰

Nach Maria de Medici war dies in Frankreich allerdings nicht mehr praktiziert worden. Ehen im Hochadel dienten der Allianz zwischen Familien und deren Herrschaftsgebieten. Weniger bekannt sind die Details, mit denen diese Ehen vor allem für die Frauen verbunden waren. Die Hochzeit wurde in der Regel als Fernhochzeit in Abwesenheit des Bräutigams in der Heimat vollzogen. Erst danach machte sich die Braut auf den Weg zu ihrem Bräutigam. An der Grenze ließ sie alles zurück, was sie aus ihrer Kultur und ihrem Elternhaus mit sich führte. Sie musste sich vollständig entkleiden und sich von den Anzihsachen wie auch den Personen, die sie bis dahin und nun noch bis zur Grenze begleitet hatten, trennen.⁵⁸¹ Das Personal wurde für sie ausgewählt. Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten und den Präsentationen am Hof und in der Öffentlichkeit zog der Alltag ein mit klaren Vorgaben für den Tagesablauf, bestehend aus den Ankleidungsritualen, den Mahlzeiten, den Unterrichtsstunden, den Spaziergängen, dem Briefe schreiben, gegenseitigen Besuchen, Theater- oder Musikaufführungen und schließlich den Spielen.

Auch Königinnen waren nicht von Kritik ausgenommen, wenn sie im Verdacht standen, sich über die Vorgaben des Salischen Gesetzes hinwegzusetzen. Alle Frauen, aber insbesondere diejenigen, die sich vor dem öffentlichen Auge bewegten, mussten sorgfältig und aufmerksam auf ihr Bild achten, sofern sie in der Gesellschaft funktionieren wollten. Es war für sie notwendig, darüber nachzudenken, wie sie sich selbst definieren und in Erscheinung treten wollten.⁵⁸² Schaut man sich die offiziellen Porträts von Maria Leszczyńska⁵⁸³ und Marie-Antoinette an, so fällt zweierlei auf: Auf keinem der Porträts halten sie das Zepter in der Hand, wie es in dem Porträt von Maria Theresia von Martin van Meytens zu sehen ist, da sie im Unterschied zu dieser keine Regentinnen waren. Sie wurden jedoch zumindest mit einer Königskrone dargestellt. Anders aber als Maria Leszczyńska, die wenigstens in dem o.g. Porträt die Königskrone mit ihrer linken Hand

⁵⁸⁰ Wunder 2003, S. 26.

⁵⁸¹ Dieses Ritual wurde nicht nur von Marie-Antoinette, sondern auch von der Gräfin von Provence beschrieben. Campan 2003, S. 52 und Reiset 1913, S. 38.

⁵⁸² Hyde und Milam 2003, S. 7f.

⁵⁸³ Vgl. z.B. das Porträt von François Albert Stiemart, *Maria Leszczyńska*, 1726, Öl auf Leinwand, 1,110 x 1,250 cm, inv. MV4440, Versailles, château de Versailles et de Trianon.

packt, liegt die Krone auf dem Porträt Marie-Antoinettes auf einem Kissen, während die Königin eine Rose in ihrer rechten Hand hält. Sie ist also in einer noch einmal größeren Distanz gegenüber den Machtinsignien dargestellt. Im Vergleich zu den Porträts der Könige Louis XV und Louis XVI wird das Fehlen der Machtattribute auf den Porträts der Königinnen noch deutlicher. Aber auch im Herrscherporträt selbst fand bereits nach dem Tod von Louis XIV am französischen Hof eine Veränderung statt. Nun war man primär auf Friedenspolitik ausgerichtet,⁵⁸⁴ so dass die Herrscherikonographie nicht mehr wie noch im 17. Jahrhundert oder am zeitgleichen russischen Kaiserhof funktionierte, der nach wie vor an einer Expansionspolitik orientiert war. Das findet in Frankreich erst wieder unter Napoleon eine Neuauflage.⁵⁸⁵

Xavier Salmon schildert, wie Marie-Antoinette aufgrund der großen Nachfrage unmittelbar nach ihrer Ankunft in Frankreich intensiv nach einem geeigneten Maler suchte, der der Öffentlichkeit ein zufriedenstellendes Image von ihr als zukünftiger Königin zu präsentieren vermochte. Die Suche nach einem repräsentativen Königinnenporträt, das Vorlagecharakter für weitere Porträts haben konnte, war eine der Hauptaufgaben der Dauphine kurz nach ihrer Ankunft am französischen Hof. Schließlich fiel ihre Wahl auf Élisabeth Vigée-Lebrun.⁵⁸⁶ Sie wurde offizielle „Malerin der Königin“. Auch wenn die Auftraggeberschaft der Königin für die Karriere Élisabeth Vigée-Lebruns nicht nur Unterstützung, sondern auch Hindernis war, wurde Élisabeth Vigée-Lebrun zunächst durch die Fürsprache der Königin als eine von vier Frauen in die Académie Royale gewählt.⁵⁸⁷ Ihre Aufnahme erfolgte gegen die Ablehnung des Akademiedirektors Jean-Baptiste-Marie Pierre.⁵⁸⁸ Über Élisabeth Vigée-Lebrun hingegen verlief eine Trennungslinie zu einem anderen Freundschaftskreis des französischen Hofes, dem der Mesdames de France. Als offizielle „Malerin der Königin“ fertigte Élisabeth Vigée-Lebrun keine Porträts für die Mesdames de France und deren Freundeskreis und Haushalt an. Und umgekehrt malte Adélaïde Labille-Guiard als „Malerin der Mesdames“ keine Porträts für Marie-Antoinette und ihren Hof. Das änderte sich erst während der französischen Revolution, als Elisabeth Vigée-Lebrun ins Exil gehen musste und Adélaïde Labille-Guiard Porträts von bürgerlichen Revolutionsführern anfertigte. Élisabeth Vigée-Lebrun orientierte sich weiterhin royalistisch und porträtierte in der Emigration an den verschiedensten Kaiser- und Königshöfen Europas Angehörige insbesondere

⁵⁸⁴ Vgl. die Untersuchung zur Denkmalkonographie von Louis XV und die Bezugnahme dieser auf seinen Beinamen als der „bien aimé“, Köstler 1998.

⁵⁸⁵ Wie Jutta Held in ihrer Untersuchung zeigt, gab es immer wieder Veränderungen im Herrscherporträt. Einen entscheidenden Einschnitt gab es bereits zur Regierungszeit Maria de Medicis. Held 2001.

⁵⁸⁶ Salmon 2005.

⁵⁸⁷ Goodman 2003, S. 24. Allerdings betraf dies auch Männer. So wurden Dumont und Mosnier in der Akademie zugelassen, nachdem sie ihren Ruf als Maler der Königin erlangt hatten. Hyde 2002, S. 91 Anm. 49.

⁵⁸⁸ Jean-Baptiste-Marie Pierre war der Autor eines der beiden Bilder gewesen, die – wie ich in der Einleitung schilderte – Marie-Antoinette aus dem Speisesaal des Petit Trianons entfernen ließ. Der Grund dafür war die freizügige Wiedergabe der Frauenkörper gewesen.

des weiblichen Adels. Und so fertigte sie auch erst im Exil in Italien Porträts von Adélaïde und Victoire de France an. Über die Trennung der Aufträge hinaus gab es jedoch auch noch eine Trennung zwischen den beiden Künstlerinnen, die konkurrenzbedingt war.⁵⁸⁹ „Während der 1770er und 1780er Jahre entstanden rund 30 Porträts von Élisabeth Vigée-Lebrun, die sie von Marie-Antoinette anfertigte. Darüber hinaus war sie innerhalb der französischen Aristokratie allgemein sehr gefragt (...).“⁵⁹⁰ Unter den genannten 30 Porträts waren auch solche, die Marie-Antoinette als Freundinnenporträts verschenkte. Élisabeth Vigée-Lebrun selbst wurden keine Porträts geschenkt und die Königin besaß auch kein Porträt, das die Malerin zeigte. Angela Rosenthal verweist darauf, dass Elisabeth Vigée-Lebrun vorgeworfen wurde, sie unterhalte eine lesbische Beziehung zur Königin.⁵⁹¹ Der Autorin zufolge war dies weniger gegen die Malerin als vielmehr gegen Marie-Antoinette gerichtet, da es ja auch andere Malerinnen – wie etwa Adélaïde Labille-Guiard – weiblicher Angehöriger der französischen Hofaristokratie gab, die diesem Vorwurf nicht ausgesetzt wurden, während Marie-Antoinette dieser Vorwurf bezüglich jeder Frau gemacht wurde, mit der sie näher zu tun hatte. Schließlich untersagte Louis XVI Marie-Antoinette den Kontakt mit Élisabeth Vigée-Lebrun.⁵⁹² Die Porträts Marie-Antoinettes, die Élisabeth Vigée-Lebrun malte, waren im Salon nicht nur erfolgreich. Marie-Antoinette, so führt Dena Goodman aus, wurde zu einer Zeit des Umbruchs Königin von Frankreich. Geschlecht war eine instabile Kategorie. Die soziale Rolle von Frauen wurde stark angefochten und es wurden Debatten über deren menschliches Potential geführt.⁵⁹³ Ein Porträt von 1783, das vielleicht bekannteste Porträt Marie-Antoinettes und gleichzeitig dasjenige, welches am meisten besprochen wurde, stammt von Élisabeth Vigée-Lebrun. Es ist bekannt unter dem Titel *La reine en chemise* (Ab. 98).⁵⁹⁴ 1783 wurde es im Salon präsentiert und verursachte dort einen Skandal. Der Skandal wurde durch das Kleid à la créole, in weißem Musselin ausgelöst. Der Musselin war ein einfacher Baumwollstoff. Es handelte sich um eine Art Hemd in der Art der Kreolen von Saint-

⁵⁸⁹ Autorinnen fokussieren in jüngerer Zeit die Konkurrenzsituation, die durch die beiden Porträtaufträge – einerseits für Elisabeth Vigée-Lebrun mit dem Porträt: *Marie-Antoinette mit ihren Kindern*, das der Graf von Angiviller als Strategie zur Verbesserung des images der Königin in Auftrag gegeben hatte, und andererseits für Adélaïde Labille-Guiard durch Adélaïde de France –, zur öffentlichen Präsentation von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des französischen Königshofes – zustande kam. Beide Porträts wurden im Salon von 1787 in unmittelbarer Nachbarschaft ausgestellt (Abb. 35).

⁵⁹⁰ West 2004, S. 81. Die Übersetzung wurde von mir vorgenommen.

⁵⁹¹ Vigée-Lebrun 1985, S. 16 und Rosenthal 1996, S. 212f.

⁵⁹² In der Sekundärliteratur wird darauf verwiesen, dass die Diskurse bezüglich der Repräsentation von Frauen im 18. Jahrhundert sehr instabil waren. Insbesondere wenn die Dargestellte eine Königin und die Malerin auch noch eine Frau war, war die Reaktion auf die Porträts jeweils schwer einschätzbar. Mary D. Sheriff hat dies anhand des Porträts, *Marie-Antoinette und ihre Kinder* von Élisabeth Vigée-Lebrun gezeigt. So ausgeführt bei Hyde und Milam 2003, S. 5. Noch problematischer war das Echo, das der Ausstellung des Porträts *La reine en chemise* (Abb. 34) folgte.

⁵⁹³ Goodman 2003, S. 6.

⁵⁹⁴ Vgl. zu diesem Porträt, Sheriff 1996, S. 143-157. Bereits Mary D. Sheriff hatte das Porträt vor dem Hintergrund von Louis Marins „Das Porträt des Königs“ interpretiert. Sheriff 1996, S. 147-49.

Dominique. Daher wurde es auch *chémise à la reine* oder Chemisenkleid genannt. Das Chemisenkleid bestand aus rein weißem Baumwollstoff. Es wurde

„auf dem Rücken geknöpft und mit einer Schärpe um die Taille zusammengefasst. Der Unterrock und das Korsett, die für gewöhnlich durch den transparenten Baumwollstoff gezeigt wurden, waren häufig aus blauer oder pinkfarbener Seide. Ein weiches Schultertuch meistens aus Leinengaze und ein Strohhut vervollständigten das Aussehen.“⁵⁹⁵

Die französischen Damen Westindiens favorisierten diese Kleidung. Auch in England war diese Mode sehr beliebt und wurde mit der „natürlichen Frau“ in Verbindung gebracht, mit der man „Schlichtheit“ und „Anständigkeit“ assoziierte. Nach Frankreich wurden Schnitt und Stoff in den 1770er Jahren gebracht.⁵⁹⁶ Am französischen Hof allerdings hatte dieser Stil weniger Erfolg.⁵⁹⁷ Dieselbe Mode löste hier als öffentliche Hofkleidung Empörung über deren „Schamlosigkeit“ aus. Aber dabei ging es nicht um das Verhältnis von Kleid und Körper, denn das traditionelle Hofkleid zeigte durch sein tiefes Dekolleté mehr Körper als das Chemisenkleid, sondern es ging um die Bewahrung von Konventionen.⁵⁹⁸ Darüber hinaus muss zwischen der Mode selbst, deren Darstellung auf Porträts und der öffentlichen Ausstellung dieser Porträts unterschieden werden. Während nämlich das Tragen dieser Mode und ihre Darstellung auch für die Königin erlaubt waren, führte die Ausstellung dieser Porträts zum Protest. Mit diesem Kleid wurden freilich zuvor auch schon einige andere Hofdamen porträtiert. 1781 hatte Vigée-Lebrun ein ganz ähnliches Porträt ausgerechnet von der von Marie-Antoinette zunächst verachteten letzten *maîtresse en titre*, Madame Du Barry, angefertigt.⁵⁹⁹ Und 1782 malte sie auch ein Porträt der Gräfin von Provence in einem solchen Musselinkleid (Abb. 36). Sie stand als Prinzessin in der Hierarchie am französischen Hof ebenfalls relativ weit oben und war als Italienerin auch Ausländerin. Allerdings entstammte sie einem Hof, der in der Hierarchie unter dem französischen stand und dem sich der französische Hof freundschaftlicher verbunden fühlte als dem österreichischen Kaiserhof. Im selben Jahr wie das Porträt der Gräfin von Provence entstanden auch die Porträts der Prinzessin von Lamballe⁶⁰⁰ und der Herzogin von Polignac (Abb. 37). Das Porträt der

⁵⁹⁵ Sheriff 1996, S. 143.

⁵⁹⁶ Ribeiro 1995, S. 71 und der Ausstellungskatalog, Miniaturen der Zeit Marie-Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 158. Mary D. Sheriff gibt die 1780er Jahre als Importdatum dieser Mode an und sie nennt Rose Bertin, eine der wichtigsten Modeschöpferinnen Marie-Antoinettes, als diejenige, die diese Art von Kleidern für Frankreich adaptierte. Sheriff 1996, S. 143.

⁵⁹⁷ Sheriff 1996, S. 143.

⁵⁹⁸ Ribeiro 1995, S. 71. Mary D. Sheriff hat in diesem Aufsatz die Kontexte benannt, in denen das Tragen dieses Kleides in Frankreich unauffällig war und die Zusammenhänge in Bezug auf das Porträt von Elisabeth Vigée-Lebrun untersucht. Sheriff 1996, S. 143.

⁵⁹⁹ Élisabeth Vigée-Lebrun, *Porträt der Madame Du Barry*, 1781, Öl auf Leinwand, 69,2 x 51,4 cm, inv. 1984-137-1, Philadelphia, Museum of Art. Die Gräfin Du Barry war allerdings die zweite Frau neben Marie-Antoinette und den Frauen in deren Umkreis, die ein ähnliches Schicksal während der französischen Revolution erlitten. Hunt 1991, S. 108.

⁶⁰⁰ Élisabeth Vigée Lebrun, *Porträt der Prinzessin von Lamballe*, 1782, Öl auf Leinwand, oval: 80 x 60 cm, inv. V.2011.45, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

Herzogin von Polignac kommt in seinen Maßen und seinem Format dem Porträt Marie-Antoinettes am nächsten. Auch was die Körperdrehung der beiden Protagonistinnen anbelangt, könnten diese Porträts durchaus Pendantporträts sein. Hierfür gibt es allerdings keine Hinweise. Interessant ist nur, dass Elisabeth Vigée-Lebrun von den beiden engsten Freundinnen Marie-Antoinettes nahezu zeitgleich Porträts anfertigte, auf denen sie ähnlich geschnittene Kleider aus dem gleichen leichten Musselinstoff tragen, und dass 1782 außer diesen noch das Porträt der Gräfin von Provence entstand. Das Porträt der Gräfin von Provence wurde sogar neben dem Porträt ihres Mannes, des Graf von Provence, 1783 gemeinsam mit dem Porträt Marie-Antoinettes ausgestellt und zusammen mit diesem kritisiert:

„Madame Le Brun stellte drei Porträts der königlichen Familie aus, eines der Königin, eines von Monsieur und eines von Madame. Die zwei Prinzessinnen tragen Hemden, ein Kostüm, das vor kurzem von Frauen eingeführt wurde. Viele Menschen fanden es unpassend, dass diese majestätischen Personen in der Öffentlichkeit in einem Kleid gezeigt werden, das für das Innere ihres Palastes bestimmt ist. Man muss voraussetzen, dass die Künstlerin autorisiert war, das zu tun und dass sie sich nicht von sich aus diese Freiheit herausgenommen hat. Wie dem auch sei, die Königin ist sehr attraktiv. [...]“⁶⁰¹

Das erste Porträt dieser Reihe war also das Porträt der Gräfin du Barry, 1781, die als Mätresse ursprünglich Trendsetterin am Hof war. Den Abschluss bildete das Porträt von Marie-Antoinette. Für den Geschmack und die Gestaltung der Beziehungen waren seit Louis XV vor allem Frauen zuständig. Waren es jedoch unter ihm primär die Mätressen, so behielt zumindest hierin Marie-Antoinette die Oberhoheit – zu ihrer Zeit gab es keine Königsmätressen mehr. Tatsächlich nun trug ein solches Musselinkleid erstmals, so erinnerte sich Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette ab den 1775er Jahren und insbesondere 1778 als sie mit ihrem ersten Kind schwanger war. Ab diesem Zeitpunkt wurde das Kleid dann *chemise à la reine* genannt. Die Kleidung im Porträt wurde also, bevor die Königin so dargestellt wurde, mehrfach getestet. Das Porträt betrat nun eine ganz andere Ebene im höfischen Machtgefüge. Denn hier ging es nicht nur um den Kopf der Dargestellten, sondern auch um den ‚einen der Köpfe Frankreichs‘, wie Derrida schreibt.⁶⁰² Man warf ihr vor, im Salon ein zu privates Bild von sich gezeigt zu haben, dass seinen passenden Platz im Trianon habe. Man klagte die Königin an, die französische Seidenindustrie zu Gunsten der holländischen Leinenmanufakturen zu ruinieren. Marie-Antoinette hatte allerdings, als sie als Dauphine nach Versailles kam, bis in die achtziger Jahre hinein Stoffe für Möbel in Auftrag gegeben, denn der Geschmack hatte sich in dieser Zeit noch

⁶⁰¹ „[M]adame Le Brun a exposé trois portrait [*sic*] de la famille royale, ceux de la reine, de monsieur, de madame. Les deux princesses sont en chemise, costume imaginé depuis peu par les femmes. Bien des gens ont trouvé déplacé qu'on offrit en public ces augustes personnages sous un vêtement réservé pour l'intérieur des leur palais; il est à présumer que l'auteur y a été autorisé & n'aurait pas pris d'elle-même une pareille liberté. Quoi qu'il en soit, sa majesté est très-bien; [...]“ So schrieben die „Mémoires secrets. Baillio 2009, S. 452 Anm. 3 Kat.-Nr. 95.

⁶⁰² Derrida 2006, S. 38.

einmal vollständig gewandelt.⁶⁰³ Wenn über die von ihrem Garde-Meuble, Bonnefoy Duplan, ausgelösten Textilaufträge auch nur wenige Unterlagen vorhanden sind, so wird allerdings berichtet, dass die Möbel des Petit Trianon von großer Einfachheit waren.⁶⁰⁴ Was die Kleidung der Königin anbelangt, so gingen die ersten Beschwerden über ihren schlichten Modegeschmack 1778 von Lyon aus am Hof ein. In einem anonymen Brief heißt es:

„[...] seit einzig die Belanglosigkeit und der Geschmack des Auskleidens in Frankreich dominieren, werden in Lyon mehr als 5000 Arbeiter zerstört ... wir bezweifeln keineswegs, dass der Prinz, der uns heute regiert ebenso wie seine erhabene Frau, den Geschmack ihrer Kleidung dem Wohl ihrer Untertanen opfern wollen. Es bedarf einzig eines Ministers, der ausreichend Freund der Menschlichkeit und des Ruhmes seines Königs ist, um ihren Majestäten zu vergegenwärtigen, dass wenn die Königin es ablehnt, gewirkte Stoffe zu tragen und fortfährt, sie zu verschmähen, bewirkt, dass aus diesem Wirtschaftszweig und einer der bevölkerungsreichsten und üppigsten Städte Frankreichs eine große Wüste wird. Der Brokatstoff ist die erste Triebfeder der Fabrik. Er ist für diesen Handel, was der Kopf für den Körper ist. Dem Geschmack von Versailles wird an allen europäischen Höfen gefolgt, der Stoff vereint diese Produktion in allen Ländern, [...] Von Petersburg bis nach Neapel waren ehemals alle Prinzessinnen, Adlige und Bürgerin, in Stoffe unserer Fabrik gekleidet. Es braucht einen Minister, der für die Nützlichkeit eines solchen Geschäftes handelt und der Minister muss Monsieur Necker sein...“⁶⁰⁵

In Abständen wurden immer wieder ähnliche Briefe verfasst, man argumentierte mit der Vorbildwirkung der Königin und man sehnte sich in die Zeiten Maria Leszczyńskas zurück. Elisabeth Vigée-Lebrun schrieb in ihren Erinnerungen, Böswillige hätten das Porträt mit den Worten kommentiert, „die Königin habe sich im Hemd malen lassen“⁶⁰⁶ und man gab dem Gemälde den Namen: „Frankreich wird unter der Führung von Österreich dazu gebracht, sich mit Stroh zu bedecken.“⁶⁰⁷ Der Tumult um das Porträt nahm solche Dimensionen an, dass sich Marie-Antoinette genötigt sah, es vom Salon zurückziehen zu lassen. Aber damit war die Sache nicht erledigt: Die Lyoner Seidenfabrikanten sahen ihr Geschäft eingehen und glaubten die Königin dafür verantwortlich machen zu können.⁶⁰⁸ Wenn man bedenkt, dass traditionell die Seiden und Spitzen der französischen Mode des Hofes und insbesondere der Königin in Lyon hergestellt wurden,⁶⁰⁹ so wird der Einschnitt, der mit der Wahl dieses Stoffes vollzogen wurde,

⁶⁰³ Arizzoli-Clémentel 1988, S. 22.

⁶⁰⁴ Gastinel-Coural 1988, S. 76.

⁶⁰⁵ „[...] et depuis que la Bagatelle et le gout des garnitures dominant en France, il se détruit à Lyon plus de 5000 ouvriers ... nous ne doutons point que le Prince qui nous gouverne aujourd'hui de même que son Auguste épouse ne voulussent sacrifier le goût de leur habillement au bonheur de leurs sujets. Il ne faut plus qu'un Ministre assés ami de l'humanité et de la gloire de son Roy pour représenter à leurs majestés que si la Reine refuse de porter de l'étoffe brochée et continue de la dédaigner c'est fait de cette branche de commerce et une ville des plus peuplées et des plus opulentes de la France va devenir un vaste désert. L'étoffe brochée est le premier mobile de la fabrique. Elle est à ce commerce ce que la tête est au corps. Le goût de Versailles est suivi dans toutes les cours d'Europe, l'étoffe unie se fabrique dans tous les pays, [...] Depuis Petersburg jusques Naples, autrefois toute princesse, noble et bourgeoise, étaient habillées des étoffes de notre fabrique. Il faut un ministre négociant pour l'utilité d'un tel commerce et le ministre doit être M. Necker ...” Gastinel-Coural 1988, S. 95.

⁶⁰⁶ Vigée-Lebrun 1985, S. 68.

⁶⁰⁷ Sheriff 2003 (a), S. 61.

⁶⁰⁸ Cortequisse 1990, S. 314.

⁶⁰⁹ Schulte 2002, S. 15f.

verständlich. Man muss allerdings dazu sagen, dass auch weiterhin die Seidenstoffe für die Innendekoration der Räumlichkeiten in Versailles aus Lyon bezogen wurden.⁶¹⁰

Das Porträt, das zurückgezogen worden war, wurde schließlich als Freundschaftsportrait an die Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt versandt. Da es dann letztlich in einem intimen Kontext Aufnahme fand, gab man im Nachhinein den kritischen Kommentaren Recht, die das Portrait auslöste. Das Trianon selbst, das in einer der Kritiken als angemessener Standort für das Portrait vorgeschlagen worden war, war allerdings bereits selbst zum Gegenstand der Kritik geworden, denn, wie Dena Goodman schreibt, geriet im Laufe des 18. Jahrhunderts die Politik hinter verschlossenen Türen, wie sie in Lustschlössern seiner Art praktiziert wurde, zunehmend in das Kreuzfeuer der Kritik der Öffentlichkeit. Und im Vergleich zum Schloss von Versailles war das Trianon, so Dena Goodman, ein „Ort der Privatheit und Freundschaft“, dessen Inneres den im übrigen Schloss zugelassenen Besuchern verschlossen war. Die Folge war, dass die Öffentlichkeit imaginierte, was sie nicht sehen konnte. Die Privatheit des Trianons wie auch die Geheimnisse der Hofpolitiken wurden ein Bereich politischer und erotischer Imagination.⁶¹¹

In „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ hatte Jürgen Habermas „Intimität“ als etwas definiert, das sich innerhalb der bürgerlichen Familie entwickelt und seinen Ausdruck im bürgerlichen Wohnhaus findet. Intimität war dabei laut Habermas ein soziales und politisches Konstrukt, das aus der neuen Unterteilung in privat und öffentlich entstanden war. Am Hof von Versailles selbst gab es solche öffentlichen und weniger öffentlichen Räume und das schon unter Louis XIV. Es gab beispielsweise die *appartements privées* des Königs und der Königin. Am Hof der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings gab es einen Ausbau der Schlösser außerhalb von Versailles, wo Besucher keinen Zugang hatten. Man zog sich bevorzugt – wie die Königin selbst – auf Sommerresidenzen und in die als Molkereien angelegten Gärten und Schlösser zurück, ohne wie unter Louis XIV gefährliche Sanktionen fürchten zu müssen. Bei Marie-Antoinette war es das *Petit Trianon*, die Gräfin von Provence hatte das Château de Montreuil gekauft und die Mesdames de France hatten sich – freilich nicht freiwillig – in dem Schloss Bellevue eingerichtet. Wie der von mir gebrauchte Begriff „zurückziehen“ bereits andeutet, fokussiere ich mit dem Begriff

⁶¹⁰ Soeries de Lyon 1988.

⁶¹¹ Goodman 2003, S. 5. Für die Königin war das Trianon ein Ort, bezüglich dessen sie sagen konnte: „Hier halte ich nicht Hof, hier lebe ich privat.“ Castan 1994, S. 438. Gleichzeitig jedoch musste sie den Freundeskreis der Damen tolerieren, die zu ihrem bevorzugten Kreis gehörten, z.B. den der Herzogin von Polignac. Castan 1994, S. 439 und Campan 2003, S. 218.

‚Intimität‘ – mit Hannah Arendt – einen Ort des Rückzugs, der „eine Art der Zuflucht vor dem sozialen Bereich“⁶¹² darstellte.

Das Porträt *La reine en chemise* ist also ein Porträt, das letztlich nur ein Freundinnenporträt war und im Machtkontext nicht funktionierte. Im Gegensatz zu allen anderen in meiner Arbeit vorkommenden Freundinnenporträts wurde dieses Porträt von der Öffentlichkeit grundsätzlich abgelehnt und musste von der Ausstellung zurückgezogen werden. Der Grund war der, dass es sich bei der dargestellten Person um die Königin handelte und Élisabeth Vigée-Lebrun nicht auf die traditionellen Darstellungsmuster der Königin zurückgegriffen hatte. Sie war weder als Mutter, noch als Königin und auch nicht als fromme Katholikin dargestellt, sondern als modebewusste Privatperson. Aber selbst dieses Freundinnenporträt, das die Machtposition eher schwächte, steht noch in einer Verbindung zum Kontext der Macht, da es im Salon gezeigt wurde. Die Malerin glaubte mit dem Porträt ihre Karriere voranzubringen und die Königin wollte sich mit dem Porträt – neben ihren Porträts als Mutter und Königin – in die zeitgenössischen Modeströmungen von Natürlichkeit und Empfindsamkeit einschreiben. Vielleicht wäre das gelungen, wenn das Porträt so etwas wie Volksverbundenheit hätte vermitteln können und weniger kokett ausgefallen wäre.

3.1.2 Die französische Bildtradition der Frauenallianzporträts im 16. und 17. Jahrhundert

Am französischen Hof konnte es in Beziehungen keine Verwischungen zwischen den Ständen geben, da jeder, der dort verkehrte, standesgemäß sein musste. Derjenige, der es seiner Herkunft nach nicht war, am Hof aber gern gesehen wurde, musste hoffähig gemacht werden. Dies geschah durch den Kauf von Adelstiteln, an die auch oftmals Ländereien und sonstiger Besitz geknüpft waren. Das betraf z.B. die beiden offiziellen Mätressen von Louis XV, Madame de Pompadour und Madame du Barry. Am Hof dauerhaft präsente Künstler, die nicht standesgemäß waren wie Louis Carrogis, genannt Carmontelle, von dem im ersten Kapitel die Rede war, waren in ihren Möglichkeiten, am Hof zu verkehren, eingeschränkt. Er durfte beispielsweise an Abendgesellschaften lediglich bis zur Nachspeise teilnehmen. Bürgerliche Intellektuelle lebten nur zeitweise an einem Hof und konnten aber aufgrund ihrer intellektuellen Autonomie mit Adligen auch der Hocharistokratie in zwischenzeitlich enger Verbindung stehen.

⁶¹² Grootenboer 2012, S. 10.

Die Beispiele von Friedrich dem Großen und Ludwig Gleim⁶¹³ oder Luise von Anhalt-Dessau und einer Anzahl bürgerlicher Frauen, mit denen sie befreundet war, zeigen, dass Letzteres auch in Deutschland der Fall war. Allerdings war da das Machtgefälle nicht so groß wie in Frankreich.

Auch wenn im vorigen Unterkapitel ein Porträt im Zentrum stand, dass sich nicht als Repräsentation der Königin etablieren konnte, gleichwohl aber im Freundschaftskontext funktionierte, so ist der Zusammenhang zwischen Macht bzw. Repräsentation und Freundschaft auch hier nicht zu übersehen. Der Hof – als Untersuchungsgegenstand meiner Dissertation – ist und bleibt hierarchiestrukturiert. Und so scheinen, die in den Freundschaftskonzeptionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geforderte Beziehungssymmetrie und das bestehende Hierarchiegefälle, welches zwischen – über Briefwechsel, Memoiren und Tagebücher – als solche ausgewiesenen Freundinnen bestanden hat, nicht so recht zusammenpassen zu wollen. Auch die königliche Freundin blieb – ähnlich der Mätresse – aus dem königlichen Porträt weitgehend verbannt obgleich sie durchaus existent, präsent und auch wichtig war.⁶¹⁴ Dies betraf auch andere Aspekte des freundschaftlichen Porträtverkehrs. So durften „Originalporträts von Hochadligen nur unter Ebenbürtigen getauscht“ werden.⁶¹⁵ Aber nicht nur das Hierarchiegefälle zwischen

⁶¹³ Allerdings war Friedrich der Große kein Freund Ludwig Gleims, sondern vielmehr eine „Leitfigur“ über die man sich im Freundeskreis als zusammengehörig definierte. Schumacher 2004, S. 46.

⁶¹⁴ Es gibt einige Ausnahmen, wie das Doppelporträt des Kurfürsten Max III. Joseph und des Grafen Seeau – von Georges Desmarées von 1755 (Vgl. Georges Desmarées, *Doppelporträt des Kurfürsten Max III., Joseph von Bayern und des Hoftheaterintendanten Joseph Ferdinand Graf von Seeau (Salern)*, 1755, München, Residenzmuseum. Hernmarck 1933, Abb. XXIV) sowie das in eine Tabakdose eingefügte Miniaturporträt des Herzogs von Maine, des zweiten Sohnes von Louis XIV und der Markgräfin von Montespan – und von Nicolas de Malezieu, eines Gelehrten und Kanzlers der dem Herzog von Maine gehörenden Domaine Dombes. Beide verband eine lebenslange Freundschaft. In: Drouot Paris 23.10.1995, Nr. 223. Das Tabu des Unkenntlich-Machens von Hierarchiegefällen im Bild, betraf nicht nur die gemeinsame bildliche Darstellung der Freunde und Freundinnen, sofern Statusunterschiede bestanden, sondern auch das gemeinsame Porträt mit der Mätresse. Eine Ausnahme ist die Doppeltafel von Jacometto Veneziano mit den Bildnissen des Alvisè Contarini und seiner Geliebten. Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie Vaduz. Vgl. F. Heinemann: Giovanni Bellini e i Belliniani, Venedig o. J., Nr. V. S. 142, Abb. 717. In: Hinz 1974, S. 206 Anm. 24. Auch von Ekaterina II. gibt es zwei als Pendantporträts formulierte Miniaturporträts in einem Etui. Aber zumindest ist die Kaiserin hier allein im Bild dargestellt (Abb. 38). Darüber hinaus sind einige wenige Liebesdarstellungen von Königen mit ihren Mätressen im Miniaturformat überliefert. Eines dieser seltenen Beispiele ist das Luca Penni zugeschriebene Miniaturporträt *François Ier, König von Frankreich und Anne de Pisseleu, Herzogin von Étampes*. Das Paar ist dicht beieinander sitzend, einander zugewandt dargestellt und wird von einer über ihm schwebenden Putte bekrönt. Die Ikonographie wird in dem Ausstellungskatalog zu den Miniaturporträts des Musée Condé als „überraschend und ungewöhnlich“ bezeichnet. Vgl. Luca Penni (zugeschrieben), *François Ier und die Herzogin d'Étampes*, in die Regierungszeit Franz I. (1515-1547) datiert, in Öl gemalt, 3,5 x 3,0 cm, Inv.-Nr. OA1626, Chantilly, musée Condé. Ausstellungskatalog Musée Condé 2007, *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe*, S. 44 Kat.-Nr. 3. Bei Rollenporträts scheint die gemeinsame Darstellung eines Königs mit seiner Mätresse gar nicht so ungewöhnlich gewesen zu sein. So ließ sich Heinrich II. mit seiner Geliebten, Diane de Poitiers, in dem Gemälde *Das Bad der Diana* (um 1550; Rouen, Musée des Beaux Arts) darstellen. Er figurierte den Akteon und Diane de Poitiers die Diana. Dieses Kompositionsschema wurde später in dem Gemälde *Das Bad der Diana*, das sich heute in Tours (Musée des Beaux Arts) befindet, verwendet. Nur wurden die Gesichter König Heinrichs II. und Diane de Poitiers durch die Heinrichs IV. und Gabrielle d'Estrées ersetzt. Bouvier 2005, S. 342. Vgl. zur Abwesenheit der Mätresse im Königsporträt auch Ruby 2010, S. 132-34.

⁶¹⁵ Berns 1983, S. 61. Allerdings ist für Berns ein Originalporträt gleichbedeutend damit, dass der Porträtierte Modell saß. Mitunter jedoch – und gerade innerhalb der Hocharistokratie –, wurde das Porträt gar nicht mehr direkt vor

Königin und Hofdame schloss scheinbar deren gemeinsame Darstellung im Porträt aus, sondern auch das zwischen anderen Angehörigen des Königshauses und den Hofdamen. Fragt man nun nach dem, was über den Begriff „Beziehungsgeflecht“ suggeriert wird, nämlich dass über Freundschaft eine Allianz zwischen Frauen gestiftet wurde, die dem Ausbau und der Sicherung von Macht – insbesondere in unserem Fall – der Macht von Frauen diene, so wird man in Bezug auf deren bildliche Repräsentation im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den ersten Blick mit einer Leerstelle konfrontiert. Darstellungen von Bündnissen sind ausgesprochen selten und es ist bezüglich dessen relativ gleichgültig, ob es sich um Repräsentationen von Bündnissen zwischen Männern oder zwischen Frauen handelt. Waren die Bündnisse – hier allerdings nur bezogen auf Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, Russland und Frankreich – keine freundschaftsfundierte Allianzen, wurden sie als Allegorien dargestellt. Aus dem 18. Jahrhundert sind einige Männerporträts bekannt, die Bündnisse repräsentieren. Dies sind z.B. die Gruppenporträts Friedrichs des Großen⁶¹⁶ oder Gustavs III.⁶¹⁷ sowie das Doppelporträt von Kaiser Joseph II. und dessen Bruder, dem Großherzog Peter Leopold von Toskana von 1769.⁶¹⁸ Frauengruppenporträts, die Bündnisse repräsentieren, sind mir aus dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation nicht bekannt. Auch das Gemälde von Johann Heinrich Tischbein d. Älteren von 1773 mit dem Titel *Allegorie auf die Fürstinnenfreundschaft*,⁶¹⁹ das ursprünglich für ein solches ein Bündnis (re)präsentierendes Porträt gehalten wurde, hat sich inzwischen als Schwesternporträt herausgestellt.⁶²⁰ Laut Gert-Dieter Ulferts handelt es sich um die Darstellung der einander sehr nahestehenden Schwestern Philippine von Hessen-Kassel und Friederike Dorothee Sophie von Brandenburg-Schwedt. Sie besuchten sich gegenseitig auch nach ihrer Heirat mehrfach. Während eines Besuchs von Friederike Dorothee Sophie in Kassel

der darzustellenden lebenden Person zu Papier gebracht. Vielmehr schickten diese dem Maler ein Porträt von sich, anhand dessen das in Auftrag gegebene Bildnis dann angefertigt werden sollte. Ein Originalporträt wäre in diesem Falle das Erstporträt einer neuen Komposition.

⁶¹⁶ Vgl. die beiden Miniaturporträts mit je drei Bildnissen von Herrschern, unter ihnen Zar Petr III. und Friedrich der Große, von Anton Friedrich König. Olausson 1994, fig. 113, S. 138; Schidlof Bd. III 1964, S. 652. Von Friedrich dem Großen gibt es einige Freundschaftsbildnisse. Vgl. z.B. das in einen Goldring eingelassene Miniaturporträt Friedrichs des Großen mit der Inschrift: *L’Amitié en fait le prix*. Friedrich der Große schenkte den Ring seinem ersten Diener Wichard Joachim Heinrich von Möllendorff. Christie’s International Hôtel Richmond Genf 15.11. 1994, S. 235. Und Friedrich der Große führte einen umfangreichen Briefwechsel mit den Grafen Stollberg.

⁶¹⁷ Vgl. das Gruppenporträt Gustavs III., seines Bruders Hans (Herzog Karl XIII.) und Friedrich Adolfs von Roslin. 162 x 203, 1770/71, Nationalmuseum Stockholm. In: Lundberg 1957. Bd. 2 und 3, S. 59 Kat.-Nr. 317.

⁶¹⁸ Pompeo Batoni, *Kaiser Joseph II und Großherzog Peter Leopold von Toskana*, 1769, Öl auf Leinwand, 173 x 122,5 cm, Inv.-Nr. GG_1628, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
<http://www.khm.at/objektdb/detail/185/> Abfrage: 05.01.2018.

⁶¹⁹ Johann Heinrich Tischbein d. Ä., *Allegorie auf die Fürstinnenfreundschaft*, 1773, Öl auf Leinwand, 95 x 71,5 cm, Privatsammlung.

⁶²⁰ Anette Froesch hatte vermutet, dass es sich bei den dargestellten Frauen um Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach und um Luise von Anhalt-Dessau handelt. Allerdings war Anette Froesch davon ausgegangen, dass das Gemälde zum alten herzoglichen Bestand der Klassik Stiftung Weimar gehört. Das Gemälde war jedoch nur eine Leihgabe und ging inzwischen an den Besitzer zurück. Froesch 2004, S. 194f und Ulferts 2008, S. 15.
http://www.klassik-stiftung.de/uploads/tx_lombkswdigitaldocs/Jahrbuch_2008_Ulferts.pdf. Abfrage: 17.01.2018.

entstand dieses Porträt.⁶²¹ Auf dem Sockel der Statue der *l'Amitié* befindet sich folgende Inschrift: „Die Freundschaft, die ihre Schritte leitet, wird sie vereinen bis zu ihrem Hinscheiden“.⁶²²

Mit Allianzbildern von Herrscherinnen tat man sich ganz offensichtlich schon immer schwer. So gibt es beispielsweise keine Darstellungen Louise von Savoyens, Mutter des französischen Königs, und der Erzherzogin Margarete, die Tante des Kaisers und zugleich Statthalterin der Niederlande war, wie sie 1529 den Frieden von Cambrai einleiteten, der den Krieg zwischen Kaiser Karl V. und König Franz I., die nicht miteinander verhandeln wollten, beendete. Dieser Friedensschluss ging auch als ‚Damenfriede‘ in die Geschichte ein. Hingegen ließ sich der Papst mit einer Medaille als universeller Friedensstifter verbildlichen.⁶²³ Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich existieren gar keine Allianzbilder zweier Frauen. Es handelt sich dabei um die generelle Diskrepanz in der bildlichen „Rollenverteilung zwischen den politisch handelnden Männern und den weiblichen Verkörperungen der Prinzipien, Ideale und Ziele, welchen sie folgen sollten“⁶²⁴. Nur aus dem 17. Jahrhundert sind Doppelporträts von Frauen bekannt, die zugleich Machtallianzen repräsentieren. Zu nennen sind hier die Porträts von Anne und Marie-Thérèse d'Autriche (Abb. 39).⁶²⁵ Anne d'Autriche war die Frau von Louis XIII und von 1643 bis 1651 Regentin in Stellvertretung für den noch minderjährigen Louis XIV. Louis XIII hatte zwar testamentarisch verfügt, dass nach seinem Tod nicht seine Frau Anne, sondern ein Regentschaftsrat, der sich ausschließlich aus Männern zusammensetzen sollte, die Regierung für den noch unmündigen Sohn Louis zu übernehmen habe. Das Parlament von Paris annullierte jedoch diesen Punkt des Testaments und erklärte Anne zur Herrscherin auf Zeit.⁶²⁶ Sie ist hier dargestellt mit Marie-Thérèse d'Autriche und dem Dauphin Louis, dem einzigen und ältesten der sechs Kinder von Marie-Thérèse, die das Kindesalter überlebten (Abb. 39). Komposition, Kleidung und Farbgebung des Gemäldes, ist dem Typus der Darstellungen der Heiligen Familie entnommen. Ist sie auf diesem Porträt dem potentiellen Thronfolger mit Arm und Hand Stütze,⁶²⁷ so reichen sich auf dem anderen Porträt die beiden Frauen die Hände.⁶²⁸ Marie-Thérèse

⁶²¹ Ulferts 2008, S. 15. http://www.klassik-stiftung.de/uploads/tx_lombkswdigitaldocs/Jahrbuch_2008_Ulferts.pdf. Abfrage: 17.01.2018.

⁶²² „L'Amitié qui guide leurs pas les unira jusqu'au trépas“. Ich danke Frau Dr. Werche von der Klassik Stiftung Weimar für die Informationen zu diesem Porträt.

⁶²³ Kaulbach 1985, S. 35.

⁶²⁴ Kaulbach 1985, S. 43.

⁶²⁵ Vgl. auch Simon Renard de Saint-André, *Anne d'Autriche und Marie-Thérèse d'Autriche unter dem Emblem von Frieden und Eintracht*, 1664, Öl auf Leinwand, 132 x 185 cm, Inv.-Nr. MV 6925, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Dubost 2009, S. 92 Abb. 27 und Bajou 1998, S. 95.

⁶²⁶ Goodman 2008, S. 81.

⁶²⁷ Auf einer Version dieses Porträts hält Anne d'Autriche das Tuch, in das der Dauphin halb eingehüllt ist. Der Dauphin ist hier Marie-Thérèse d'Autriche zugewandt und blickt nicht wie die beiden Frauen aus dem Bild heraus den Betrachter an, sondern seine Mutter. Beaubrun (nach dem Atelier der Brüder Henry und Charles Beaubrun), Simon Renard de Saint André, *Die Mutter des Königs, Anne d'Autriche und ihre Nichte Marie-Thérèse d'Autriche, die den*

d'Autriche war die Frau von Louis XIV und die Nichte von Anne d'Autriche. Anne und Marie-Thérèse d'Autriche waren spanisch-habsburgische Prinzessinnen, die mit französischen Monarchen verheiratet wurden, um Frieden zwischen den katholischen Mächten zu garantieren.⁶²⁹ Sie waren also gebürtige Spanierinnen. Der Namenszusatz „d'Autriche“, der ihnen gegeben wurde, verweist auf ihre habsburgische Herkunft. Bei dem Porträt von Simon Renard de Saint-André handelt es sich um das „allegorische Porträt der beiden Königinnen als ‚Frieden‘ und ‚Eintracht‘“.⁶³⁰ Anne d'Autriche hatte sich mit ihrem Minister, Kardinal Jules Mazarin, sehr für die Heirat ihrer Nichte mit ihrem Sohn eingesetzt. Und obwohl Anne d'Autriche in der Zeit der Entstehung des Porträts bereits 12 Jahre nicht mehr Regentin war, also schon lange nicht mehr die Politik des Landes bestimmte, so lag das Bündnis, das sie entscheidend angebahnt hatte, doch erst drei Jahre zurück. Der Dauphin, der schon ein Jahr nach der Hochzeit geboren wurde, ist auf dem Porträt zwei Jahre alt. Das Bild visualisiert daher also gleichsam rückblickend das Bündnis zwischen Frankreich und Spanien, für das die beiden Frauen stehen.⁶³¹ Zugleich ist dies ein frühes Beispiel eines Frauenallianzdoppelporträts, dessen Protagonistinnen an einer Praxis teilzunehmen beginnen, die ein Jahrhundert später deutlicher als Freundschaftspraxis erkennbar sein wird.

Das Schwesterndoppelporträt von Claude-François Vignon aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert⁶³² ist ebenso singulär wie das eben genannte Porträt der Anne und Marie-Thérèse d'Autriche. Louise-Françoise und Françoise-Marie de Bourbon waren zwei der Töchter von Louis XIV und einer seiner Mätressen, der Markgräfin von Montespan. Im Gegensatz zu jenen aber sollen diese kein sonderlich gutes Verhältnis zueinander gehabt haben. Ganz offensichtlich gab es in Frankreich im 17. Jahrhundert auch Doppelporträts von Frauen, die nur miteinander verwandt waren. Auch die Pendantporträts zweier Frauen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Marie-Anne de Bourbon und der Herzogin du Maine (Abb. 40 und 41), sind als zusammengehörige Frauenporträts, die Verwandtschaft oder Beziehung repräsentieren, im 17.

Dauphin Louis auf ihren Knien trägt, gegen 1663, Öl auf Leinwand, 1,33 x 1,86 m, inv. MV6913, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁶²⁸ Vgl. Simon Renard de Saint-André, *Anne d'Autriche und Marie-Thérèse d'Autriche unter dem Emblem von Frieden und Eintracht*, 1664, Öl auf Leinwand, 132 x 185 cm, Inv.-Nr. MV 6925, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Dubost 2009, S. 92 Abb. 27 und Bajou 1998, S. 95.

⁶²⁹ Dubost 2009, S. 92.

⁶³⁰ Sheriff 2003, S. 177f.

⁶³¹ Dubost 2009, S. 92.

⁶³² Vgl. Claude-François Vignon, *Porträt der Françoise-Marie de Bourbon-Penthièvre und ihrer Schwester Louise-Françoise de Bourbon*. Sie waren die illegitimen Töchter von Louis XIV und der Markgräfin von Montespan, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 129 x 92 cm, Inv.-Nr. MV3645, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/claude-francois-vignon_francoise-marie-de-bourbon-mademoiselle-de-blois-future-duchesse-d-orleans-1677-1749-et-louise-francoise-de-bourbon-mademoiselle-de-nantes-future-princesse-de-conde-1673-1743_huile-sur-toile. 12.01.2019

Jahrhundert eher selten.⁶³³ Marie-Anne de Bourbon war die älteste unehelich Tochter von Louis XIV und seiner Mätresse Louise de La Vallière. Die Herzogin du Maine war die Tochter eines Prinzen von Condé und der Pfalzgräfin Anna Henriette von Pfalz Simmern. Die beiden im Pendantporträt dargestellten Frauen waren also nicht miteinander verwandt. Es muss demzufolge einen anderen Grund gehabt haben, dass ihre Porträts als zusammengehörig in Auftrag gegeben wurden. Die Porträts werden in der Literatur⁶³⁴ in ihrer Komposition direkt von den Doppelporträts der Schule von Fontainebleau abgeleitet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Statusgleichheit im Freundinnengruppenporträt zwingend ist. Erst im frühen 19. Jahrhundert, in dem Moment, in dem die Ständehierarchie in ihrer Allgemeingültigkeit weitestgehend obsolet geworden war, findet man auch Freundinnendoppelporträts, die trotz eines Hierarchiegefälles im Rahmen einer Freundschaft entstanden und denen darüber hinaus Gleichheit eingeschrieben ist. Ein Beispiel hierfür ist die Porträtzeichnung der Schwester einer der beiden auf einer Zeichnung dargestellten jungen Frauen (Abb. 5).

3. 2 Andere Kultur- und Machträume

Im zweiten Teil dieses Kapitels möchte ich einen Vergleich zu Freundinnenporträts ziehen, die in zwei anderen Kultur- und Machträumen dieser Zeit entstanden. Bei diesen handelt es sich einmal um den russischen Hof unter Ekaterina II. und zum anderen um den deutschen Fürstenhof Anhalt-Dessau. Dieser Einblick in die Verhältnisse an anderen Höfen macht die Strukturen am französischen Hof besser verständlich.

3. 2. 1 Das Bild Ekaterinas II. im Porträt ihrer Hofdamen

Der Vergleich mit Russland bietet sich gerade für das 18. Jahrhundert an. In der Sekundärliteratur, die sich unter geschlechterspezifischer Perspektive mit der Geschichte Russlands im 18. Jahrhundert beschäftigt hat, wurde betont, dass es das Jahrhundert war, in dem

⁶³³ Vgl. auch das Doppelporträt der *Herzogin von Maine als Kleopatra und mutmaßliches Porträt der Mademoiselle de Nantes* nach François de Troy, um 1705, Öl auf Leinwand, 66,5 x 87,6 cm, inv. 1947-21 [CR 324], Genève, Musée d'Art et d'Histoire. In: Rosenfeld 1981, S. 74.

⁶³⁴ Loche 1996, S. 265ff Nr. 67 und fig. 2.

dieses Land mit nur kurzen Unterbrechungen fast ausschließlich von Frauen regiert wurde.⁶³⁵ Beschäftigt man sich mit der Geschichte russischer Regentinnen im Vergleich zu der zeitgleichen Situation deutscher Fürstinnen oder französischer Königinnen, so ist man stark beeindruckt über die Unterschiede bezüglich der Einflussmöglichkeiten dieser Frauen. Besonders entschlossen rissen Anna Leopoldovna, Elizaveta Petrovna und Ekaterina II. nach den von ihnen ausgelösten Palastrevolten die Macht an sich. Was Regina Schulte als spezifisch für den Körper der Königin herausarbeitete, dass er nämlich seine politische Kraft aus der Nähe zum männlichen Körper bezog – d.h. als Frau, Mutter und Witwe – und darüber hinaus nur dann politikfähig wurde, wenn sich die ‚natürliche‘ Seite des männlichen Körpers zeigte – d.h. wenn dieser zu jung, krank oder sonst irgendwie schwach war⁶³⁶ –, scheint für Russland nicht gegolten zu haben. Anna Leopoldovna und Elizaveta I. kamen wie Ekaterina II. durch einen Staatsstreich an die Macht. Elizaveta Petrovna stürzte allerdings keineswegs wie es ihres Nachfolgerin Ekaterina tat, ihren Mann, sondern nach nur einem Jahr Regierungszeit eine Frau und entfernte Verwandte, und zwar Anna Leopoldovna.⁶³⁷ Ekaterina II. verbündete sich wie Elizaveta mit den Garderegimentern. Ihr Mann wurde in unmittelbarer Folge des Staatsstreiches ermordet, woraufhin sich Ekaterina II. zur Kaiserin ausrufen ließ. Dieser hohe Grad an Selbstbestimmung beeinflusste natürlich auch die Beziehungen der beiden russischen Zarrinnen. Elizaveta, eine Tochter Peters I., weigerte sich erfolgreich zu heiraten – trotz mehrfacher Androhung, sie in ein Kloster zu schicken –, heiratete dann aber vermutlich heimlich nach ihrer Krönung Aleksej Grigor’evič Razumovskij, einen Ukrainer einfacher Herkunft. Mit ihr starb die Linie der Romanovs aus. Ekaterina hatte mehrere Liebhaber, die sie auch reich beschenkte. Im Rahmen dieser Beziehungen entstanden ebenfalls Porträts (Abb. 38).

In der Bildenden Kunst wurden im 18. Jahrhundert in Russland entscheidende Entwicklungen vorangetrieben. Petr I. initiierte mit seiner Hinwendung zur westeuropäischen Kultur neue Impulse für die russische Kunst. Er gründete eine Zeichenschule. Unter Ekaterina I. wurde 1724 an der Akademie der Wissenschaften eine Abteilung für Kunst eingerichtet, die in Konkurrenz zur Petrinischen Zeichenschule trat. 1757 schließlich entstand in St. Petersburg die Akademie der Künste. Somit wurde die westeuropäische Ausrichtung der russischen Kunst institutionalisiert.⁶³⁸ Bis zum 18. Jahrhundert war der hauptsächliche Funktionsbereich der Bildenden Kunst die

⁶³⁵ Von 1725, dem Tod Peters I. bis zu ihrem Tod 1727 regierte die zweite Frau Peters I., Ekaterina I. Sie war die erste Frau die einen russischen Thron bestieg. Hughes 2004, S. 132. 1730 bis 40 regierte Anna Ivanovna, die Nichte Peters I., 1741 bis 62 Elizaveta I., die Tochter Peters I., und schließlich 1762 bis 96 Ekaterina II., die Frau von Petr III., dem Enkel Peters I. Chernova 2007, S. 13 und Napp 2010, S. 12f.

⁶³⁶ Schulte 2002, S. 11.

⁶³⁷ Rastopčín 2010, S. 112.

⁶³⁸ Napp 2010, S. 40.

Ikone. Nun, durch die Auseinandersetzung mit der westeuropäischen Kunst, verschob sich diese Vorrangstellung, jedoch nicht wie in Westeuropa zugunsten der Historienmalerei, sondern hier nahm die Porträtmalerei den ersten Platz vor allen anderen Genres ein.⁶³⁹ Die Ikonenmalerei wurde jedoch nicht einfach durch die Porträtmalerei ersetzt, sondern zum Teil innerhalb des Porträtgenres mitgeführt. So zeichnen sich einige Porträts auch noch im Laufe des 18. Jahrhunderts durch Formelhaftigkeit und Starrheit aus. Dies wäre dann nicht als Unvermögen des Malers zu interpretieren, sondern als gezielte Aufnahme von Elementen der Ikonenmalerei bzw. der *parsuna*-Tradition⁶⁴⁰ in die Porträtmalerei einzuordnen. Außerdem wurde durch die Rückbindung an die Ikonenmalerei ein „Nobilitierungspotential“ in die Porträts eingebracht.⁶⁴¹ Es stellt sich aber die Frage, wie man – gerade auf der Ebene der Hofaristokratie – die vielfältigen Funktionen der Historienmalerei ersetzen konnte.

Auf der Grundlage der oben geschilderten Bewegungen und Entwicklungen in Politik und Kunst bildete sich am russischen Hof eine andere Repräsentations- und Geschenkkultur heraus als etwa am französischen Hof oder dem Fürstenhof Anhalt-Dessau. Am russischen Kaiserhof des 18. Jahrhunderts entstanden für ein von der westeuropäischen Kunst geprägtes Auge ungewöhnliche Bildnisse, die in patriarchalisch organisierten Gesellschaften vom Typus her eigentlich Frauenporträts waren und die – wie zum Beispiel die zahlreichen Witwenporträts (Abb. 42) – vor dem Hintergrund von Beziehungen der Dargestellten zu Männern entworfen wurden. Ein Beispiel hierfür ist das *Porträt Ekaterinas II. in Trauerkleidung*.⁶⁴² Dieses Porträt zeigt Ekaterina II., jedoch nicht in Trauer um ihren 1762 im Zuge des von Ekaterina selbst initiierten Staatsstreich zu Tode gekommenen Mannes Petr III., sondern die Trauerkleidung, die sie hier trägt, soll sie für die ebenfalls 1762 verstorbene Elizaveta Petrovna angelegt haben.⁶⁴³ Wie das Witwenporträt Maria Theresias⁶⁴⁴ repräsentiert und verspricht das oben genannte Porträt Kontinuität in den Dingen, die der Verstorbene vertrat – und wie beide Porträts – nämlich das Maria Theresias und

⁶³⁹ Napp 2010.

⁶⁴⁰ Abgeleitet von lat. *persona*, Napp 2010, S. 31.

⁶⁴¹ Napp 2010, S. 52.

⁶⁴² Vgl. Vigilius Eriksen, *Porträt Katharinas II. von Russland in Trauer um die Kaiserin Elisabeth*, 1762, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Eremitage. Bondil 2005, S. 17 Fig. 4.

⁶⁴³ Von Elizaveta Petrovna selbst gibt es auch ein Porträt, auf dem sie scheinbar in Trauerkleidung dargestellt ist. Allerdings erkennt man bei genauerem Hinsehen in ihrer rechten Hand eine Maske. (Georg Christoph Grooth, *Porträt der Kaiserin Elizaveta in schwarzer Maskerade mit einer Maske in der Hand*, 1748, Öl auf Leinwand, 64,5 x 47 cm, Moskau, Tretjakov-Galerie). So wird man in russischen Porträts dieser Zeit in Auseinandersetzung mit und im Vergleich zu den in der westeuropäischen Kunst so eindeutigen Darstellungskonventionen irritiert.

⁶⁴⁴ Zwei Varianten der zahlreichen Ausführungen dieses Porträts sind: Joseph Ducreux, *Maria-Theresia von Habsburg, Kaiserin von Österreich, seit 1740 auch Königin von Ungarn und seit 1743 Königin von Böhmen*, frisiert und gekleidet als Witwe. Sie trägt das Kreuz des militärischen Ordens, den sie 1757 ins Leben rief. 1769, Kopie des Pastells, das sich in Wien befindet, Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm, Inv.-Nr. MV3857, Versailles châteaux de Versailles et de Trianon und *Maria-Theresia, römisch-deutsche*, Miniaturbildnis nach einem Pastellporträt von Joseph Ducreux, nach 1769, Aquarell und Gouache auf Elfenbein, oval: 7,7 x 6,3 cm, Inv.-Nr. 10,056, Celle, Stiftung Miniaturensammlung Tansey.

das ihrer Tochter, Marie-Antoinette – Loyalität gegenüber dem, wofür der Verstorbene eintrat. Nur ist das Porträt *Ekaterina II. in Trauerkleidung* eben nicht wie die beiden anderen Porträts gleichzeitig Witwenporträt, sondern nur Bezugnahme auf den Tod derjenigen Person, die vor ihr die Position der Kaiserin innehatte.⁶⁴⁵

Soweit ich feststellen konnte, gab es auch in Russland im 18. Jahrhundert keine Doppel- oder Gruppenporträts von Frauen, die hierarchisch unterschiedlichen Positionen angehörten. Auch Allianzporträts gab es offensichtlich nicht. Der Katalog „Twosome“, der 2002 vom „Russischen Museum“ St. Petersburg herausgegeben wurde,⁶⁴⁶ zeigte jeweils eine Abbildung von zwei russischen Zarrinnen des 18. Jahrhunderts. Dabei handelte es sich einmal um Ekaterina II.⁶⁴⁷ und zum anderen um Ekaterina I.⁶⁴⁸ Die in den Katalog aufgenommenen Porträts der beiden Kaiserinnen zeigen die eine mit ihrem Spiegelbild und die andere mit einem sehr jungen schwarzafrikanischen Pagen im Bildraum vereint. Das eine Porträt, nämlich das Ekaterinas II., hebt die Einzigartigkeit der Kaiserin im Vergleich zu dem anderen Porträt noch einmal um ein Vielfaches hervor. Es verdeutlicht, dass neben der Kaiserin nur noch ihr eigenes Spiegelbild, – wenn auch nur im Profil – als quasi Doppelporträt, im Sinne der eigenen Duplizierung bestehen kann. In dem anderen Porträt hingegen dient der Page lediglich dazu, die helle Haut der Kaiserin zu betonen und den Luxus ihres Hofes herauszustreichen.

Im Gegensatz zu Frankreich und Deutschland sind hier aber eine große Anzahl von Porträts erhalten, die Platzhalter für die im Bild abwesende, höher gestellte Freundin enthalten. Beispiele hierfür sind die Miniaturporträts der Zaren und vor allem der Zarrinnen, die insbesondere zahlreiche weibliche Mitglieder der Hofgesellschaft in ihren eigenen Porträts am Kleid trugen.⁶⁴⁹

⁶⁴⁵ Die Porträts Maria Leszczyńskas aus der Zeit als sie bereits ihre Pflicht, einen Erben zur Welt zu bringen, erfüllt hatte, also nicht mehr sexuelle Partnerin von Louis XV war, zeigen sie häufig mit einem schwarzen Kopftuch. Auf einem Porträt trägt sie sogar Nonnentracht. Vergleicht man dieses Kopftuch mit denen, die Witwen – etwa Maria Theresia – auf Porträts dieser Zeit tragen, so wirkt es durchaus wie ein Teil einer Witwentracht. Allerdings zeigen mehrere ungefähr zeitgleiche Frauenporträts ein solches um den Kopf gebundenes schwarzes Tuch und nicht alle dieser Frauen waren Witwen zu dem Zeitpunkt, als die Porträts entstanden (z.B. Jean-Marc Nattier, *Porträt der Gräfin Tessin, Frau des schwedischen Botschafters in Paris*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Inv.-Nr. RF925, Paris, musée du Louvre). Was sie miteinander teilen ist, dass die Dargestellten nicht mehr ganz jung sind. Es wäre interessant der Frage nachzugehen, ob es sich bei diesem Code um einen der Trauer um einen zu Ende gegangenen Lebensabschnitt, wenn es denn so war, handelte. Auch bezüglich eines Miniaturporträts, auf dem die Dargestellte genau so ein Kopftuch trägt wie u.a. Maria Leszczyńska auf dem Porträt Jean-Marc Nattiers (vgl. Kap. 2 Anm. 89), vermutet ein Autor, dass die dargestellte Frau trauert.

⁶⁴⁶ Twosome 2002.

⁶⁴⁷ Twosome 2002, S. 19, Vigilius Eriksen, *Porträt Ekaterinas II vor einem Spiegel*, 1762-64, Öl auf Leinwand, 2,62 x 2,01 m, St. Petersburg, Eremitage.

⁶⁴⁸ Twosome 2002, S. 40 Abb. 17, Ivan-Bolshoi Odolsky (Adolsky), *Porträt Ekaterinas I. mit einem schwarzafrikanischen Jungen*, 1725-26, St. Petersburg, Eremitage.

⁶⁴⁹ Shearer West spricht von dieser Praxis des Tragens eines Miniaturporträts an einem Band im Knopfloch als spezifisch für die Zeit der Régence, was darauf hindeutet, dass am Hof Ekaterinas zu einer Zeit stark auf Etikette geachtet wurde, in der diese am französischen Hof bereits im Auflösen begriffen war. West 2004, S. 59. Laut Jurij

Porträtminiaturen kamen in Russland erst etwas später auf als in Westeuropa, nämlich erst im ausgehenden 17. Jahrhundert. 1698 beauftragte Petr I. den Engländer Charles Boit, einige Miniaturporträts von sich anzufertigen. Diese waren auf Email gemalt. Da sie Petr I. gefielen, war dies der Beginn der Etablierung der Miniaturporträtmalerei in Russland. Allerdings waren sie damals noch sehr teuer und daher auf Porträts von Mitgliedern der Familie des Kaisers, von deren Gefolge sowie von bedeutenden Staatsmännern beschränkt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts kamen dann andere Techniken hinzu wie Wasserfarben oder Gouache auf Pergament, Pappe und Papier oder auch Öl auf einer Metallplatte – meistens einer Kupfer- oder Zinkplatte – auf Holztafeln, Stein oder Seide. Die Miniaturmalerei auf Elfenbein setzte wie in Frankreich erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Die Anwendung dieser Technik deckte sich mit der an andern Höfen. D.h. das Elfenbein wurde sehr dünn geschnitten. Es wurde in Wasserfarben auf Elfenbein gemalt. Die Farben wurden dünn aufgetragen, so dass das Elfenbein zum Teil durchscheinend war. Um einen warmen Farbton in den Männerporträts zu erreichen, wurde das halbtransparente Elfenbein mit Goldpapier hinterlegt. Die Frauenporträts wurden in kälteren Farbtönen ausgeführt. Daher wurde auf ihrer Rückseite Silberfolie angebracht.⁶⁵⁰ Auch wurde das Elfenbein mit Silber- und Goldpapier hinterlegt, um die Leuchtkraft des Bildträgers zu erhöhen. Eine Technik, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in russischen Miniaturporträts viel verbreiteter war als in französischen, war die der Silhouettenmalerei, die in Tusche auf mit einem Goldgemisch bestrichenen Glas ausgeführt wurde.⁶⁵¹ Die Miniaturporträts erreichten in Russland wie in Westeuropa ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im beginnenden 19. Jahrhundert. Und es war auch in Russland so, dass man die kleinen Bildnisse an Verwandte und geliebte Personen verschenkte.⁶⁵² Die Praxis war eine ähnliche wie in den anderen Kulturen. So schrieb der Reisende und Autor Fiodor Karzhavin am 7. September 1788 an seine Frau: „Wenn ich Dein Bildnis auf Elfenbein sehe, so scheint es mir, als würde ich Dich sehen, Dich hören, als würde ich mit Dir sprechen.“⁶⁵³ Und Hanneke Grootenboer zitiert in einem ihrer Aufsätze über Miniaturporträts Friedrich Hasse, der in seiner Biografie des Miniaturmalers Gerhard von Kügelgen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Sankt Petersburg verbreitete Mode beschreibt, an der Brust ein Medaillon mit einem Augenporträt und einer Haarlocke zu tragen.⁶⁵⁴

M. Lotman wurde unter Anna Leopoldovna und Elizaveta Petrovna sogar festgelegt, Damen welchen Ranges, welche Art von Spitze auf ihren Kleidern tragen durften – ob in Gold oder Silber – und „wie breit die Spitzen zu sein hatten“. Lotman 1997, S. 48.

⁶⁵⁰ Karnauhova 1997, S. 8.

⁶⁵¹ Karnauhova 1997, S. 13.

⁶⁵² Karnauhova 1997, S. 7. Antonia Napp stellt die Funktion der Porträtminiatur am russischen Hof in ihrer Dissertation einzig als Auszeichnungsgeschenk dar. Napp 2010, S. 36.

⁶⁵³ Karnauhova 1997, Kat-Nr. 10 und 11.

⁶⁵⁴ Grootenboer 2017, S. 219.

Allerdings scheinen Miniaturporträts in einem Bereich eine noch größere Rolle gespielt zu haben, als in Westeuropa. Im russischen Zarenreich des 18. Jahrhunderts war die Kaiserin visuell sehr präsent. Dies ergibt sich aus der Sichtung einer großen Anzahl von Porträts von Angehörigen des Hofadels. Und zwar ist sie da als Porträt im Porträt sichtbar. Dergleichen Darstellungen begannen bereits unter Petr I. In dieser Zeit entstanden sowohl Porträts einer seiner Töchter, Elizaveta Petrovna,⁶⁵⁵ als auch Porträts von Hofdamen,⁶⁵⁶ die sein Porträt tragen. Man könnte daraus schließen, dass es üblich war, das Miniaturporträt der Kaiserin an möglichst viele Hofbeamte zu verschenken. Gleichzeitig war es offenbar auch Konvention, sich wiederum mit diesem Porträt porträtieren zu lassen. Dabei fällt auf, dass die Praxis, das Miniaturporträt des Kaisers bzw. der Kaiserin auf der linken Brust zu tragen, im Laufe des Jahrhunderts noch einmal deutlich zunahm und auch noch im 19. Jahrhundert beibehalten wurde. Das Miniaturporträt scheint immer wieder das gleiche gewesen zu sein. Hinzukommt, dass signifikant mehr Frauen als Männer sich mit einem solchen Porträt darstellen ließen. Die Männer, die sich mit Miniaturporträts der Kaiserinnen porträtieren ließen, sind vor allem Atamane, d.h. Kosakenoberhäupter,⁶⁵⁷ Erzbischöfe,⁶⁵⁸ Günstlinge⁶⁵⁹ und Geliebte⁶⁶⁰. Für das männliche Hofpersonal gehörte das Miniaturporträt der Kaiserin offenbar nicht zum gängigen Bestandteil ihrer Porträts. Marcia Pointon führte in ihrem Aufsatz aus, dass das Tragen von Miniaturporträts in der Öffentlichkeit strikt gegendert war. Nur Frauen konnten ihre Miniaturporträts zeigen. Bei Männern hingegen war ein solches Verhalten mit dem Verlust ihrer Männlichkeit verbunden. Sie

⁶⁵⁵ Louis Caravaque, *Elizaveta Petrovna als Venus mit einem Miniaturporträt ihres Vaters, Peters I.*, zwischen 1715 und 1720, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Elizaveta Petrovna ist auch auf einem späteren Porträt, indem sie bereits die Insignien einer Kaiserin (Hermelinmantel, Zepter und Krone) trägt, mit dem Miniaturporträt Peters I. am rechten Handgelenk dargestellt. Georg Christoph Grooth, *Porträt Elizavetas von Russland*, 18. Jahrhundert, Gatchina, Palast und Staatliches Museum.

⁶⁵⁶ Vgl. z.B. das Porträt Roman Nikitič Nikitin, *Baronin Marija Jakovlevna Stroganova mit dem Miniaturporträt von Peter I., dame d'honneur (stats-dama) von Ekaterina I. und Anna Ivanovna*, Öl auf Leinwand, 1721-24, 111 x 90 cm, Inv.-Nr. 2306, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. <http://www.tez-rus.net/ViewGood34667.html>. Abfrage: 17.01.2018.

⁶⁵⁷ Vgl. Alexej Petrovič Antropov, *Ataman Fedor Ivanovič Krasnoščekov*, 1761, Öl auf Leinwand, 61 x 48,5 cm, Inv.-Nr. Ж-4917, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Vgl. auch Carl Ludwig Ivanovič Christineck, *Ataman Stepan Danilovič Efreinov mit einem Gemmenminiaturporträt der Zarin Elizaveta Petrovna* (wobei das Gemmenporträt das seitenverkehrte Büstenporträt Ekaterinas II. zu sein scheint, vgl. Aleksej Petrovič Antropov, *Porträt Ekaterinas II.*, 1766, Öl auf Leinwand, 62 x 49 cm, inv. 2617, Novgorod, Novgorodskij istoriko-architekturnyj muzej-zapovednik), 1768, Öl auf Leinwand, 90 x 72 cm, Rostov-na-Donu, Museum; unbekannter Autor, *Ataman Efreinov Danila Efremonič mit dem Miniaturporträt Anna Ivanovnas und Elizaveta Petrovnas* (ersteres liegt auf dem Tisch neben der Goldmünze), ca. 1752, Öl auf Leinwand, 2,10 x 1,26 m, Novocherkassk, Donkossakenmuseum.

⁶⁵⁸ Aleksej Petrovič Antropov, *Porträt des Moskauer Erzbischofs Platon (Levšin)*, 1775, Öl auf Leinwand, 99,5 x 78 cm, inv. Ж-11, Tver, Tversker Gemäldegalerie.

⁶⁵⁹ Kopie nach einem Porträt von Georg Christoph Grooth, *Graf Jean Armand de Lestocq*, Günstling der russischen Kaiserin Elizaveta, 1740er Jahre. Meyers Großes Konversations-Lexikon 1908. <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Lestocq?hl=lestocq>. Abfrage: 17.01.2018

⁶⁶⁰ Vgl. Carl Ludwig Christineck, *Fürst Grigorij Grigor'evič Orlov*, Offizier der russischen Armee, 1768, St. Petersburg, Russisches Museum, Michaelsschloss. Vgl. auch das *Porträt von Aleksandr Dmitrievič Lanskoj* von Dmitri Grigor'evič Levicki, 1782, Öl auf Leinwand, 1,51 x 1,17 cm, Inv.-Nr. Ж-4996, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.

trugen Miniaturporträts ihrer Geliebten nur in ihrer Kleidung verborgen.⁶⁶¹ Allerdings betrifft das Tragen von Miniaturporträts der Kaiserin oder Königin noch einmal einen anderen Aspekt. Es ist das Zeigen von Loyalität gegenüber dem Regenten und nicht gegenüber dem Ehepartner. Solche Miniaturporträts wiederum waren in Frankreich eher eine Ausnahme. Von einigen dieser Personen in Russland hingegen scheinen überhaupt nur Porträts mit einem Kaiserinnenporträt überliefert zu sein. Lidiâ Karnauhova hob noch andere Funktionen der Miniaturporträts von russischen Kaiserinnen und Kaisern hervor: nämlich die Funktion der Erinnerung, der Belohnung – für einen sorgfältig ausgeführten Dienst – und als Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst. Als solches waren sie auch Objekte besonderen Stolzes für die Familienmitglieder.⁶⁶² Zumindest lässt sich aus der großen Verbreitung der Miniaturporträts, die fast wie militärische Orden auf Schärpen und/oder Schleifen getragen werden, schließen, dass die Kaiserin vor allem unter den weiblichen Mitgliedern des Hofpersonals bildlich anwesend war. Seltener erscheinen die Porträtbüsten der Herrscher und Herrscherinnen im Porträt, noch seltener beides.⁶⁶³

Schließlich muss man auch noch einmal unterscheiden zwischen den Miniaturporträts und den im Porträt dargestellten Miniaturporträts. Denn vielleicht war es ja auch nur Mode, sich mit einem Miniaturbildnis der ersten Frau des Landes porträtieren zu lassen, ohne dass man ein solches besaß oder man trug es in Wahrheit nie oder nur selten am Kleid. Als Porträt im Porträt erscheinen sie sehr viel häufiger als auf den westeuropäischen Bildnissen. Von einigen Miniaturbildnissen, die als Porträt im Porträt erscheinen, ist jedoch bekannt, dass sie dem Dargestellten geschenkt wurden. So schenkte Elizaveta Petrovna ihr Miniaturporträt dem Ataman Fedor Ivanovič Krasnoščekov als Dank für seine Verdienste.⁶⁶⁴ Insofern existieren auch Darstellungen, die den Umgang mit diesen kleinformatigen Bildnissen visualisieren.⁶⁶⁵ Laut Antonia Napp gab es im 18. Jahrhundert in Russland eine deutliche Kennzeichnung der verschiedenen Positionen am Hof. Ihr zufolge wurden Miniaturporträts der Zarrinnen und Zaren in dieser Zeit zu einer festen Beigabe bei der Verleihung von Rängen und Orden.⁶⁶⁶ Diese Geschenke waren außerordentlich wertvoll, denn sie waren von silbernen oder goldenen Rahmen gefasst und bestanden zum Teil aus wertvollen Steinen⁶⁶⁷ wie Diamanten.⁶⁶⁸ Es handelte sich

⁶⁶¹ Pointon 2001, S. 59 und Grootenboer 2006, S. 498.

⁶⁶² Karnauhova 1997, S. 7.

⁶⁶³ Eines dieser seltenen Beispiele ist: Richard Brompton, *Aleksandra Vasilevna Branickaja, dame d'honneur* von Ekaterina II., zwischen 1778 und 81, Öl auf Leinwand, 78 x 60 cm, Moskau, Tropinin Museum. Muzej Vasilij Andreevi Tropinina i Moskovskich Chudonikov Ego Vremeni 1987, Abb. 50.

⁶⁶⁴ Vgl. Alexej Petrovič Antropov, *Ataman Fedor Ivanovič Krasnoščekov*, 1761, Öl auf Leinwand, 61 x 48,5 cm, Inv.-Nr. Ж-4917, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.

⁶⁶⁵ Vgl. Unbekannter Maler, *Porträt der Familie Černyšëv*, 1793/94. Lebzelttern Bd. 5 Bildtafeln 1909, Abb. 103.

⁶⁶⁶ Napp 2010, S. 36.

⁶⁶⁷ Karnauhova 1997, S. 7.

entweder um das Monogramm der Zarin oder um deren Miniaturporträt. Die einfache Hofdame, auch „Fräulein“ oder „frejlin“ genannt, erhielt eine Schleife mit dem Monogramm der Zarin,⁶⁶⁹ die Staatsdame hingegen trug eine Schärpe und das Miniaturporträt der Zarin,⁶⁷⁰ so Antonia Napp.⁶⁷¹ Die Porträts wurden gewöhnlich auf der Brust an einem Band oder im Knopfloch auf einer Schleife befestigt getragen.⁶⁷² Danach müsste im Gegensatz zum französischen Hof die Hierarchie wie innerhalb des Militärs auf der Kleidung – über Orden, Schleifen, Schärpen und Miniaturporträts – zumindest grob ablesbar gewesen sein. Marija Andreevna Rumjanceva beispielsweise trägt auf einem Porträt von 1764 das Miniaturporträt Elizaveta Petrovnas auf einer Schleife.⁶⁷³ Auf einem Porträt, das 24 Jahre später entstand, war sie laut einer Zusammenstellung, die sich auf die Hof- und Staatskalender stützt, inzwischen aufgestiegen. Sie hatte nun ein „oberes Hofamt“ inne, das höchste, das es für eine Frau am russischen Kaiserhof unter Ekaterina II. gab. Sie war zwischen 1779 und ihrem Todesjahr 1788 Oberhofmeisterin Ekaterinas II.⁶⁷⁴ Entsprechend anders, so könnte man schlussfolgern, sehen nun die Hinweise aus, die auf ihrer Kleidung auffallen. Sie trägt nun eine Schärpe.⁶⁷⁵ Es scheint jedoch nicht ganz so eindeutig gewesen zu sein. So ist es unmöglich, den Besitz solcher Miniaturporträts oder ihr Erscheinen im Porträt mit einem durchregulierten Schenkungssystem zu erklären. Scheinbar wurden solche Regeln immer wieder unterlaufen. Versuche, dieser Schenkungspraxis mit einem Regelwerk beizukommen, scheitern, sobald man sich einer Vielzahl von Porträts umfassender widmet: Auf den Porträts tragen sowohl Fräuleins als auch dame d’honneurs und auch Freundinnen solche Porträts. Mit dem Monogramm der Kaiserin verhält es sich genauso. Die Hofdamen, auf deren Porträts aber das Miniaturporträt Elizavetas I.⁶⁷⁶ oder Ekaterinas II. zu erkennen ist,⁶⁷⁷ tragen oft

⁶⁶⁸ Vgl. *Monogramm von Katharina II.*, 1770-80, Silber, Gold, geschliffene und polierte Diamanten, St. Petersburg, Eremitage. Piotrovski 2000, S. 82 Abb. 111.

⁶⁶⁹ Vgl. Grigorij Serdjukov, *Porträt einer unbekanntenen Frau mit einer weißen Spitzenhaube*, 1772, Öl auf Leinwand, 61 x 47 cm, Moskau, Tretjakov-Galerie. Gosudarstvennaja Tretjakovskaja galereja. Sereja Schivopis XVIII – XX vekov Bd. 2 1998, S. 221 Abb. 293.

⁶⁷⁰ Vgl. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Fürstin Natalja Vladimirovna Saltykova (geborene Dolgorukova)*, 1780, Öl auf Leinwand, 229 x 135 cm, St. Petersburg, Eremitage

⁶⁷¹ Napp 2010, S. 58 Anm. 169.

⁶⁷² Karnauhova 1997, S. 7.

⁶⁷³ Aleksej Antropov, *Marija Andreevna Rumjanceva*, Staatsdame und Hofmeisterin Katharinas II., 1764, Öl auf Leinwand, 62,5 x 48 cm, Inv.-Nr. Ж-4920, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Russisches Museum 1998, S. 35.

⁶⁷⁴ Otto 2005, S. 433.

⁶⁷⁵ Vgl. Benois Charles Mitoire, *Gräfin Maria Andreevna Rumjanceva*, ca. 1788. Lebzelttern 1905 Bd. 1 Bildtafeln Abb. 3.

⁶⁷⁶ Vgl. Aleksej Antropov, *Gräfin Mavra Egorovna Šuvalova*, Staatsdame und Freundin Elisabeth Petrovnas, Ende 1750er Jahre, Öl, Verbleib unbekannt. Lebzelttern Bd. 3 Bildtafeln 1907, Abb. 4. Vgl. auch Georg Christoph Grooth, *Gräfin Varvara Alekseevna Čerkasskaja (Šeremeteva)*, Kammerfräulein und Staatsdame Elisabeth Petrovnas, 1746, Öl auf Leinwand, 132,2 x 105,5 cm, Moskau, Tretjakov-Galerie. Karev 1989, S. 26/27 Abb. 8 und 9 und Presnova 2002, 136.

⁶⁷⁷ Unbekannter Autor, *Porträt der Gräfin Anna Alekseevna Matjuškina*, geb. Gagarina, Fräulein Katharinas II., 1774, Öl auf Leinwand, 59,5 x 46 cm, Moskau, Staatliches Historisches Museum.

keine Schärpe, sondern o.g. Schleife. Auch befindet sich auf der Schleife jeweils nicht das Monogramm, sondern das Miniaturporträt einer der beiden Zarinne.

Wie die beiden zusammengehörigen Miniaturentäfelchen mit den Porträts Ekaterinas II. und des Grafen Aleksandr Lanskoj zeigen (Abb. 38), gab es auch am russischen Zarenhof die kleinen Porträts, die an Geliebte und Freunde verschenkt wurden. Beachtet werden muss zudem, dass in Russland wie in Frankreich auch Ämter an bevorzugte Personen vergeben wurden und gleichzeitig in diese Beziehungen – wie das Beispiel Aleksandr Lanskoj zeigt –, Porträts involviert waren. Anastasia Mikhailovna Izmailova war Staatsdame und sie trägt auf einem Porträt von 1759 ein von Brillanten gerahmtes Miniaturporträt Elizavetas I. auf einer Schleife.⁶⁷⁸ Sie war aber auch deren entfernte Verwandte und, was hier von noch größerem Interesse ist: Sie war eine enge Freundin der Zarin Elizaveta Petrovna. So kann man bei diesem Porträt von einem Freundinnenporträt sprechen. Das Porträt ist relativ kleinformatig und das Miniaturporträt ist zumindest ein Zeichen besonderer Gunst.

Anna Karlovna Voroncova war die Cousine der Kaiserin Elizaveta Petrovna und wurde von dieser besonders gemocht. Ab 1742 war sie deren Staatsdame und ab 1760 Oberhofmeisterin. Das Amt der Oberhofmeisterin behielt sie unter Ekaterina II. bis zu ihrem Tod 1775. Auf einem Porträt von 1763 wurde sie mit Orden und Schärpe bzw. Ordensband aber ohne Miniaturporträt dargestellt.⁶⁷⁹ Aleksandra Vasilevna Branickaja war Staatsdame Ekaterinas II. und gehörte zu deren intimen Kreis. Wenn sie also in ihrem Porträt mit dem Miniaturbildnis und der skulptierten Büste dargestellt ist,⁶⁸⁰ ist dies auch ein Zeichen von Nähe in Bezug auf die Kaiserin. Das Porträt scheint jedoch gleichzeitig mit dem Amtsantritt Aleksandra Branickajas 1781 als Staatsdame in Auftrag gegeben worden zu sein. Weitere enge Vertraute Ekaterinas II., von denen Porträts mit dem Miniaturbildnis von Ekaterina II. existieren, waren Anna Stepanovna Protasova⁶⁸¹ und Ekaterina Romanovna Voroncova-Daškova.⁶⁸² Über die Miniaturporträts wurde das

⁶⁷⁸ Vgl. Aleksej Antropov, *Anastasija Michajlovna Naryškina-Izmailova*, Staatsdame und Freundin Elisabeth Petrovnas, 1759, Öl auf Leinwand, 52,2 x 44,8 cm, Inv.-Nr. 61, Moskau, Tretjakov-Galerie. Russlands Seele 2007, S. 89 Abb. 5 und Karev 1989, S. 29 Abb. 10.

⁶⁷⁹ Vgl. Alexej Antropov, *Anna Karlovna Voroncova*, 1763, Öl auf Leinwand, 81,5 x 65 cm, St. Petersburg, Russisches Museum. Petrova 2014, S. 35.

⁶⁸⁰ Vgl. Richard Brompton, *Aleksandra Vasilevna Branickaja, dame d'honneur* von Ekaterina II., 1781, Öl, Moskau, Tropinin Museum. Muzej Vasilij Andreevi Tropinina i Moskovskich Chudonikov Ego Vremeni 1987, Abb. 50 und S. 206 Nr. 44.

⁶⁸¹ Jean-Louis Voille, *Anna Stepanovna Protasova*, 1787, Öl auf Leinwand, 64 x 51cm (oval), St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum und Angelika Kauffman, *Porträt der Gräfin Anna Stepanovna Protasova mit ihren Nichten, Kammerfräulein und Vertraute Ekaterinas II.*, 1788, Öl auf Leinwand, 1,23 x 1,59 m, St. Petersburg, Eremitage.

⁶⁸² Dmitrij Grigor'evič Lewickij, *Fürstin Ekaterina Romanovna Voroncova-Daškova*, Staatsdame, enge Vertraute Ekaterinas II. und Direktorin der Russischen Akademie der Wissenschaften, 1784, Öl auf Leinwand, Washington, Hillwood Museum.

Beziehungsgeflecht zwischen Hofdamen und Kaiserin visualisiert. Wie Antonia Napp in ihrer Untersuchung ausführte, war das Gesicht des Kaiserinnenporträts jedoch nicht nur explizit im Porträt der Hofdamen präsent, sondern auch implizit, indem es physiognomisch in die Gesichter der Porträts der Hofdamen, ja nicht nur dieser, sondern auch der Männer am Kaiserhof einging. Diese erhielten dessen Mund, Stirn, Kinn, Nase, Augenbrauen- und Gesichtsform.⁶⁸³

Einige der porträtierten Hofdamen tragen neben den Orden, Miniaturporträts und Monogrammen der Kaiserin auch Miniaturporträts von anderen Frauen an ihren Kleidern. Sehr oft sind es sogar Miniaturdoppelporträts von Frauen. Allerdings stammen diese visuellen Mehrfachverweise auf Beziehungen zwischen Frauen auch – wie in Frankreich – aus dem 19. Jahrhundert.⁶⁸⁴ Dies betrifft auch andere Darstellungen mit einer größeren Anzahl von Codes der Zuneigung, als dies eine gemeinsame Darstellung im Bildraum oder das Bild im Bild hergibt. Ein Beispiel hierfür ist das Porträt der Kaiserin Aleksandra Fëdorovna von Franz Krüger, auf dem sich eine originale Inschrift in Form einer Verabredung zwischen der Dargestellten und der Mätresse ihres Mannes, ihrer Hofdame und späteren Vorleserin, Varvara Arkad'evna Nelidova befindet.⁶⁸⁵ Auch Doppelporträts sich umarmender oder zärtlich aneinander geschmiegener junger Frauen – meistens Schwestern – entstanden häufig erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Am bekanntesten sind die Porträts Vladimir Lukič Borovikovskijs. Diese spielen Varianten von Gesten der Zärtlichkeit und Zusammengehörigkeit vor allem in Frauenporträts des ausgehenden 18.⁶⁸⁶ und beginnenden 19. Jahrhunderts durch.⁶⁸⁷ Das Porträt der Schwestern Elizaveta Michajlovna Čerkasova und der Evdokija Michajlovna Saltykova⁶⁸⁸ und das Porträt der Cousinen und Freundinnen Dar'ja Petrovna Saltykova und Baronin Natal'ja Michajlovna Stroganova sind Ausnahmen von Frauendoppelporträts aus dem 18. Jahrhundert.⁶⁸⁹ Von letzterem Porträt

⁶⁸³ Napp 2010, S. 61.

⁶⁸⁴ Vgl. Carl Christian Philipp Reichel, *Fürstin Anna Michajlovna Proxorovskaja*, geb. Volkonskaja, 1816. Lebzelttern Bd. 3 Bildtafeln 1907, Abb. 22.

⁶⁸⁵ Franz Krüger, *Porträt der Prinzessin Charlotte von Preußen, spätere Aleksandra Fëdorovna, Kaiserin von Russland*, war später mit der Mätresse ihres Mannes, ihrer Hofdame Varvara Nelidova befreundet, 1836, Öl auf Leinwand, 46,5 x 40 cm, St. Petersburg, Eremitage.

⁶⁸⁶ Vgl. Vladimir Lukič Borovikovskij, *Liz'on'ka und Dašen'ka, Leibeigene des Architekten Nikolaj Aleksandrovič L'nov*, 1794, Öl auf Leinwand, 31,8 x 26,1 cm (oval), Moskau, Tretjakovgalerie. Gosudarstvennaja Tretjakovskaja galereja.

Sereja Schivopis XVIII – XX vekov Bd. 2 1998, S. 59 Abb. 51.

⁶⁸⁷ Andere vergleichbare Porträts von Vladimir Lukič Borovikovskij sind: das *Porträt der Schwestern und Fürstinnen Anna Gavrilovna und Varvara Gavrilovna Gagarina*, 1802, Öl auf Leinwand, 75 x 69,2 cm, Moskau, Tretjakovgalerie; *Die Prinzessinnen Elena und Aleksandra Kurakin*, 1808/12, Öl auf Leinwand, 94 x 74 cm, Inv.-Nr. RF1962-4, Paris, musée du Louvre; *Porträt der Gräfin Anna Ivanovna Bežborodko mit ihren Töchtern Ljubova und Kleopatra*, 1803, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russisches Museum.

⁶⁸⁸ Vgl. Unbekannter Autor, *Porträt der Schwestern Elizaveta Michajlovna Čerkasova und der Evdokija Michajlovna Saltykova, Töchter des Fürsten Michail Andrejevič Belosel'skij*, ca. 1770. Lebzelttern Bd. 3 Bildtafeln 1907, Abb. 48.

⁶⁸⁹ Unbekannter Autor, *Porträt der Dar'ja Petrovna Saltykova und Baronin Natal'ja Michajlovna Stroganova*. Lebzelttern 1909 Bd. 5 Bildtafeln Abb. 32.

existiert eine reduzierte Variante in Miniaturformat.⁶⁹⁰ Von dem Ganzkörperporträt⁶⁹¹ aber und dem Schwesternporträt⁶⁹² sind weder das Format noch die Technik bekannt. Die beiden Porträts sind durchaus mit zeitgleichen französischen Miniaturporträts vergleichbar,⁶⁹³ denn auch in Frankreich wurden Frauendoppelporträts mit Gesten der Zuneigung im 18. Jahrhundert im Allgemeinen nur in Miniatur ausgeführt. Erst im 19. Jahrhundert gab es solche Porträts dann öfter auch im Mittel- und Großformat. Hierunter fallen auch Porträts der Familie des Monarchen, die es im 18. Jahrhundert weder in Frankreich noch in Russland gab. Körperliche Intimität im Porträt der Herrscherfamilie betraf im 18. Jahrhundert nur die Mutter-Kind- und die Geschwister-Beziehung.⁶⁹⁴ Der Monarch war auf diesen Porträts abwesend oder in einem anderen Medium – als Büste oder Miniaturporträt – visualisiert.⁶⁹⁵ Prinzessinnendoppelporträts hatten hingegen auch in Russland Tradition, allerdings erst seit dem frühen 18. Jahrhundert.⁶⁹⁶ Die Doppelporträts Elizaveta und Anna Petrovna repräsentieren jedoch genauso wenig wie die französischen Prinzessinnendoppelporträts des 17. Jahrhunderts (Abb. 10) eine freundschaftliche Beziehung zwischen den Dargestellten. Sie stellen vielmehr die hübschen Töchter des Monarchen dar und darüber hinaus die potentiellen Thronfolgerinnen. Hinzu kommt, dass es nett anzusehen ist, dass die eine blond und die andere brünett ist. Demgegenüber stellen die Porträts von zweien der Töchter der Kaiserin Maria Fedorovna und Paul I., dem Sohn Ekaterinas II., Aleksandra und Elena Pavlovna, Nähe zwischen den Schwestern dar. Auf einem Porträt von Elisabeth Louise Vigée-Lebrun von 1796 sind die Schwestern ähnlich den Protagonistinnen auf einem Porträt von Vladimir Lukič Borovikovskij⁶⁹⁷ mit dem Miniaturporträt ihrer Großmutter dargestellt.⁶⁹⁸ Die übliche Darstellung einer Angehörigen des Hofes mit dem Porträt der Kaiserin findet man auf

⁶⁹⁰ Vgl. Unbekannter Autor, *Miniaturporträt der Dar'ja Petrovna Saltykova und Baronin Natal'ja Michajlovna Stroganova*, Ende 1760 – Anfang 1770, 4,5 x 5 cm, Gouache auf Elfenbein, Moskau, Tretjakovgalerie. *Portretnaja Minjatura XVIII – Natschala XX Veka* 1997, S. 23 Abb. 16.

⁶⁹¹ Unbekannter Autor, *Porträt der Dar'ja Petrovna Saltykova und Baronin Natal'ja Michajlovna Stroganova*. Lebzelttern 1909 Bd. 5 Bildtafeln Abb. 32.

⁶⁹² Vgl. Unbekannter Autor, *Porträt der Schwestern Elizaveta Michajlovna Čerkasova und der Evdokija Michajlovna Saltykova, Töchter des Fürsten Michail Andrejevič Belosel'skij*, ca. 1770. Lebzelttern Bd. 3 Bildtafeln 1907, Abb. 48.

⁶⁹³ Vgl. François Dumont, l'Aîné, *Porträt der Demoiselles Flamand*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, 15,9 x 12,7 cm, Inv.-Nr. RF30694, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 128 Abb. 200.

⁶⁹⁴ Vgl. Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette von Lothringen-Habsburg, Königin von Frankreich und ihre Kinder*, 1789, Öl auf Leinwand, 2,71 x 1,95m, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁶⁹⁵ Eine Ausnahme stellt das Familienporträt des österreichischen Kaisers dar: Martin van Meytens der Jüngere, *Franz I. Stephan und Maria-Theresia mit elf Kindern*, 1764/65, Öl auf Leinwand, 2,00 x 1,79m, Inv.-Nr. GG_3149, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

⁶⁹⁶ Vgl. Louis Caravaque, *Porträt Anna und Elisabeth Petrovna, Töchter Peters I.*, 1717, Öl auf Leinwand, 78 x 97 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Ein anderes Porträt der beiden Schwestern stammt von einem unbekanntem Autor: *Töchter Peters I., Anna und Elizaveta Petrovna*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Petrozavodsk (Republik Karelien), Museum der Bildenden Künste.

⁶⁹⁷ *Porträt der Gräfin Anna Ivanovna Bezborodko mit ihren Töchtern Ljubova und Kleopatra*, 1803, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russisches Museum.

⁶⁹⁸ Vgl. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Porträt der Töchter Pauls I. mit dem Miniaturporträt Katharinas II.*, 1796, Öl auf Leinwand, 99 x 99 cm, St. Petersburg, Eremitage. Bondil (a) 2005, . 86 Fig 16. Vgl. auch: Vladimir Lukič Borovikovskij, *Großfürstin Aleksandra Pavlovna von Russland*, 1798-1800, Öl auf Leinwand, 60 x 76 cm, Inv.-Nr. BAL 196477, Kursk, Deinkeka Bildergalerie.

einem Bildnis der *Großfürstin Aleksandra Pavlovna von Russland*, das ausgerechnet von Vladimir Lukič Borovikovskij stammt. Hier trägt die Dargestellte das Bildnis nur auf ihrem Kleid, während auf dem anderen Porträt das Bildnis berührt und gezeigt wird. Dennoch scheint es sich auf beiden Porträts um das gleiche Bildnis der Kaiserin zu handeln: größer als gewöhnlich, mit mehr Steinen im Rahmen, als Kettenanhänger verarbeitet und auch das Porträt ist das gleiche. Auf einem Familienporträt der Familie des Zaren aus dem frühen 19. Jahrhundert wird die in eine Landschaft versetzte Menschengruppe aus Eltern und Kindern von je einem Geschwisterpaar links und rechts gerahmt.⁶⁹⁹ Während die beiden Brüder in ein Gespräch vertieft zu sein scheinen und der Gruppe zugewandt dargestellt sind, führt die Körperdrehung des Schwesternpaares rechts mit der Leserichtung wieder aus dem Bild heraus. Die beiden jungen Frauen drehen der Gruppe den Rücken zu. Kein Wunder, denn sie hatten zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts den elterlichen Hof bereits durch Heirat verlassen. Das Schwesternpaar ist aber auch hier wieder durch wechselseitige Umarmung aus der Gruppe der in neutralem Verhältnis zueinander angeordneten übrigen Familienmitglieder besonders herausgehoben.

Visualisierungen von Abhängigkeits- oder Hierarchieverhältnissen gab es auch in Porträts von Angehörigen anderer Ethnien. Bei einem dieser Porträts wird immer wieder die besondere Beziehung betont, die die in einer Porträtgrafik im Porträt dargestellte Gräfin Varvara Šeremeteva zu ihrem porträtierten Zögling, einer Kalmückin mit dem Namen *Anna Nikolaevna*, gehabt habe.⁷⁰⁰ Vergleicht man dieses Porträt mit den Porträts von Herrschern mit Pagen anderer Hautfarbe,⁷⁰¹ so findet auf ihm wie auf denen der Hofdamen mit dem Miniaturporträt der Kaiserin ein Medienwechsel zwischen den hierarchisch anders gestellten Personen statt. Visualisiert wird hier jedoch nicht so sehr das Verhältnis der Dargestellten zu der im anderen Medium erscheinenden, hierarchisch Höherstehenden, sondern vielmehr die reine Zugehörigkeit jener zu dieser, auf die wie auf einen Ausweis verwiesen wird.⁷⁰² Auch wenn bei diesem Porträt die Hierarchie bedingten Abhängigkeiten zwischen den beiden im Porträt dargestellten Personen noch stärker zu sein scheinen, als in den Porträts der Frauen mit den Miniaturporträts am Kleid

⁶⁹⁹ Gerhard von Kügelgen, *Porträt Pauls I. mit Familie im Park von Pavlovsk*, 1799/1801, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr.: ZX-3589-III, 146 x 215 cm, Schlossmuseum Pavlovsk. Hellermann 2001, Farbtafel VIII, P 97 und St. Petersburg um 1800 1990, S. 162.

⁷⁰⁰ Vgl. Ivan Argunov, *Porträt der Kalmyčkin Annuška*, Zögling der Gräfin Varvara Alekseevna Šeremeteva, 1767, Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, Moskau, Museum Kuskovo. Историки 1977, o.Z. Bild 8. Presnova 2002, S. 100f.

⁷⁰¹ Vgl. Georg Christoph Grooth, *Porträt Elizaveta Petrovna auf einem Pferd, begleitet von einem schwarzafrikanischen Pagen*, 1743, Öl auf Leinwand, 75,5 x 57,5 cm, St. Petersburg, Staatliches Ethnographisches Museum.

⁷⁰² Auch wenn sich die Gräfin hier möglicherweise mit exotischem Besitz schmückt, unterscheidet sich das Porträt jedoch insofern von den Porträts von Angehörigen der Hocharistokratie mit schwarzafrikanischen Pagen, in denen es um Aspekte der Kolonialismusdebatte geht, als hier die Kalmückin im Gegensatz zu jenen nicht als Dienerin dargestellt ist. Am französischen Hof gab es solche Porträts schon mindestens ein halbes Jahrhundert lang nicht mehr. Ein Verdacht, dass es hier um den Vergleich von Hautfarben gehen könnte, kann bei diesem Porträt auch deshalb nicht aufkommen, weil die Graphik in schwarz/weiß in das Porträt aufgenommen wurde.

und damit das Porträt als ein Intimität oder gar Freundschaft visualisierendes Bildnis zu lesen, noch abwegiger zu sein scheint, gibt es einen Aspekt, der dennoch dafür spricht. Im Haus der Varvara Šeremeteva befand sich nämlich noch eine andere, etwa gleichaltrige Kalmückin mit dem Namen Ekaterina Borisovna. Von dieser wiederum existiert ein im Vergleich zu dem Porträt der Anna Nikolaevna fast identisches Bildnis. Allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied: die Dargestellte, Anna Nikolaevna, trägt am Handgelenk das Miniaturporträt einer Frau. Wer dargestellt ist, ist leider nicht zu erkennen, aber es könnte sich um den entscheidenden Unterschied zu dem Porträt der Ekaterina Borisovna handeln.⁷⁰³

3. 2. 2 Die Besonderheiten der Freundinnenporträts an einem deutschen Fürstenhof

Wie bereits erwähnt ist die Betrachtung der Beziehungen an Höfen in der Literatur zu Freundschaft nicht unangefragt. Auf der einen Seite ist gerade für die Hofkultur eine umfangreiche Schenkungspraxis belegt, auf der anderen Seite wird den dort geknüpften Beziehungen immer die Verfolgung von Nebeninteressen vorgeworfen, die auch zweifellos vorhanden sind. Diese anderen Interessen, so meine ich, mussten jedoch nicht zwangsläufig einer Freundschaft entgegenstehen. Für mich war es u.a. von Interesse, welchen Einfluss die Größe des Hofes und damit auch dessen machtpolitische Stärke auf die Beziehung unter den Frauen ausüben konnte. Diese Frage drängte sich mir bei beiden Vergleichshöfen auf. Waren die Beziehungen zwischen den Frauen an den kleineren deutschen Fürstenhöfen standesübergreifend, weniger konventionell, zweckorientiert und intimer als an dem traditionsreichen, älteren und größeren französischen Königshof?

Luise⁷⁰⁴ Henriette Wilhelmine von Brandenburg-Schwedt, Fürstin und spätere Herzogin von Anhalt-Dessau und Leopold III. Friedrich Franz, Fürst und Herzog von Anhalt-Dessau regierten etwa zeitgleich mit Louis XVI, Marie-Antoinette und Ekaterina II. Sie wurden ganz im Gegensatz zu dem französischen Königspaar aber ebenso wie Ekaterina II. als die Aufklärung vertretendes und beförderndes Herrscherpaar geschätzt. Sie hatten u.a. Kontakte zu Johann Joachim Winckelmann und Johann Wolfgang von Goethe. Fürst Leopold gilt als der Begründer des Dessau-Wörlitzer Gartenreichs. Luise von Anhalt-Dessau besaß ein umfangreiches Freundschaftsnetzwerk, zu dem auch Männer gehörten. Zum Teil unternahm sie mit diesen

⁷⁰³ Presnova 2002, S. 149 Abb. 45.

⁷⁰⁴ Es existieren in der Literatur beide Schreibweisen für ihren Namen, d.h. sowohl „Louise“, als auch „Luise“. Ich habe mich für letztere Schreibweise entschieden.

Freunden ausgedehnte Reisen, u.a. nach Frankreich, Italien, England und in die Schweiz. Auf den Reisen bewegte sie sich mit Hilfe eines Pseudonyms, verwendete aber ganz verschiedene Namen, um unerkannt zu bleiben. Sie war in Rom und zwar zu einer Zeit, in der auch Angelika Kauffmann dort war. Allerdings hatte sie Angelika Kauffmann bereits schon vorher in Bath kennen gelernt und stand seitdem in brieflicher Korrespondenz mit ihr. In Rom wurde sie dann von Angelika Kauffmann porträtiert.⁷⁰⁵ Sie war bekannt mit Lavater, der von ihr eine Profilsilhouette für seine physiognomische Sammlung besaß. Erhalten sind von ihr Briefwechsel und Tagebücher. Die Tagebücher sind dabei vor allem die Versprachlichung und damit Entäußerung ihrer Gedanken und Gefühle. Einen großen Raum nehmen außerdem Schilderungen von Krankheiten, Schmerzen, die Heilung nicht fördernden aber folgenreichen Behandlungen – vor allem an den Zähnen – ein. Wie bei vielen Zeitgenossinnen ihres Standes und insbesondere im Umkreis ihrer Bekannten und Verwandten, kam es im Laufe ihrer Ehe zu einer zunehmenden Entfremdung, die schließlich zur Trennung führte. Während der Fürst mit seiner um 30 Jahre jüngeren Mätresse offen eine Nebenehe führte, war sie als Fürstin entmachtet und musste um ihren Unterhalt und die Erlaubnis, reisen zu dürfen, betteln. Wie Marie-Antoinette zog sich die Fürstin Luise zunehmend in privatere Räume zurück. Auf der einen Seite gab es den aufklärerischen Anspruch nach Öffnung – Fürst Leopold hatte angeordnet, dass „Wohlgesinde zur eigenen Freude“ Zugang zu den Schlössern und Gärten haben sollten – auf der anderen Seite fühlte man sich von den Massen bedrängt. Wie ebenfalls Marie-Antoinette verwendete sie für besondere Korrespondenzen eine Geheimschrift.

Auch von ihr gibt es Porträts, die sie an Freundinnen verschenkte. In Briefen und Tagebüchern kann man zahlreiche Erwähnungen von Porträtschenkungen finden, die allerdings nicht mehr zuordenbar sind. Eine Jugendfreundin Luise von Anhalt-Dessaus war Caroline von Curland, geb. von Waldeck-Pyrmont. Von dieser Beziehung wird beispielsweise berichtet, dass Luise diese Freundin auf ihrer Rückreise von England besuchte und ihr zum Abschied ein Miniaturbild als Freundschaftsgabe aufs Bett legte.⁷⁰⁶ Die erste dokumentierte Freundschaft Luise von Anhalt-Dessaus zu einer Frau ist die zu Henriette von Lippe-Biesterfeld, der Frau ihres einen Schwagers. Diese Freundschaft dauerte von 1774 bis 1795, dem Jahr in dem Henriette zur Lippe-Biesterfeld-Weißenfeld starb. Vor deren Tod ließ sich Luise alle Briefe, die sie an Henriette geschrieben hatte, zurückgeben und verbrannte sie. Auch von der anderen Seite sind keine Briefe erhalten. Dafür gibt es eine Reihe von Tagebuchaufzeichnungen Luises, in denen sie von gemeinsamen

⁷⁰⁵ Vgl. zum Freundschaftskult Angelika Kauffmanns und zu ihren Beziehungen zu Luise von Anhalt-Dessau Baumgärtel 1990, S. 176.

⁷⁰⁶ Geyer-Kordes 2008, S. 110.

Spaziergängen berichtet. 1778 wurde die Ehe von Henriette von Lippe-Biesterfeld getrennt, so dass sich die beiden Frauen danach nicht mehr regelmäßig sehen konnten und zeitweilig auf den Briefkontakt ausweichen mussten.⁷⁰⁷

Eine andere Freundin Luise von Anhalt-Dessaus war die Schriftstellerin Jenny von Voigts, Tochter von Justus Möser, also eine der Geburt nach Bürgerliche. Allerdings gehörte sie einer sehr wohlhabenden Familie aus Osnabrück an. Zu dieser Beziehung gibt es eine große Anzahl von Briefen allerdings nur die Briefe, die Jenny von Voigts an Luise von Anhalt-Dessau schrieb. In dem Brief vom 15. August 1780 bittet Jenny von Voigts Luise von Anhalt-Dessau, ihr einen Schattenriss von sich zu schicken und zwar nicht für sich, sondern für eine Freundin, Lisette von Vincke, die Luise ebenfalls aufs „zärtlichste lieben“ wird, wie Jenny von Voigts schreibt.⁷⁰⁸ Auch in anderen Briefen werden Porträts erwähnt. Und es ist von einem Schattenbild von Luise die Rede, zu dem sie Blumen legt, die sie ebenfalls von Luise geschenkt bekommen hat.⁷⁰⁹ Ein anderes Mal schickt wiederum Jenny von Voigts Luise Rosen.⁷¹⁰ Und von den Blumen von Luise sagt sie, dass sie die ganze Nacht an ihrem „Herzen geruhet“ hätten und dass sie jede Kleinigkeit von ihr aufbewahre wie z.B. auch die schwarze Schleife.⁷¹¹ Immer wieder ist von dem „Schattenbild“ die Rede, das ihr „beständiger Gefährte“⁷¹² oder „Gesellschafter“⁷¹³ sei, wie auch die Schleife und das „schwarze und weiße Band“⁷¹⁴. Von „Schattenbild“ und „Band“ sagt sie auch, sie seien ihr „solche Reliquien“, die ihr „theurer sind wie alle Katolicken die sie von iren heiligen haben“⁷¹⁵. In der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz gibt es je einen nach einem Scherenschnitt mit Tusche nachbearbeiteten Kupferstich von Fürst Leopold und der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau.⁷¹⁶ In den Gedichten schließlich, die sie Luise von Anhalt-Dessau schickt, schreibt sie von Tränen:

Ach! Heut klagt ich meinem Herzen.
wärs Oede wie das Grab,
da, da theiltest Du die Schmerzen,
küstes selbst die träne ab.
Da, da fühlte ich gantz die Wonne
gleichgestimter Herzen, da

⁷⁰⁷ Geyer-Kordes 2008, S. 114f.

⁷⁰⁸ Melle, Brief vom 15. August 1780, Voigts 1971, S. 49.

⁷⁰⁹ Melle, Brief vom 16. August 1780, Voigts 1971, S. 53.

⁷¹⁰ Melle, Brief vom 15. August 1780, Voigts 1971, S. 50.

⁷¹¹ Melle, Brief vom 16. August 1780, Voigts 1971, S. 53.

⁷¹² Melle, Brief vom 12. September 1780, Voigts 1971, S. 63.

⁷¹³ Melle, Brief vom 12. November 1780, Voigts 1971, S. 68.

⁷¹⁴ Melle, Brief vom 12. September 1780, Voigts 1971, S. 63.

⁷¹⁵ Melle, Brief vom 20. Dezember 1780, Voigts 1971, S. 70.

⁷¹⁶ Unbekannter Autor, *Luise Henriette Wilhelmine Fürstin von Anhalt-Dessau*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Scherenschnittsilhouette, 19,5 x 10,8 cm, Inv.-Nr. IV-916, Dessau-Roßlau, Schloss Großkühnau, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Grafische Sammlung: <http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=5946>. 10.02.2019. Vgl. zu den Schattenrissen Froesch 2004, S. 194ff.

reist Du gleich der Morgen Sonne
mir mit Licht und Wärme nach.
Und die Gotheit gab uns Liebe
Welch ein Wort, Geliebt zu sein
sich durch Harmonie der triebe
ewig dieser Wonne freun.
O Luise! Meinem herzen,
hast Du dis so wahr gemacht
gleich verschwinden alle Schmerzen
wenn mich nur Dein Blick anlacht⁷¹⁷

Koschorke geht in seiner literarisch anthropologischen Untersuchung, die u.a. auf einem Ansatz von Michail Bachtin fußt, davon aus, dass es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem grundlegenden Neuverständnis vom menschlichen Körper kommt, auf dem der moderne Mensch mit seinem spezifischen affektiven Haushalt und seinem Sozialverhalten beruht. Fasste man den menschlichen Körper ursprünglich als durchlässig und von Säften reguliert auf, als etwas, dem von Zeit zu Zeit von außen nachgeholfen werden muss, indem man überschüssige Säfte abführt, ging man nun von einem neuronal kontrollierten Organismus aus. Der Körper wurde verschlossen. Die Flüssigkeiten, die man bis dahin abführte, drangen nun etwa in Form von Tränen nach außen.⁷¹⁸ Für Koschorke hat die Neuordnung des Körperwissens eine Reihe von Implikationen hinsichtlich der Sozial- und vor allem aber auch hinsichtlich der Intimbeziehungen des Menschen. Dies hat Konsequenzen für die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft. Koschorke beschreibt für die Empfindsamkeitskultur des deutschen Bürgertums der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Beziehungspraxis, die vor allem über Worte und Fetische erfolgte. Er schreibt, dass diese Menschen, sich gar nicht sehen wollten, dass die Freundschaft vielmehr aus der Distanz heraus und über die Imagination der Gefühlswelt der Anderen stattfand. Diese Form der Freundschaftspraxis aber lässt sich genuin mit derjenigen in Verbindung bringen, die Luise von Anhalt-Dessau pflegte.

Zu den Freundinnen gehörte auch die Schriftstellerin Elisa von der Recke, die Luise von Anhalt-Dessau 1784 kennen lernte und zwar auf die besondere Empfehlung Johann Wilhelm Ludwig

⁷¹⁷ Brief vom 27. Juni 1782. Voigts 1971, S. 104. Der Verfasser vermutet, dass das Gedicht unmittelbar, nach einem Wiedersehen der beiden Frauen Luise von Anhalt-Dessau geschickt wurde.

⁷¹⁸ Tränen sind in der französischen Porträtmalerei dieser Zeit allerdings nur in Memorialbildnissen als Verweis zu finden. Hier deuten große seidene Taschentücher in den linken Händen der Dargestellten auf Tränen, auch wenn diese selbst nicht sichtbar sind. Ein Beispiel für eine Trauernde ist das Porträt der Adélaïde de France von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 30). Adélaïde de France trauert in diesem Porträt um verschiedenes. Ein Grund, Tränen zu vergießen, ist der Verlust von Mutter, Vater und Bruder, deren schwarze Profilbildnisse auf dem monumentalen Medaillonporträt vereint sind, dessen Rahmen sie mit ihrem Taschentuch berührt. Von ihrem Vater erzählt auch der skulptierte Fries, der die Wand im Hintergrund zur stuckierten Decke hin abschließt. Als Pendant zu den Porträts zweier Schwestern können Tränen jedoch auch um den Tod der älteren, bereits fast 30 Jahre zuvor verstorbenen Schwester, Isabell von Parma, fließen, die auf einem der beiden Porträts dargestellt ist. In diesem Fall geht es um Schwesternbände. Solche Darstellungen von Frauen, die um verstorbene Angehörige trauern, haben allerdings eine lange Tradition und mit dem hier beschriebenen Neuverständnis vom menschlichen Körper, das Koschorke in seiner Untersuchung beschreibt, nichts zu tun.

Gleims aus Halberstadt hin. In dessen Sammlung von Freundschaftsporträts befanden sich gleich zwei Porträts von Elisa von der Recke. Luise von Anhalt-Dessau sah Elisa von der Recke nur zwei Mal. Bei ihrer ersten Begegnung hielt sich Elisa von der Recke zwischen dem 28. Oktober und dem 3. November 1784 in Wörlitz auf. Ein zweites Mal besuchte Elisa von der Recke Luise für längere Zeit in Wörlitz: zwischen dem 6. November 1794 und dem 6. April 1795. Elisa von der Recke besaß von Luise einen Stich des Bildnisses, das Angelika Kauffmann 1796 in Rom von Luise von Anhalt-Dessau anfertigte.⁷¹⁹ Das Porträt Angelika Kauffmanns befindet sich in der Gemäldesammlung der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau und der Stich von Johann Joseph Freidhoff nach Angelika Kauffmann befindet sich in der Graphischen Sammlung der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau. Testamentarisch verfügte Elisa von der Recke, dass das Bildnis der Freundin ihr gemeinsamer Freund, der Geheime Rat August von Rode erben solle.⁷²⁰ Im Luisium wiederum hingen zu Lebzeiten Luises nur wenige Porträts: Ein Porträt von Luise selbst von Johann Friedrich August Tischbein, eines von ihrer Großmutter, der Markgräfin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt von Antoine Pesne und schließlich das der Freundin Elisa von der Recke von Anton Graff.⁷²¹

Einer weiteren Freundin, der dänischen Schriftstellerin Friederike Brun, folgte sie nach Rom.⁷²² Diese schrieb in ihr Tagebuch: „Willst Du mir Schwester sein und bleiben auf Leben und Tod?“⁷²³ Zuvor war Friederike Brun in Wörlitz. In einem Tagebucheintrag von Luise von Anhalt-Dessau heißt es:

„Um 6 aufgestanden und um 7 mit meine Bedienten und der Hüffern nach W[örlitz],⁷²⁴ wo ich nach 8 ankam, Blumen und Erdbeeren für die Brun mitgeracht hatte und in meinem hause allein auf dem Balcon meine Choccolade nahm, M[atthison] nur einen moment gesehen hatte. Und da alles so langsam war, gleich selbst nach der Gondel ging mit meinem Blumen Corb, wo mir erst M[atthison] noch einmal erschien, die Br[un] sey krank, würde später kommen und die L[ui]se sey bald fertig, Da musste ich also noch warten. Doch die letzte kam, wir schifften nach dem Wirthshause hinn und die B[run] kam mit Ihrem hoffmeister und Kinder am Stein noch zu uns. Das sonderbahr war, daß der Glas Corb, wo die Erdbeeren drin, wen gleich mit dem andern Corb umschlug verbrach und wir damit gleich aufsuchens und fatales hatten. Doch still und Gut blieb alles. Ich Steuerte und so durch den Cannal und Wäßer bis nach der Venus‘ Insel, wo wir austiegen und dort die B[run] mit mir die halb Ketten tauschten und Schwestern wurden. Noch war mir kein Weib so lieb geworden. Außer

⁷¹⁹ Vgl. Angelika Kauffmann, *Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau*, 1796, Öl auf Leinwand, 77 x 65 cm, Inv.-Nr. I-684, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg (als Dauerleihgabe im Luisium bei Dessau). Froesch 2002, S. 112 Taf. 37.

⁷²⁰ Geyer-Kordes 2009, S. 177.

⁷²¹ Gottlieb Schiffner (nach Anton Graff, 1787), *Elisa von der Recke*, 1791, Öl auf Leinwand, 138 x 99,5 cm, Inv.-Nr. Mos-31, Dessau-Roßlau, Schloss Großkühnau, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Gemäldesammlung: <http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=3032>. 10.02.2019.

⁷²² Geyer-Kordes 2009, S. 193.

⁷²³ Geyer-Kordes 2009, S. 197.

⁷²⁴ Ergänzungen von dem Bearbeiterkollektiv der Tagebücher. *Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau* 2010 Teil I.

Henriette⁷²⁵ hatte ich an keinen Hals mich so geschmiegt und war so fest umfangen worden. Alle die übrigen gingen, kamen waren Stumme, stille Beobachter, doch ließen sie es sich nicht merken.⁷²⁶

Am Tag darauf schrieb Luise von Anhalt-Dessau in ihr Tagebuch:

„Die hitze war sehr groß und die Schmerzen meiner Beyne stark. Also heiß und matt stieg ich wieder herauf und legte mich etwas auf dem Sopha, wo dann ein lieber, lieber Zettel von der B[run] nebst ein haar locke mir sehr wohl that und ich im Innersten ergriffen wurde. – O Gott, warum kann ich nicht eine solche Verbindung führen?“⁷²⁷

Und es gab schließlich den kostbaren Schmuck, der von Frauenhand zu Frauenhand ging. Henriette Amalie von Anhalt-Dessau schenkte ihrer Nichte Luise von Anhalt-Dessau bei einem Besuch dieser zwei kostbare „Birn-Perlen“, bei denen es sich vermutlich um Ohrgehänge handelte.⁷²⁸

Was als Differenz zu den Beziehungen am französischen Hof auffällt ist, dass sich die Freundschaften Luise von Anhalt-Dessaus alle außerhalb des Hofes abspielten. Geschenke fanden also auf einer anderen Ebene statt, als am französischen Hof, den man als Mitglied möglichst nicht verlassen durfte.⁷²⁹ Dementsprechend sind die Beziehungen Luise von Anhalt-Dessaus auch wortreicher, da die Frauen – bis auf wenige Tage – eine Distanz zu überbrücken hatten. Man kann in Bezug auf die Freundinnen auch gar nicht von Favoritinnen im Sinne von Günstlingen sprechen und auch nicht umgekehrt davon, dass den Freundinnen bestimmte Ämter übergeben wurden, damit man sich täglich mit einem vertrauten, angenehmen und zugleich amüsanten Menschen umgeben konnte. Gefühlslagen wie Langeweile dominierten hier kaum die schriftlichen Äußerungen. Vielmehr ist ständig von „Liebe“, „Leiden“, „Übereinstimmung der Seelen“, „Tränen“, Trost, gemeinsamen Spaziergängen bis zum Sonnenuntergang etc. die Rede, kurz den Phänomenen, die Albrecht Koschorke für die bürgerliche Gesellschaft beschrieb und die für Frankreich in der hier untersuchten Zeit untypisch sind. Schattenrisse, wie sie in Dessau in dieser Zeit bereits Mode waren und die von Kunsthistorikern, die sich mit dem dort vorliegenden Material auseinandersetzen, als typisch für den Freundschaftskult charakterisiert werden,⁷³⁰ gibt es am französischen Hof nicht. Hier war die etwas aufwendigere Form des skulptierten Profilmedaillons Teil der Freundschaftspraxis des Austauschs von Porträts, wie z.B. das oben erwähnte Porträt der *Adélaïde de France* von Adélaïde Labille-Guiard zeigt (Abb. 30), bei dem es sich ja im Kontext der Schwesternporträts um ein Freundinnenbildnis handelte. Zu sehen sind hier die Porträts von Louis XV, Maria Leszczyńska und dem Dauphin Louis Ferdinand. Alle drei

⁷²⁵ Gemeint ist die oben erwähnte Henriette zur Lippe-Biesterfeld-Weißenfeld.

⁷²⁶ Eintrag vom 3. Juni 1795. Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau 2010 Teil I, S. 42.

⁷²⁷ Eintrag vom 4. Juni 1795. Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau 2010 Teil I, S. 42f.

⁷²⁸ Dettmar, Michels 2003, S. 15.

⁷²⁹ Vgl. die Untersuchungen von Norbert Elias 1997.

⁷³⁰ Froesch 2004, S. 196.

Personen waren zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts bereits verstorben. Es gibt noch ein weiteres Porträt eines Mitglieds der französischen Königsfamilie, das die Profilmedaillons von Verstorbenen enthält. Es ist das etwas später entstandene *Porträt der Marie Thérèse Charlotte de Bourbon* von Heinrich Friedrich Füger von 1796.⁷³¹ Sie war die älteste Tochter von Louis XVI und Marie-Antoinettes und die einzige Überlebende der Mitglieder der Königsfamilie, die während der Revolution in Gefangenschaft waren. Sie wurde auf Veranlassung des Wiener Hofes im Austausch gegen französische Gefangene frei gelassen. Das Profilmedaillon zeigt die Porträts von Marie-Antoinette und Louis XVI. Beide Porträts waren im Vergleich zu dem Porträt *La reine en chemise* (Abb. 34) Repräsentationen, die auch mit dem Element der Erinnerung und der Freundschaft arbeiten, aber dennoch mit dem Bild Macht demonstrierten. Das ist bei allen Freundinnenporträts der Mesdames de France der Fall. Bei den Freundinnenporträts Marie-Antoinettes hingegen fehlt die Machtdimension.

Auch wenn Luise von Anhalt-Dessau, was ihre Reisen und damit ihre Abwesenheit vom Hof anbelangte, erheblich mehr Freiheiten genoss als Marie-Antoinette und deshalb auch nicht auf die Menschen angewiesen war, die sie am Hof kennen lernte, musste sie dennoch als Fürstin einem bestimmten Bild entsprechen. Dieses Bild oder Muster sah am Fürstenhof in Dessau anders aus als am französischen Königshof.

Vergleicht man die Freundinnenporträts Luises von Anhalt-Dessau und Marie-Antoinettes miteinander, so folgen beide Porträtkonzepten, die in ihrem Umfeld entwickelt wurden. Das ist einmal der Scherenschnitt oder Schattenriss bei Luise von Anhalt-Dessau, der zwar bezüglich der Kopfform sowie der Größenverhältnisse von Stirn, Nase und Kinn unverfälscht war, da er direkt vom Schatten abgenommen wurde, aber alles darüber hinausgehende andere wie den Gesichtsausdruck, den Blick und sämtliche das Aussehen bestimmende Farben außen vor lässt. Der Schattenriss war die Porträtgattung, die von ihr erbeten wurde und die sie durch ihren Kontakt zu Lavater und zu anderen Kreisen wie dem um Ludwig Gleim auch gern weitergab. Auch für das Porträt, das sie Elisa von der Recke schenkte, wurde ein graphisches Verfahren angewandt. Es handelte sich bei beiden Porträtgeschenken um Geschenke von Kopien, während am französischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zumindest eine kleinformatige intimere Variante des Ganzkörperporträts entstand (Abb. 24 und 25). Dennoch dürfte selbst die Fürstin von Anhalt-Dessau mit diesen Porträts die Absicht verfolgt haben, zu repräsentieren, indem ihr Porträt für Kreise des Adels und des Bürgertums ein Ideal der zweiten Hälfte des 18.

⁷³¹ Vgl. Heinrich Friedrich Füger, *Marie-Thérèse-Charlotte de Bourbon*, 1796, Öl auf Leinwand, 110,5 x 88,5 cm, St. Petersburg, Eremitage. Keil 2009, Abb. 21.

Jahrhunderts verkörperte, nämlich das einer empfindsamen Frau. Dieses Porträt benötigte durch die physiognomische Lehre Lavaters mitunter nicht mehr als die Umrisse des Kopfes im Profil.

4 Freundinnenporträts als Elemente einer Kultur des Schenkens am französischen Hof der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

I Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion der Freundschaftsverhältnisse

Die Rekonstruktion der Freundschaftsverhältnisse am französischen Hof für die Zeit vor 1789 geht mit einer grundsätzlichen Schwierigkeit einher: Viele, mit Sicherheit auch an „Freundinnen“ verschenkte Porträts sind nicht wieder auffindbar. Ein Grund hierfür ist, dass diejenigen, die während der Revolutionszeit ein Porträt der Königin oder des gesamten Hofstaates besaßen, ihren Kopf riskierten. In einer Sitzung von 1794 beschloss die Kunstkommission, dass alle Porträts, die die Königsfamilie repräsentieren, inventarisiert, in einem Depot vereint und dann vernichtet werden sollten.⁷³² Auf diese Weise verschwand die Sammlung an Miniaturporträts der Bourbonen und auch die Marie-Antoinettes. Eine Anzahl der Porträts, die erhalten blieben, wurden z.B. im Einband eines Buches versteckt oder sie wurden übermalt und dadurch unkenntlich gemacht. Von einigen großen Sammlungen von Miniaturporträts sind zumindest noch Dokumentationen ihrer Verkäufe erhalten, die in den frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts vollzogen wurden. Diese Dokumentationen enthalten Namen von Dargestellten, die bekannt dafür sind, dass sie freundschaftliche Beziehungen zu Frauen unterhielten und für diese auch Freundinnenporträts in Auftrag gegeben hatten. Vertreten sind u.a. Marie-Antoinette, die Markgräfin von Sévigné und ihre Tochter, die Gräfin von Grignan.⁷³³

Ein weiteres Problem, das sich bei der Beschäftigung mit dem Freundinnenkreis Marie-Antoinettes stellt, ist die Auseinandersetzung mit verschiedenen Quellen, in denen man sich nur schwer zurechtfinden kann. Im Vorwort zu der umfangreichen Sammlung von Briefen von und an Marie-Antoinette aus dem Jahr 2005 versprach die Herausgeberin, Évelyne Lever, die Ausgabe präsentiere den derzeit vollständigen Briefwechsel Marie-Antoinettes.⁷³⁴ Allerdings enthält sie z.B. nicht den Brief Marie-Antoinettes an die Markgräfin von Lage de Volude vom 28. Juni 1785.⁷³⁵ Von Marie-Antoinette wurden ab dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein immer wieder gefälschte Briefe herausgegeben. Pariser Werkstätten zur Handschriftenproduktion stellten um die Mitte des 19. Jahrhunderts Briefe für die Bedürfnisse der Nachkommen der ins Exil gegangenen Angehörigen des Französischen Hofes und der Königsfamilie sowie für Royalisten her.⁷³⁶ Noch 2003 wurden z.B. Erinnerungsstücke Marie-Antoinettes mit unklarer

⁷³² Garnier-Pelle; Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 17

⁷³³ Garnier-Pelle; Lemoine-Bouchard und Pappe 2007, S. 17.

⁷³⁴ Marie-Antoinette 2005, S. 9.

⁷³⁵ Seth 2006 (a), S. 118f.

⁷³⁶ Marie Antoinette 1924, S. 1.

Herkunft bei einer Auktion im Hôtel Drouot versteigert.⁷³⁷ Die gefälschten Briefe, die zu Lebzeiten Marie-Antoinettes in Umlauf gebracht wurden, reihen sich ein in die Karikaturen und sonstigen Pamphlete, die der Verunglimpfung der fremden und ungeliebten Königin und aller, die ihr nahe standen, dienen.⁷³⁸ Erst durch die Französische Revolution lösten sich die einander feindlich gesinnten Lager innerhalb des französischen Hofadels auf. Man rückte enger zusammen und ursprüngliche Feindschaften wurden geschlichtet oder sogar im Nachhinein zu schon immer existierenden engen Banden uminterpretiert. Das macht den Umgang mit Memoiren und Briefen aus dieser Zeit so außerordentlich schwierig, insofern diese zur Interpretation eines Porträts als Freundinnenporträt ex post herangezogen werden.

Schließlich wirkte es sich auf die Erforschung der Auftraggeberschaft von Frauen des Hofes hinderlich aus, dass deren Aufträge häufig nicht über die offiziellen Kanäle der höfischen Bürokratie abgeschlossen wurden. Die Unterstützung und Inauftraggabe, wie sie durch Frauen wie Marie-Antoinette oder die Mesdames de France vorgenommen wurden, erfolgte entweder indirekt oder sie wurde nicht regulär und systematisch dokumentiert, so dass unser Wissen darüber etwas fragmentarisch und manchmal spekulativ ist. So sollte man meinen, dass die Porträtaufträge, die am französischen Hof erteilt wurden – und zwar insbesondere innerhalb der Hocharistokratie, d.h. dem engsten Umkreis von Marie-Antoinette, den Mesdames de France oder auch den anderen Prinzessinnen –, ausreichend festgehalten wurden. Aber die Archivunterlagen darüber, wer etwas für wen und wann in Auftrag gegeben hat, sind gerade für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgrund der Französischen Revolution ausgesprochen lückenhaft. Das ist ebenfalls bei den Rechnungsbüchern der Fall, die Auskunft darüber geben könnten, wie etwas bzw. aus welcher Kasse es bezahlt wurde. Diese Informationen könnten das Wissen darüber stützen, anreichern oder überhaupt erst einmal ausmachen, ob ein Porträt ein Freundinnenporträt war oder nicht. Fragt man beispielsweise nach den Bezahlungen, so wurden die vorgeschriebenen Wege vielfach nicht eingehalten und für den Privatgebrauch verwendete Porträts wurden von Geldern bezahlt, die eigentlich nur für offizielle Porträts bestimmt waren, oder sie wurden tatsächlich aus der privaten Kasse bestritten und erschienen als solche in keinen Unterlagen.

Es wurde streng unterschieden zwischen Ausgaben, die im Interesse des Königshauses oder im weiteren Sinne auch des gesamten Königreichs vorgenommen wurden, und solchen, die eher private Zwecke erfüllten. Grundsätzlich gab es vier verschiedene Kassen, aus denen Porträts

⁷³⁷ Lever 2005 (a), S. 35.

⁷³⁸ Z.B. Marie-Antoinette 1790 und Marie-Antoinette, femme réelle, femme mythique 2006, S. 161.

bezahlt werden konnten: Das Porträt wurde entweder aus dem Privatetat, der den Angehörigen der Königsfamilie zur Verfügung stand, also aus der eigenen Tasche, finanziert, oder drei Institutionen am Hof übernahmen die Deckung der Kosten. Dies waren entweder die *Surintendance des Bâtiments* (Verwaltung der Königshäuser oder auch königliches Bauamt), der die *Académie Royale* unterstellt war, die *Intendance de l'argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du roi* (die Ämter, die für besondere Ereignisse des Königshauses, ephemere Dekorationen und Ähnliches verantwortlich waren) oder das Außenministerium, das die Porträts in Auftrag gab, die aus diplomatischen Gründen verschenkt wurden.⁷³⁹ Die Übernahme der Kosten durch die drei zuletzt genannten Institutionen schloss jedoch ein, dass sie es waren, die die Porträts in Auftrag gaben.⁷⁴⁰ Der Generaldirektor der *Bâtiments* selbst bekam seine Befehle direkt vom König. Die Entscheidungen des Monarchen, auch Weisungen des Königs bzw. „*bons du roi*“⁷⁴¹ genannt, wurden unter der Aufsicht des Direktors ausgeführt. Die *menus-plaisirs* wiederum mussten unter ihren zahlreichen Zuständigkeiten auch die unechten Fonds oder „unvorhergesehenen Ausgaben“⁷⁴² verwalten.

„[...] Papillon de La Ferté, der oberste Finanzbeamte, der die *menus-plaisirs* über 30 Jahre leitete, definierte diese in einem Text von 1771. Und zwar handelte es sich dabei um die ‚Geschenke, die vom König der königlichen Familie gemacht wurden. Dieser Etat untergliederte sich dann in weitere Bereiche, in einen für den Schmuck und die Porträts, entweder großformatige oder solche in Miniatur, in einen für Taufen, einen für kleine Reisen des Königs und einen für außerordentliche Ausgaben.“⁷⁴³

Für die *Menus-Plaisirs* arbeiteten auch Künstlerinnen, wie Anne-Rosalie Bocquet-Filleul.⁷⁴⁴ Sie malte z.B. ein Porträt der Königin zur Zeit der Geburt des Erzherzogs. Filleul wurde das Privileg gewährt, zu verschiedenen Zeiten zwischen 1781 und 1783 während ihrer Aufenthalte in La Muette, wo sie mit ihrem Mann zusammen Concierge war, die königliche Familie malen zu können.⁷⁴⁵ Mitglieder der Königsfamilie konnten zwar jeden Künstler berufen, ob er nun Akademiemitglied war oder nicht. Wenn es jedoch um die Bezahlung ging, war das nicht so

⁷³⁹ Auch das Außenministerium vergab an Künstler das Amt des offiziellen Malers. So übernahm ab den frühen 1780er Jahren Louis-Marie Sicardi das Amt des offiziellen Miniaturmalers für das Ministerium. Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012, S. 312. Vgl. außerdem zum Außenministerium und den *menus-plaisirs* als wichtige Auftraggeber für Miniaturisten dieser Zeit, Walczak 2012, S. 31ff.

⁷⁴⁰ Hugues 2003, S. 136.

⁷⁴¹ Hugues 2003, S. 136.

⁷⁴² Hugues 2003, S. 136.

⁷⁴³ Hugues 2003, S. 136f. Milam bezeichnete das Auftragsverhältnis von Adélaïde de France zu den von ihr geförderten Künstlern als „Matronage“ und beabsichtigte, mit dieser Formulierung den kreativen Einfluss der Frau (bzw. der „Mutter“) auf das Bild zu fokussieren. Ihr ausdrückliches Anliegen war es, damit einen Gegensatz zu dem Begriff der „Patronage“ zu eröffnen, den sie als vor allem monetär geregelt interpretierte, während die „Matronage“ auf das Subjekt und die Beziehung orientiert sei. Milam 2003, S. 116f. Der Begriff wurde erstmals von Deborah Cherry in ihrer Untersuchung zu Malerinnen des Viktorianischen Zeitalters verwendet. Allerdings gebrauchte sie den Begriff schlicht für Auftraggeberinnen von Malerinnen. Strobel 2011, S. 11.

⁷⁴⁴ Sie wird in den Geschäftsbüchern der *menus-plaisirs* 1773, 1776, 1777 und 1782 erwähnt. Hyde, 2002, S. 91 Anm. 45.

⁷⁴⁵ Hyde, 2002, S. 91 Anm. 45.

einfach. Z.B. erteilten die *Bâtiments* die offiziellen Aufträge für die Krone und sie spielten eine zentrale Rolle bei der Auswahl der Künstler, die diese Aufträge erhielten.

Des Weiteren erteilten die *Bâtiments* grundsätzlich nur Aufträge an Akademiemitglieder, wobei offizielle *Bâtiments*-Aufträge normalerweise niemals an Frauen gingen. Es gab drei Ausnahmen: Ein Auftrag an Anne Vallayer-Coster für das Porträt von Sophie de France, 1779, und die Aufträge für die Porträts der Pastellmalerin Catherine Read von Elisabeth de France und dem Grafen von Artois, die 1764 gemalt wurden. Die berühmteste Ausnahme schließlich war der 1785 Élisabeth Vigée-Lebrun erteilte Auftrag, das Staatsporträt *Marie-Antoinettes und ihre Kinder* zu malen.⁷⁴⁶ Obwohl es auf den Befehl der Königin ausgeführt wurde, wurde es unter der Schirmherrschaft der *Bâtiments* gemalt.⁷⁴⁷

Louis XVI gewährte zwar seinen Tanten, den Mesdames de France, einen eigenen Haushalt. Deren Archive aber sind voller Lücken. Abrechnungsberichte, insbesondere mit Blick auf Porträtaufträge und die Aufträge anderer Kunstwerke, existieren praktisch nicht.⁷⁴⁸ Vor allem die Mesdames de France waren bekannt dafür, dass sie die für ihren Privatgebrauch, d.h. für ihre Nächsten bestimmten Porträts zunächst über nicht für diesen Zweck vorgesehene Kassen abrechnen wollten. Viele Künstler fertigten Porträts der Töchter von Louis XV an. Sieht man die Porträts durch, so fällt auf, dass sie von allen namhaften Porträtmalern der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in Frankreich – sei es auch nur für kurze Zeit – arbeiteten, porträtiert wurden. Die vielen Porträtaufträge von Kopien wie auch von Originalen, die direkt von den Mitgliedern des Königshauses unter Umgehung des regulären Amtsweges erteilt wurden, dann aber von diesen Ämtern bezahlt werden sollten, gaben Anlass zu einigen scharfen Bemerkungen durch die Verwalter dieser Ämter. Z.B. vermerkte einer von ihnen auf dem Rand einer Rechnung, die 1752 von Jean-Marc Nattier vorgelegt wurde: „Diese Porträts wurden nicht durch die Generaldirektoren bei Herrn Nattier in Auftrag gegeben und können daher so lange nicht in Rechnung gestellt werden, bis deren Ausführung durch die *Bâtiments* selbst veranlasst wurde, oder diese Porträts sind aus der Kasse der königlichen Familie zu bezahlen.“ Von den 4848 livres, die der Maler als Kosten für diese Porträts veranschlagt hatte, wurde ihm gerade mal ein Drittel gezahlt. Die restliche Summe von 3528 livres blieben ihm die Mesdames schuldig. Auch Joseph Boze forderte vergeblich die Bezahlung einiger bei ihm von einer anderen Prinzessin, der Gräfin von Provence, in Auftrag gegebener Porträts. Andere Maler, wie Adélaïde

⁷⁴⁶ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr.

MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109.

⁷⁴⁷ Hyde 2002, S. 91 Anm. 38 und Engerand 1901, S. 274.

⁷⁴⁸ Hugues 2002, S. 226.

Labille-Guiard, obgleich 1787 zum *peintre de Mesdames*⁷⁴⁹ ernannt, behielten die Bilder aufgrund des Ausbleibens der Bezahlung ein, wie zum Beispiel das von Adélaïde de France posthum in Auftrag gegebene Porträt ihrer Schwester (Abb. 43).⁷⁵⁰ Der Grund für das Ausbleiben der Bezahlung bestand also nicht in dem mangelnden Interesse der Auftraggeberinnen an dem Porträt und auch nicht in der Unzufriedenheit mit diesem, sondern darin, dass sie mitunter alle Porträts, d.h. auch die, die sie für ihren persönlichen Gebrauch in Auftrag gaben, über die für offizielle Aufträge zuständigen Kassen des Königshauses laufen ließen und erst nach der Inauftraggabe die Gelder beantragten, die dann aber in aller Regel nicht genehmigt wurden.⁷⁵¹ Trotz noch so beschränkter Entscheidungsmacht der Frauen der französischen Hocharistokratie behielten sie sich einen bestimmten Aktionsrahmen vor, für den sie bestehende Regelungen – wenn nötig – unterliefen und sich damit den ihnen auferlegten Grenzen widersetzen. Dies betraf nicht nur die Mesdames de France, sondern auch Marie-Antoinette, wobei sich letztere jedoch anders verhielt. Auch sie „regierte [...] nach Belieben in die Belange der Beamten hinein“⁷⁵², ging dabei jedoch nicht so vor, dass sie unzählige Porträts in Auftrag gab, die sie dann nicht bezahlen konnte, sondern so, dass sie die Maler selbst auswählte, dies also nicht den dafür zuständigen Behörden überließ, wie dies der König tat. Darüber hinaus widmete sie sich diesen intensiver, als sie dies hätte tun müssen, und bezahlte sie eher zu hoch und nicht wie die Mesdames de France gar nicht. Insofern waren die Porträts und die Wege, die bis zu ihrer Vergabe zurückgelegt wurden, keineswegs starr vorgegebenen Richtlinien unterworfen, sondern gingen mitunter auf ein relativ eigenständiges Agieren zurück.

⁷⁴⁹ Es gab natürlich auch Maler wie Jean-Marc Nattier und Johann Ernst Julius Heinsius, die von den Mesdames de France gefördert wurden und erst, nachdem sie von ihnen Aufträge erhalten hatten, eine wirkliche Selbständigkeit erlangten. Milam 2003, S. 116.

⁷⁵⁰ Das Porträt der Prinzessin Louise-Élisabeth de France, Herzogin von Parma, mit ihrem Sohn Ferdinand war ein posthumes Porträt der ältesten der acht Töchter von Louis XV. Sie starb 1759 bei einem Besuch in Versailles an Pocken. Sprinson de Jesús 2008, S. 167.

⁷⁵¹ Ich danke Herrn Xavier Salmon, dem damaligen Chefkonservator für die Gemäldesammlung des 18. Jahrhunderts an den châteaux de Versailles et de Trianon für diesen Hinweis. Allerdings waren die Mesdames de France und die Gräfin von Provence nicht die einzigen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Bezahlung für Porträts schuldig blieben. So wurde beispielsweise der Miniaturmaler Nicolas-André Courtois 1782 durch nichtbezahlte Rechnungen in den Ruin getrieben. Walczak 2012, S. 30.

⁷⁵² Walczak 2012, S. 34.

II Praktiken des Schenkens

Am französischen Hof des 18. Jahrhunderts – insbesondere jedoch in der zweiten Jahrhunderthälfte – zirkulierten eine Menge kleiner, selten größerer Dinge. Ringe, Dosen, klein- und großformatige Porträts, sowie Briefe, Zettelchen und Haare wurden unter den Angehörigen des Hofes hin- und hergereicht. Mit der Formulierung „Zirkulation von Freundinnenporträts“ möchte ich weniger auf das Zirkulieren im wörtlichen Sinne von „In-Umlauf-Setzen“ abheben, als vielmehr in Anknüpfung an Albrecht Koschorke, auf das Austauschen von Worten und Objekten, wodurch zwischen den Subjekten, die diese Gegenstände und Worte einander schenkten, ein kontinuierlicher Energiefluss in Gang gehalten wurde.⁷⁵³

Im Zentrum des Kapitels stehen die Schenkungspraktiken von Frauen am französischen Hof der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die anderen Frauen in freundschaftlicher Weise nahe standen. Diese Praxis beruhte auf der Zirkulation von Geschenken. Hinsichtlich des Schenkens hatte vor allem Marcel Mauss in seiner Schrift „Die Gabe“ in Bezug auf die von ihm untersuchten Kulturen die zwingende Notwendigkeit der Erwidierung von Geschenken betont.⁷⁵⁴ Diesen Zwang gab es auch am französischen Hof der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. „Zirkulation“ suggeriert zunächst die Vorstellung eines klar umrissenen Vorgangs mit genauen Verhaltensvorgaben. Dem ist jedoch nicht so. Es gab zwar am Hof – vor allem an dem von Versailles – eine strenge Etikette, durch die ein Raster für richtiges Verhalten vorgegeben war. Dieses Raster war allerdings weitmaschig genug, um ausreichend Spielraum für Unsicherheiten über die Angemessenheit von Handlungen zu lassen. Unsicherheiten bestanden auch in Bezug auf Schenkungen, insbesondere innerhalb von Beziehungen mit Hierarchiegefälle. Die Memoiren der Madame Campan enthalten die Erzählung einer solchen Situation, die sich zwischen Marie-Antoinette und dem Herzog von Biron⁷⁵⁵ ereignet hat. Der Herzog von Biron trägt in dieser Erzählung bei einem Fest am Hof eine prächtige, weiße Reiherfeder an seiner Uniform. Da die Königin ihm eine Freundlichkeit erweisen will, lobt sie die Schönheit der Feder, denkt aber nicht daran, er könne auf die Idee kommen, ihr die Feder zu schenken, weil er sie ja bereits getragen hatte. In den Memoiren von Madame Campan tut er dies jedoch prompt, woraufhin sich die Königin in der misslichen Lage befindet, nicht zu wissen, wie sie darauf reagieren soll und ob sie

⁷⁵³ Koschorke 2003, S. 15ff.

⁷⁵⁴ Mauss 1990, S. 25.

⁷⁵⁵ Von diesem war bereits im ersten Kapitel in Bezug auf ein Freundschaftsportrait die Rede, das er von dem Herzog von Orléans besaß. Er war ursprünglich Anhänger von Marie-Antoinette. Es ist sogar von einer besonderen Zuneigung die Rede, die sie ihm gegenüber gehabt habe. Lever 2005, 16. Dann kam es zum Zerwürfnis zwischen ihnen, von dem offenbar Madame Campan eine Version liefert. Ende der 80er Jahre gehörte er schließlich zum Gefolge des Herzogs von Orléans, der wiederum in Opposition zum Hof von Versailles stand.

ihm nun ihrerseits ein Gegengeschenk machen müsse. Sie belässt es dabei, die Feder bei einer anderen Gelegenheit zu tragen, um ihm zu zeigen, dass das Geschenk auf Wohlwollen stieß. Der Herzog unternimmt daraufhin einen weiteren Versuch, die Distanz zwischen sich und der Königin zu verringern, was jedoch schroff zurückgewiesen wird und zur am Hof größtmöglichen Distanz führt.⁷⁵⁶ Ob sich diese Geschichte nun so ereignet hat oder nicht: Sie zeigt, dass es im Rahmen der Schenkungspraktiken am Hof Freiräume gab. Außerdem ist sie ein weiteres Beispiel einer Zurückweisung, neben dem bereits in Kapitel eins zitierten Brief der Élisabeth de France an die Markgräfin von Soran, in der jene sich die Möglichkeit vorbehält, sich zu weigern, dieser ein Porträt von sich zu schenken. Es ist zu vermuten, dass solche Verweigerungen im Verkehr zwischen Höhergestellten und den Untergebenen gar nicht so selten gewesen sind. Die Beziehungen können vielmehr als fortlaufender Kampf um Distinktion einerseits und die Verringerung dieser andererseits beschrieben werden. Neben derlei Unsicherheiten gab es auch echte Verstöße gegen die Etikette des Schenkens, auch von Seiten der Höhergestellten.⁷⁵⁷ Wenn Rückgeschenke erfolgten, so lagen sie nur dann auf der gleichen Ebene, wenn die Beziehung symmetrisch war. Die Symmetrie betraf die Beziehungsintensitäten und/oder die Hierarchieunterschiede zwischen den beiden Seiten. Bei weniger symmetrischen Beziehungen konnte es sich bei dem Gegengeschenk auch um Zeit, Loyalität oder einfach – wie bei dem genannten Beispiel – dem manchmal sehr wirkungsvollen Tragen des Geschenks in der Öffentlichkeit zu einem besonderen Ereignis handeln.⁷⁵⁸ Die Zirkulation umfasste aber nicht den gesamten Hof, sondern war auf einzelne Personenkreise verteilt, innerhalb derer man sich gegenseitig beschenkte und als Freundin bezeichnete. Die Tatsache, dass es diese Auswahl gab, führt unmittelbar in die Thematik meiner Arbeit, ungeachtet dessen, dass es für die höfische Gesellschaft in der Soziologie auch solche Bezeichnungen wie „die schenkende Gesellschaft“⁷⁵⁹ oder „interessefreier und antiökonomischer Habitus“⁷⁶⁰ gibt.

Einige der dem Königshaus angehörenden Frauen hatten also ihren eigenen, mehr oder weniger umfangreichen Freundinnenkreis. In der Regel waren es zwei engere Freundinnen. Wer aber jeweils zu einem solchen Personenkreis gehörte, hing mitunter von Personen ab, die einer früheren Zeitschicht angehörten. Ich habe in dem von mir untersuchten Zeitraum, d.h. zwischen der Ankunft Marie-Antoinettes am französischen Hof 1770 und ihrer Hinrichtung 1792 drei Kreise unterschieden. Diese haben sich einmal, nämlich bei Élisabeth und Clotilde de France

⁷⁵⁶ Campan 1938, S. 76f.

⁷⁵⁷ Campan 1938, S. 84.

⁷⁵⁸ Geschenke konnten auch Briefe sein, die ebenfalls einem Reziprozitätsanspruch unterlagen. Nixon und Penner 2009, S. 161.

⁷⁵⁹ Davis 2002.

⁷⁶⁰ Bourdieu 1998, S. 152.

sowie der Gräfin von Provence und der Gräfin von Artois, aus dem mir vorliegenden Material ergeben. Bei Marie-Antoinette und den Mesdames de France habe ich die Personenkreise darüber hinaus nach den Separierungen unterteilt, die zwischen ihnen stattfanden. Diese Unterscheidung stellte sich insofern als tragfähig heraus, als die genannten Gruppierungen für den von mir untersuchten Kernzeitraum tatsächlich als voneinander abgegrenzt beschrieben werden können, von einem Zentrum markiert werden, in sich eigene Charakteristika enthalten und zum Teil auch verschiedene Malerinnen und Maler für sich arbeiten ließen. Zum anderen jedoch ist der Hof als Machtraum kein geeigneter Ort für exklusive Freundschaftsbeziehungen, vielmehr war man – zumindest innerhalb einmal bestehender Machtlager – am erfolgreichsten, wenn man Zuwendungen permanent zirkulieren ließ. In diesem Spannungsfeld nun entstanden insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof zahlreiche, meist kleinformatige Frauenbildnisse, die in ihrer Unterschiedlichkeit neuartig sind und auf den Anspruch einer spezifischen Exklusivität schließen lassen, sich zugleich jedoch in die für den Hof typischen Verhaltensweisen einfügen, dass man mittels solcher Geschenke andere Personen an sich band.

Bei der Auswertung meines Materials habe ich zwei grundsätzlich unterschiedliche Schenkungspraktiken herausgearbeitet, die sich in etwa mit der Unterscheidung zwischen den Freundinnenkreisen decken. Im Rahmen dieser beiden Hauptunterschiede konnte ich weitere kleinere Differenzierungen vornehmen. Innerhalb der einen Praxis, so habe ich festgestellt, stehen die Sichtbarkeit und das Zeigen dynastischer Zusammengehörigkeit, Zuneigung und Allianz im Mittelpunkt der Schenkungen, in der anderen der Austausch der Porträts und die Intimität. Die zuerst genannte Schenkungspraxis ist für die Mesdames de France charakteristisch, letztere für Marie-Antoinette und die anderen Prinzessinnen am französischen Hof. Die unterschiedlichen Schenkungspraktiken, so meine These, hängen mit den Positionen und den sich daraus ergebenden Funktionen zusammen, die diese Frauen am Hof innehatten. Man kann den Geschmack, den Marie-Antoinette am französischen Hof entwickelte, und die Art der Beziehungen, die sie pflegte, sowie die Praktiken, durch die sie ihre Freundschaften eröffnete und aufrechterhielt, von den jeweiligen Verhaltensweisen unterscheiden, mit denen sich die Mesdames de France bewegten. Beide Personenkreise wurden zu einem großen Prozentsatz durch die Strukturen am elterlichen Hof beeinflusst. Dabei ist wichtig, dass Marie-Antoinette im Gegensatz zu den Mesdames de France eine regierende Kaiserin zur Mutter hatte. Die Mesdames de France hingegen konnten sich nur auf einen regierenden Vater beziehen. Ihre Mutter war eine politisch ohnmächtige Königin. Das hatte zur Folge, dass Marie-Antoinette weniger konservierend war als die Mesdames de France. Außerdem konnte sie im Unterschied zu jenen reproduktiv sein. Die Mesdames hingegen verkörperten einen toten Arm des französischen

Königshauses. In Biographien wie auch in der kunsthistorischen Forschungsliteratur⁷⁶¹ wurde wiederholt hervorgehoben, wie konservativ die Mesdames de France im Verhältnis zu Marie-Antoinette waren. Dass diese Konservativität jedoch strukturell bedingt war und es die Funktion unverheirateter Prinzessinnen war, zu bewahren und weniger zu gestalten, wurde bislang eher selten hervorgehoben.⁷⁶² Dies macht gerade auch ein Vergleich zwischen den Porträts der Marie-Antoinette von Élisabeth Vigée-Lebrun⁷⁶³ einerseits und den Porträts der Adélaïde de France von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 30) andererseits deutlich, die beide im Salon zu sehen waren. Während sämtliche Bezüge in dem Porträt der Adélaïde de France in die Vergangenheit weisen, ist Marie-Antoinette von ihren Kindern umringt. Élisabeth Vigée-Lebrun steht außerdem für eine freiere, weniger detaillierte Malweise. Der viel betonte Aspekt traditionsbewussten Verhaltens der Mesdames de France lässt sich also ausgezeichnet mit den Aufgaben von unverheirateten Königskindern erklären. Heide Wunder schreibt in Bezug auf Witwen, dass sie

„trotz, möglicherweise auch wegen ihrer vielfach unsicheren Situation [...] eine bedeutende Rolle in der kulturellen Formierung einer Dynastie spielten. Nicht allein das regierende Paar trug die „Repräsentation“ – verstanden als „Vergegenwärtigung“ – der Dynastie mit der Gestaltung der Residenzen, seiner persönlichen Prachtentfaltung und der Förderung von Wissenschaften und Künsten. Kultur im Sinn von Pflege des Gedenkens (Memoria) gehörte zu bezeichnenden dynastischen Aufgaben, denen sich Witwen verpflichtet fühlten. Hiervon zeugen Funeralwerke für den verstorbenen Gemahl, aber auch für Vater und Mutter, die nicht allein die verstorbene Person, sondern ebenso die jeweilige Dynastie dem Gedenken der Gegenwart und der Nachwelt anempfahlen. In der Figur der Witwe, zu der sich fürstliche Witwen stilisieren, verbinden sich kommunikatives und kulturelles Gedächtnis (Jan Asman): Mit ihrem Da-Sein verkörperten und vergegenwärtigten sie dynastische Präsenz und Kontinuität.“⁷⁶⁴

Gerade weil die zwei Töchter von Louis XV, die ein höheres Alter erreichten, unverheiratet und am französischen Hof ohne die Übernahme eines Amtes blieben, hatten sie dort eine ähnliche Funktion inne, wie Heide Wunder dies in dem Zitat für Witwen beschrieb. Auf eindrucksvolle Weise manifestierte sich das in zahlreichen Freundinnenporträts der Mesdames de France, die sich auf der Grenze zwischen genealogischen Porträts mit dynastischem Interesse und dem Freundinnenporträt befanden, zumindest was ihre Auswahl und Ikonographie anbelangt. Die Porträts arbeiten mit einem reichhaltigen Vokabular barocker Bildformeln. Sie enthalten innerbildliche Verweise wie Personifikationen und Attribute, die Dargestellten befinden sich in mit Bedeutung und Symbolik aufgeladenen barocken Bildräumen mit schweren Vorhängen,

⁷⁶¹ Sprinson de Jesús 2008, S. 160 und Hyde 2003, S. 143. Wobei Melissa Hyde durchaus auch in Bezug auf das Agieren von Adélaïde de France die „töchterlichen Pflichten“ erwähnt, die diese gelebt habe. Hyde 2003, S. 142.

⁷⁶² Immerhin betont Jennifer Milam eine im Vergleich zu Marie-Antoinette etwas andere Form der Produktivität, die sie als „Matriarchat“ in Abgrenzung zum Patriarchat bezeichnet. Milam 2003; im Gegensatz dazu Goodman 2009, S. 44ff.

⁷⁶³ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109.

⁷⁶⁴ Wunder 2003, S. 27f.

werden gleich in den Himmel versetzt oder die Maler benutzen barocke Bild-im-Bild-Lösungen.⁷⁶⁵

„Für Söhne und Töchter des katholischen wie des protestantischen hohen Adels gab es die Möglichkeit, als Domherr oder Ordensritter, als Stiftsdame oder Äbtissin der Herkunftsdynastie wertvolle Dienste zu erweisen und zugleich ein standesgemäßes Leben zu führen. In geistlichen Territorien konnten sie sogar die Landesherrschaft erlangen, die ihnen in der Herkunftsdynastie verwehrt war. Mit dieser Platzierung von unverheirateten Söhnen und Töchtern tritt ein dynastisches Sicherungssystem zutage, das nicht vertikal (Fortsetzung der männlichen Linie), sondern horizontal (Erweiterung der dynastischen Präsenz in der Adelsgesellschaft) verlief.“⁷⁶⁶

Ich werde daher im Folgenden davon ausgehen, dass es sich bei diesem Anknüpfen an tradierte Bildlösungen nicht einfach nur um ein Merkmal des Konservativismus handelte, mit dem die Mesdames de France in der Regel charakterisiert werden, sondern dass es vielmehr fester Bestandteil dessen war, was die Söhne und Töchter eines Königshauses zu vertreten hatten. Durch die zahlreichen Pendant-, Gruppen- und Einzelporträtaufträge von Bildnissen ihrer Schwestern sorgten sie einmal für dynastische Präsenz der weiblichen Linie des Königshauses, zum anderen knüpften sie gleichzeitig die Bande untereinander fester.

4.1 Die Schenkungspraxis der Sichtbarkeit und des Zeigens

4.1.1 Die von dynastischem Interesse geprägten Schwesternporträts der Mesdames de France

Die Mesdames de France, die „Damen von Frankreich“, vielfach in Briefen, Tagebüchern und Memoiren auch kurz als „Tanten“ bezeichnet, waren die unverheirateten Töchter von Louis XV und Tanten von Louis XVI. Innerhalb der Hofaristokratie kamen sie als Prinzessinnen hierarchisch unmittelbar hinter dem Königspaar und waren den anderen Prinzen und Prinzessinnen des französischen Königshauses nebengeordnet. Wie die Königin auch, hatten die Prinzessinnen kaum Möglichkeiten, sich aus den Aktivitäten am Hof herauszunehmen. Neben den ritualisierten Beschränkungen, die die Mitgestaltungsrechte und Freiheiten hinsichtlich des Rahmens betrafen, in dem die Prinzessinnen ihr Leben am Hof führten, gab es noch die flexibleren Faktoren, die schlechter zu durchschauen waren. Hierzu gehörten Intrigen aber auch solche Umstände, wie das Ausbleiben der Geburt eines Erben oder sogar einer Schwangerschaft überhaupt. Die Königin stand zwar über den Prinzessinnen. Ihre Position war jedoch nicht unangefragt. Sie hatte nicht den Status des Königs oder den einer russischen oder

⁷⁶⁵ Baur-Callwey 2007, S. 14.

⁷⁶⁶ Wunder 2003, S. 23.

österreichischen Kaiserin, denen, trotz der Mitbestimmungsrechte der verschiedenen Hofbeamten, die Entscheidungsgewalt oblag. Ebenso war der Hofstaat der Prinzessinnen, der sie teilweise an der Grenze empfing, außerordentlich umfangreich, vergleichbar dem der zukünftigen Königin. Auch in anderen Punkten waren diese Prinzessinnen der Erzherzogin ebenbürtig. Sie konnten einerseits, wenn die junge Königin ihre Pflicht, einen Erben zur Welt zu bringen, erfüllte, zur Spitze der Hocharistokratie des französischen Hofes gehören, solange die Königin diesen an sie herangetragenen Forderungen jedoch nicht nachkam, stellten sie eine echte Gefährdung dar.

Die Kinder von Louis XV nun waren acht Töchter und zwei Söhne. Allerdings starb die Mehrzahl bereits sehr früh. Die Kinder von Louis XV, die ihn am längsten überlebten, waren Adélaïde und Victoire de France.⁷⁶⁷ Beide starben in unmittelbarer zeitlicher Aufeinanderfolge im Exil in Italien. Da sie über 60 Jahre alt wurden, gibt es von ihnen Porträts aus verschiedenen Lebensphasen. Wenn hier von den Mesdames de France die Rede ist, so sind damit also vor allem Adélaïde und Victoire de France gemeint, da insbesondere diese beiden für die Porträtaufträge verantwortlich sind, die in der Nachfolge ihrer Eltern erteilt wurden. Nur eine der acht Töchter von Louis XV war verheiratet, die erstgeborene *Madame Première*. Sie wurde durch die Ehe mit Philipp, dem Prinzen von Spanien, Herzogin von Parma und gebar auch einen Sohn. Das war die Hauptfunktion einer französischen Prinzessin, einen Erben zur Welt zu bringen. blieb sie unverheiratet, so ging sie entweder in ein Kloster und wurde Äbtissin oder sie blieb am Hof und übte dort ein hohes Amt aus. Das höchste Amt am französischen Hof, das unverheiratete Prinzessinnen bereits inne gehabt hatten, nämlich das der *surintendante de la reine*, der Oberhofmeisterin der Königin, war zur Zeit Maria Leszczyńskas abgeschafft worden und von Marie-Antoinette zwar wieder eingeführt, aber durch ihre Freundin, die Prinzessin von Lamballe, besetzt worden.⁷⁶⁸ Die beiden Töchter von Louis XV, Adélaïde und Victoire de France, hatten also – insbesondere ab dem Zeitpunkt, ab dem sie sich jenseits ihres dreißigsten Lebensjahres befanden –, ein massives Identitätsproblem, wie Jennifer Milam und Melissa Hyde in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Buch betonen.⁷⁶⁹

Ich möchte mich zunächst auf die Schwesternporträts der Töchter von Louis XV konzentrieren. Die traditionelle Funktion höfischer Porträts war memorial und bestand darin, familiäre, soziale

⁷⁶⁷ Montigny 1802, S. 14.

⁷⁶⁸ Die letzte *surintendante de la reine* Maria Leszczyńskas war Marie-Anne de Bourbon, Mademoiselle de Clermont, die Enkelin von Louis XIV und entfernte Cousine von Adélaïde de France. Nicholson 2003, S. 70. Nach ihrem Tod, 1741, wurde das Amt vorübergehend abgeschafft.

⁷⁶⁹ Hyde und Milam 2003, S. 12.

und politische Allianzen zu repräsentieren. Die Porträts waren Stellvertreter eines am Hof Abwesenden, ersetzten ihn quasi. Was qualifiziert von daher die Schwesternporträts der Mesdames de France als Freundinnenporträts? Schwestern hatten zwar mitunter freundschaftliche Verhältnisse. In diesem Fall allerdings ist keine intensivere Beziehung bekannt. Hinzukommt, dass die Mesdames de France auf nahezu klischeehafte Weise Beziehungsstrukturen am Hof verkörperten, denn für alle Angehörigen des zweiten Standes war die Fortführung der blutsverwandtschaftlichen Linie bindend und dazu gehörte ebenso die gemeinsame bildliche Repräsentation. Schließlich wurden die freundschaftliche Verbundenheit ausdrückenden Bezeichnungen, „Bruder“ und „Schwester“, in der Anrede- und Schlussformel auch zwischen den europäischen Höfen des 18. Jahrhunderts verwendet. So begann Ekaterina II. einen Brief an Marie-Antoinette mit der Anrede „Madame ma Sœur“ und schloss ihn mit Freundschaft versichernden Worten: „Ich bitte Euch, sie [meine Gefühle] als einen neuen Beweis der Achtung, des Interesses und der Freundschaft zu erhalten, zu denen Eure Majestät mich inspirieren und den König darin zu versichern, dass Er sie mit Ihr in all ihrem Umfang teilt.“⁷⁷⁰ Auch Marie-Antoinette gebrauchte die Bezeichnung „sœur“ Ekaterina II. gegenüber.⁷⁷¹ Außerdem ist ihren Briefen zu entnehmen, dass sie als französische Königin offenbar die Verwandten ihres Mannes als eigene übernahm, denn sie bezeichnete die Tanten von Louis XVI, als „meine Tanten“ und seine Schwestern als „meine Schwestern“.⁷⁷² In ähnlicher Weise redeten Kaiser Leopold II. und der Graf von Artois König Gustav von Schweden in ihren Briefen mit „Bruder und Cousin“ an.⁷⁷³ Es ist also offensichtlich so, dass der Begriff der „Schwester“ wie der des „Bruders“ auch nicht erst im Zuge der Französischen Revolution als Ausdruck des Bündnisses unter Gleichen aufkam, sondern schon früher als Anrede zwischen den friedlich miteinander kommunizierenden Mächtigen verwendet wurde, und dass Verwandtschaftsbezeichnungen die Grundlage höfischer Beziehungen, aber auch die Basis der Politik zwischen den Höfen darstellen konnten. Zu dieser Kommunikation gehörte ebenso die Versicherung gegenseitiger Freundschaft wie auch die wechselseitige Bezeichnung Freund/Freundin. Das zeigt, dass unter Frauen – wie das für Männer konstatiert wurde –, Freundschaften demnach auch nicht rein privaten Charakters sein mussten, sondern hier

⁷⁷⁰ « Je Vous prie de les [sentiments] recevoir comme un nouveau gage de ceux d'estime, d'intérêt et d'amitié que Votre Majesté m'inspire, et d'assurer le Roy qu'Il les partage avec Elle dans toute leur étendue.» Brief Ekaterinas II. an Marie-Antoinette Anfang Mai 1792, in: Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1873, S. 39.

⁷⁷¹ Marie-Antoinette 2005, Brief Marie-Antoinettes an Ekaterina II. vom 1. Februar 1792, S. 763.

⁷⁷² Z.B. im Brief Marie-Antoinettes an Maria Theresia vom 12. Juli 1770 und in dem vom 14. Juli 1775. Marie-Antoinette 2005, S. 51 und 219.

⁷⁷³ Vgl. die Briefe von Kaiser Leopold II. an König Gustav von Schweden vom 19. August 1791 und den Brief des Grafen von Artois an König Gustav von Schweden vom 29. August 1791, in: Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865, S. 441f und 445f, sowie Derrida 2000, S. 10f und 19.

ebenfalls in den Bereich von Macht und Politik hineinragen konnten.⁷⁷⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde also Politik mitunter auf dem Fundament von Freundschaft betrieben, die auch Verwandtschaftsbeziehungen einschloss. Die innerhalb einer Freundschaft entwickelten Praxen, wie etwa der Geschenkeaustausch und die Anrede des Gegenübers bildeten den institutionellen Rahmen für die Regelung politischer Fragen und Probleme.

Was dennoch für die Betrachtung der Porträts der Mesdames de France als Freundinnenporträts spricht, ist der Umstand, dass von ihnen eine ungewöhnlich große Anzahl von Gruppen- und Pendantporträts sowie von Porträts existiert, die gleichzeitig oder zeitlich versetzt bei demselben Maler in Auftrag gegeben wurden und in etwa die gleiche Größe und Bildkomposition hatten oder sich in irgendeiner Weise aufeinander beziehen. Meines Erachtens deutet die ständige und bis ins Exil anhaltende Wiederholung, sich gemeinsam im Bild, vor allem aber in Begleitung und Interaktion mit dem Bild der jeweils anderen darstellen und ausstellen zu lassen, wie auch zu erinnern und präsent zu sein, darauf hin, dass hier eine freundschaftliche Pflege der schwesterlichen Beziehungen bestand und dass diese Pflege ganz zentral auch über das Bild praktiziert wurde. Die Schwesternporträts stellen aber nicht nur durch ihre Hängung in der Gruppe oder formale wie mentale Verbindungen Bezüge zu den Porträts der Schwestern her, sondern repräsentieren mitunter auch Freundschaft, sind Geschenk für Freundinnen und zeigen auf, dass Beziehungen zu Institutionen bestanden, die ausschließlich von Frauen frequentiert wurden und denen Frauen vorstanden.

Die ersten Schwesternporträts der Mesdames de France wurden von Louis XV, Maria Leszczyńska und dem Erzherzog Louis-Ferdinand in Auftrag gegeben. Die spätere bildliche Darstellung ist hier demnach, wie in den meisten Fällen auch, die Fortführung einer Praxis, die von den Eltern übernommen wurde. 1742 beauftragte Maria Leszczyńska Jean-Marc Nattier, ein Porträt ihrer ältesten Tochter am französischen Hof, Henriette de France, anzufertigen (Abb. 44). Das Porträt war für die sehr privaten Arbeitszimmer der Königin bestimmt und hing dort vermutlich bis zu deren Tod. Dennoch war es ein offizieller Auftrag, dessen Kosten durch das königliche Bauamt übernommen wurden. 1743 wurde es im Salon ausgestellt.⁷⁷⁵ Das Porträt der *Adélaïde de France als Diana*⁷⁷⁶ von Jean-Marc Nattier wurde 1745 als Ergänzung zu einer

⁷⁷⁴ Vgl. demgegenüber Carolyn Heilbrun, die das als spezifisch für die Humanisten herausarbeitete. Sniader Lanser 1998-99, S. 2. Auch Derrida merkt im Gegensatz zu der hier festgestellten Gleichbehandlung hinsichtlich der Geschlechter bezüglich ihres Verhältnisses zur Politik einen fundamentalen Unterschied zwischen Bruder und Schwester an. Derrida 2002, S. 11.

⁷⁷⁵ Salmon 1999, S. 154ff n° 36.

⁷⁷⁶ Jean-Marc Nattier, *Adélaïde de France, genannt Madame Adélaïde als Diana*, 1745, Öl auf Leinwand, 97,3 x 123,9 cm, Inv.-Nr. MNR 81, Niort, musée des Beaux-Arts. Salmon 1999, S. 178 Abb. 43.

gleichzeitig angefertigten Replik dieses 1742 für Maria Leszczyńska gemalten Porträts der Schwester *Henriette de France als Flora* (Abb. 44) in Auftrag gegeben. Die Porträts der Schwestern hingen – nachdem auch das Porträt der Adélaïde de France 1745 im Salon ausgestellt worden war – im Schlafzimmer von Louis XV im Schloss von Choisy. Der Anbringungsort für die beiden letztgenannten Porträts war also, wie für das Einzelporträt der Henriette de France (Abb. 44), ein privater, so dass man trotz der Größe des Porträts und des offiziellen Auftrags von einem persönlichen Interesse und einem privaten Gebrauch ausgehen kann. Allerdings war die Dekoration im Schlafgemach von Louis XV im Schloss von Choisy nicht ausschließlich auf die beiden Töchter ausgerichtet, denn ab dem Anfang der siebziger Jahre befanden sich in diesem Raum auch noch jeweils ein Porträt von Marie-Antoinette und eines der Gräfin von Provence.⁷⁷⁷ Aus Biografien, Memoiren und Briefen geht jedoch hervor, dass Louis XV aber immerhin eine besondere Sympathie für Marie-Antoinette und die Gräfin von Provence hatte. Die ikonographische Verknüpfung zwischen den vier Porträts bestand in der zu Beginn der siebziger Jahre bereits etwas altertümlichen Präsentation der Prinzessinnen in mythologischen Verkleidungen, die aber auf eine lange Tradition zurückgriff.⁷⁷⁸ Jennifer Milam diskutiert in ihrem Aufsatz eine andere erste Bestimmung der Schwesternporträts im Schlafgemach des Königs im Schloss von Choisy. Als die beiden jungen Frauen porträtiert wurden, war nämlich ihre Schwester, Louise-Elisabeth de France, die auch Zwillingschwester von Henriette de France war, bereits verheiratet. Sie hatte mit zwölf Jahren den Prinzen von Spanien geheiratet. Henriette de France war zur Zeit der Entstehung des Porträts 15 Jahre alt und Adélaïde 13. Sie befanden sich also ganz offensichtlich im heiratsfähigen Alter. Jennifer Milam zufolge sei es nun sehr wahrscheinlich, dass Louis XV zu diesem Zeitpunkt bemüht war, seine Töchter zu verheiraten, so dass die Entstehung der beiden Porträts – d.h. der Replik des Porträts von Henriette de France, das in einem der Arbeitszimmer der Königin hing, und des Pendants dazu, des Porträts der Adélaïde de France – in diesem Kontext zu verstehen sind.⁷⁷⁹ Für Adélaïde de France standen auch zwei mögliche Kandidaten zur Debatte: Louis-François II von Bourbon, Prinz von Conti und der Prinz Franz Xaver von Sachsen. Daher betonen die Porträts der jugendlichen Schwestern deren Attraktivität. Kurz darauf stellte Louis XV seine Bemühungen jedoch ein und die Töchter blieben unverheiratet. Die Gründe waren finanzielle Engpässe, die es unmöglich machten, für so viele Töchter eine standesgemäße Mitgift aufzubringen. Für eine bourbonische

⁷⁷⁷ François Hubert Drouais, *Marie-Antoinette als Hebe*, 1773, 96 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Chantilly, musée Condé, Inv.-Nr. PE395 und François Hubert Drouais (Werkstatt von), *Marie-Joséphine-Louise de Savoie als Diana*, 1773, 101 x 83 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. MV 3971, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁷⁷⁸ Salmon 1999, S. 177ff n° 43.

⁷⁷⁹ Es existieren allerdings noch mehr Repliken der beiden Porträts, so dass es sich nicht unbedingt genau um diese gehandelt haben muss. Salmon 1999, S. 156f Kat.-Nr. 36 und S. 179f Kat.-Nr. 43.

Prinzessin kam auch nur ein zukünftiger König in Frage.⁷⁸⁰ Somit verblieben die Porträts in den Räumlichkeiten des Königs. Gleichzeitig jedoch wurden zwei Repliken der Pendantporträts der Schwester, der Prinzessin Louise von Parma, nach Spanien geschickt.⁷⁸¹ Selbst diese ersten Porträts der Mesdames de France waren damit schon Schwesternporträts, die auch für die Schwestern bestimmt waren.

1747 reiste Jean-Marc Nattier im Auftrag des Königs nach Fontevault, um dort die drei jüngsten Töchter de France zu malen (Abb. 45 und 46).⁷⁸² Es war wieder ein offizieller, vom königlichen Bauamt übernommener Auftrag. Die Bildnisse sollten die Eltern überhaupt erst einmal über das Aussehen ihrer Töchter unterrichten und sie waren insbesondere als Überraschung für die Königin gedacht, die kein Mitbestimmungsrecht bei der Entscheidung der Entfernung ihrer Töchter vom Hof gehabt hatte. Am Tag des Erhalts der Porträts – sie waren 1748 fertig – schrieb Maria Leszczyńska an ihre dame d'honneur und Freundin, die Herzogin von Luynes:

„Die beiden älteren sind wirklich bildhübsch, aber ich habe niemals jemanden so liebenswertes gesehen wie die Kleine; sie hat eine rührende und von der Traurigkeit gegenwartsfremde Physiognomie; ich habe nie jemanden so einzigartiges gesehen; sie ist rührend, zart und durchgeistigt.“⁷⁸³

Mit den Porträts waren demnach mütterliche Emotionen verbunden. Ebenfalls 1748 beauftragte nun die Königin Jean-Marc Nattier damit, ihr eigenes, etwa gleich großes Porträt zu malen (Abb. 47). Dieses Bildnis wurde zusammen mit den Porträts der beiden jüngeren Töchter (Abb. 45 und 46) im Salon von 1748 ausgestellt. Wo es danach hing, ist unbekannt. Auch von den drei Porträts der Töchter wurde nur vermutet, dass sie sich in einem der *appartements* des Schlosses befanden.⁷⁸⁴ 1755 allerdings, d.h. weit vor dem Tod Maria Leszczyńskas, hingen sie schon nicht mehr dort. Es gibt jedoch Hinweise darauf, dass sie für längere Zeit in den Magazinen des königlichen Bauamts

⁷⁸⁰ Milam 2003, S. 119.

⁷⁸¹ Salmon 1999, S. 177ff Kat.-Nr. 43.

⁷⁸² Das dritte Porträt war das der Schwester Victoire de France: Jean-Marc Nattier, *Madame Victoire de France*, 1748, Öl auf Leinwand, 81,5 x 64,2 cm, Inv.-Nr. MV3819, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 1999, S. 192 Abb. 49. Sie befanden sich bereits seit zehn Jahren im Kloster von Fontevault, ohne dass sie ihre Eltern auch nur einmal gesehen hätten. Die jüngste Tochter, Louise de France, war noch nicht ein Jahr alt, die älteste, Victoire de France, fünf Jahre als sie Versailles verließen. Die zweitjüngste Tochter, Félicité de France, – ursprünglich waren es vier Töchter, die ins Kloster geschickt wurden – starb nach sechs Jahren im Alter von acht Jahren. Der Grund für ihre dortige Unterbringung waren die hohen Ausgaben, die ein standesgemäßes Verbleiben in Versailles mit sich gebracht hätte. Allerdings verbrachten auch andere Königstöchter wie Marie-Anne von Bourbon, die Enkelin von Louis XIV, ihre Kindheit in Fontevault. Die Söhne betraf diese Regelung nicht. Marie-Louise de France heiratete bereits 1739 den Herzog von Parma und Adélaïde de France schaffte es, am Hof bleiben zu dürfen. Nicholson 2003, S. 85 Anm. 2 und Salmon 1999, S. 191ff Kat.-Nr. 49, 50 und 51; Campan 2003, S. 26.

⁷⁸³ „Les deux ainées sont belles réellement, mais je n’ai jamais rien vue de si agréable que la petite; elle a la physionomie attendrissante et très éloignée de la tristesse; je n’en ai pas vu une si singulière; elle est touchante, douce et spirituelle.“ So zitiert in: Salmon 1999, S. 194 Kat.-Nr. 51.

⁷⁸⁴ Die Porträts können auch in den Räumlichkeiten des Erzherzogs, des Bruders der Mesdames, keine „familiäre Bindung in Bezug auf Emotion und Status behauptet haben“, wie Milam schreibt, denn dort hingen sie gerade mal vierzehn Tage. Milam 2003, S. 122 und Salmon 1999, S. 194 Kat.-Nr. 49, 50 und 51.

untergebracht waren, wo sie den Malern des *cabinet du roi*⁷⁸⁵ als Grundlage für neue Kompositionen zur Verfügung standen. So sind drei Porträts bekannt, die auf der Grundlage dieser Bildnisse gemalt wurden.⁷⁸⁶ Von dem Porträt Maria Leszczyńskas nun ist auch bekannt, dass einige Repliken, und zwar die interessantesten, wie Xavier Salmon schreibt, von Malern des *cabinet du roi* angefertigt wurden.⁷⁸⁷ Es ist weiterhin überliefert, dass die gelungensten, d.h. von den Kritikern besonders positiv erwähnten und als am ähnlichsten benannten Porträts, in die Magazine des *cabinet du roi* zur Vervielfältigung gebracht wurden,⁷⁸⁸ so dass man davon ausgehen kann, dass gerade die Unterbringung von Porträts in dieser Werkstatt eine Auszeichnung war und dass die gemeinsame Ausstellung des Porträts der Königin mit den Porträts der beiden jüngeren Töchter das eigentliche Motiv des Auftrags ihres eigenen, zwar großformatigen, aber dennoch sehr intimen Porträts beinhaltete. So konnte sie sich mit ihren Töchtern endlich der Öffentlichkeit zeigen, die sie schon lange aus dem Sinn verloren haben musste. Diese Argumentation ist umso einleuchtender, wenn man bedenkt, dass bereits ein Jahr zuvor ein fast doppelt so großes Porträt von Maria Leszczyńska vom königlichen Bauamt bei Carle van Loo in Auftrag gegeben und noch im selben Jahr ausgestellt worden war. Das Original dieses ebenfalls sehr positiv besprochenen Porträts hatte der König behalten und eine Replik war an die Tochter nach Parma geschickt worden. Außerdem hatte Maurice Quentin de La Tour 1745 ein Porträt der Königin gemalt, das ebenfalls im Salon von 1748 ausgestellt worden war.⁷⁸⁹ Warum also sollte die Königin nun noch ein weiteres Porträt in Auftrag geben lassen und zwar mit den in etwa gleichen Maßen der jeweiligen Porträts und bei demselben Maler, der auch die Porträts der Töchter ausgeführt hatte, wenn nicht verbunden mit dem Sinn, ihr Porträt in Bezug zu jenen zu stellen? Diese Praxis des beziehungsreichen Präsentierens greift dabei auffällig der ihrer Töchter voraus, so dass man diesbezüglich ein Anknüpfen an das Handeln der Königin konstatieren kann, auch wenn auf der Bildebene eher die Verbindung zu den regierenden Männern der Linie hergestellt wurde.⁷⁹⁰

1750 malte Jean-Marc Nattier erneut vier Porträts, allerdings diesmal die der vier ältesten Töchter, und zwar im Auftrag des Erzherzogs Louis-Ferdinand, dem Vater von Louis XVI (Abb.

⁷⁸⁵ Das *cabinet du roi* existierte seit 1663 und war die Werkstatt des Königlichen Bauamts, die eine Hauptrolle bei der Vervielfältigung der Porträts der Königsfamilie spielte. Salmon 1999, S. 198 Kat.-Nr. 52.

⁷⁸⁶ *Cabinet du roi* des 18. Jahrhunderts, *Victoire de France als Hebe*, Öl auf Leinwand, 138 x 103 cm, Inv.-Nr. MV 3917, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon; *Cabinet du roi* des 18. Jahrhunderts, *Sophie de France*, Öl auf Leinwand, 142 x 99 cm, Inv.-Nr. MV 4392, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon; *Cabinet du roi* des 18. Jahrhunderts, *Louise de France*, Öl auf Leinwand, 135 x 105 cm, Inv.-Nr. MV 4442, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon, S. 196 Kat.-Nr. 49, 50, 51.

⁷⁸⁷ Salmon 1999, S. 198 Kat.-Nr. 52.

⁷⁸⁸ Salmon 2004, S. 130 Kat.-Nr. 28.

⁷⁸⁹ Salmon 2004, S. 130 Kat.-Nr. 28ff.

⁷⁹⁰ Milam 2003, S. 122.

48, 49, 50 und 51).⁷⁹¹ Die Porträts waren als Supraporten für das *grand cabinet* im *appartement* des Erzherzogs bestimmt und befanden sich dort zumindest bis 1794.⁷⁹² Im Salon von 1751 wurden sie ohne große Erwähnung ausgestellt.⁷⁹³ Es handelte sich um allegorische Porträts, die die Schwestern als die vier Elemente zeigen. Sie griffen wieder auf die älteren ikonographischen Konzepte zurück, in denen die „Töchter Frankreichs“ als Halbgötter dargestellt waren. In den Räumen des Erzherzogs jedoch bedeuteten sie eine besondere Verbindung der Schwestern zu dem zukünftigen König Frankreichs, und zwar derart, dass auch diesen ein wichtiger Stellenwert innerhalb der Hierarchie am Hof zukam.⁷⁹⁴ Das Porträt der Adélaïde de France als Luft (Abb. 51) wurde außerdem 1753 im *cabinet de la surintendance* für das *appartement* der Victoire de France kopiert. Dort war es als Supraporte zusammen mit den Porträts des Erzherzogs und der Herzogin von Bourgogne angebracht.⁷⁹⁵ Und selbst in dem seltenen Fall des Einzelporträts einer Tochter von Louis XV, wie bei den Porträts der Adélaïde de France von Jean-Étienne Liotard⁷⁹⁶ und von Jean-Marc Nattier von 1753⁷⁹⁷ wurde es einer Schwester, nämlich der Louise-Élisabeth von Parma geschenkt.⁷⁹⁸

Den Porträts der Mesdames de France, die von den Eltern und dem Bruder für ihre Räumlichkeiten in Auftrag gegeben worden waren, folgten zunächst die Porträts, die diese ausschließlich – und nicht nur als Replik – ihren Töchtern schenkten. Es handelte sich hierbei zu dieser Zeit um eine „häusliche Variante des Hofporträts“, die die „Monumentalität des Staatsporträts“ mit dem „Inoffiziellen privater Aktivitäten verknüpfte“⁷⁹⁹. Das erste dieser Porträts wurde 1748 wieder bei Jean-Marc Nattier in Auftrag gegeben. Es war das Porträt *Madame*

⁷⁹¹ Jean-Marc Nattier hatte für das Porträt der Herzogin von Parma als Allegorie der Erde eine Studie verwendet, die er bei einem Besuch der Herzogin zwischen Januar und Oktober 1749 am heimatlichen Hof in Versailles angefertigt hatte. Salmon 1999, S. 212 Kat.-Nr. 57. Sie hatte ja bereits 10 Jahre zuvor im Alter von 12 Jahren den Hof verlassen. Erstaunlicherweise besuchte diese Prinzessin drei Mal nach ihrer Heirat Versailles, was sehr ungewöhnlich ist. Die Aufenthalte wurden immer länger. Ihre erste Reise nach Versailles unternahm sie 1749, ihre zweite von 1752 bis 1753 und ihre dritte Reise schließlich von 1757 bis 1759. Von dem dritten Besuch kehrte sie nicht wieder an den Hof von Parma zurück. Salmon 1999, S. 288 Kat.-Nr. 85.

⁷⁹² Salmon 1999, S. 223 Kat.-Nr. 61, 62, 63 und 64.

⁷⁹³ Salmon 1999, S. 226 Kat.-Nr. 61, 62, 63 und 64.

⁷⁹⁴ Milam 2003, S. 122f.

⁷⁹⁵ Salmon 1999, S. 230 Kat.-Nr. 61, 62, 63 und 64.

⁷⁹⁶ Jean-Étienne Liotard, *Türkisch gekleidete Frau auf einem Divan, ein Buch lesend (Marie-Adélaïde de France)*, 1753, Öl auf Leinwand, 50 x 56 cm, Inv.-Nr. 1890/1005, Florenz, Uffizien. Roethlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 315

⁷⁹⁷ Jean-Marc Nattier, *Madame Adélaïde mit dem Fächer*, 1749, Öl auf Leinwand, 81,5 x 64,5 cm, Inv.-Nr. MV8376, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 1999, S. 222 Fig. 2

⁷⁹⁸ Die aufgeschlagene Seite im Buch, das die Dargestellte in ihren Händen hält trägt die für den Betrachter deutlich lesbare Inschrift „LA Vertu“. Marianne Koos zufolge könnte es sich durchaus um ein Porträt von Adélaïde de France handeln. Koos 2014, S. 117ff und 353 Anm.387. Marcel Roethlisberger und René Loche bestreiten deutlich, dass es ein Porträt ist. Roethlisberger und Loche 2008 Bd. 1, S. 397ff. Nina Trauth äußert sich zu dem Gemälde nur als Gernreibe. Mit der Diskussion darüber, ob es sich um ein Porträt gehandelt haben könnte, setzt sie sich gar nicht auseinander. Trauth 2009, S. 167ff.

⁷⁹⁹ Milam 2003, S. 136 Anm. 24.

Henriette in Hofkleidung, Violoncello spielend.⁸⁰⁰ Fertig gestellt wurde es erst 1754 nach dem Tod der Dargestellten. Henriette de France starb 1752 an Pocken. Zwölf Tage nach ihrem Tod wandte sich Maria Leszczyńska an den Direktor des Königlichen Bauamts mit der dringenden Bitte, mit Jean-Marc Nattier Kontakt aufzunehmen, da sie nun das Porträt ihrer verstorbenen Tochter zu haben wünsche. 1753 allerdings war es nicht mehr Maria Leszczyńska, die nach dem Porträt fragte, sondern Adélaïde de France.⁸⁰¹ Es hing dann im *salle de compagnie* des *appartements* der Adélaïde de France und wurde auf Bitten des Malers hin im Salon von 1755 ausgestellt. Dort wurde es in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Porträts des Markgrafen von Marigny, und der Markgräfin von Pompadour der Öffentlichkeit präsentiert. Elise Goodman, wie Milam anmerkt, entfaltete in ihrem Buch über die Porträts von Madame de Pompadour, wie die Porträts der Königsmätresse und ihres Bruders durch die physische Nähe zum Porträt der Tochter des Königs und damit zum König selbst in ihrer Bedeutung aufgewertet wurden.⁸⁰² In der Tat suggerierte diese Hängung, Markgräfin von Pompadour und ihr Bruder, der Markgraf von Marigny seien gleichbedeutend mit den bourbonischen Schwestern. Außerdem ist der Einfluss, den das Porträt der Tochter des Königs hatte, ein Beispiel dafür, dass „bedeutungsvolle Allianzen und öffentliche Bezeugungen von Macht“ sehr effektiv über die Ausstellung von Pendants und die gezielte Hängung von Porträts suggeriert, hergestellt und/oder erklärt werden konnten.⁸⁰³ 1769, das Jahr, in dem die Mesdames de France auf Anordnung des Königs zur Vermeidung weiterer Auseinandersetzungen zwischen Adélaïde de France und Marie-Antoinette Versailles verließen und sich in ihr Schloss Bellevue zurückzogen, nahm Adélaïde de France das Porträt mit. Es blieb dort bis 1794.⁸⁰⁴

Milam bezeichnete diesen Auftrag als typisches Beispiel für Matronage. Das Konzept der Matronage, wie es von ihr entwickelt wurde, fokussiert nicht so sehr die individuellen, autorisierten und auf Verträgen gegründeten Aufträge, sondern hebt primär auf die familiär zu begründenden Aufträge ab, die in die Beziehungsgeflechte von Frauen involviert sind, so dass man sagen kann, dass es hier konsequent um die Sichtbarmachung geschlechtsspezifischer Verhältnisse geht, nämlich der Mütter, Töchter und Schwestern zueinander. So erklärt sie die zahlreichen Auseinandersetzungen um die Bezahlung von Porträtaufträgen, die von sämtlichen Malern und Bildhauern vor allem mit den Töchtern von Louis XV geführt wurden.⁸⁰⁵ Auch von

⁸⁰⁰ Jean-Marc Nattier, *Madame Henriette in Hofkleidung, Violoncello spielend*, 1754, Öl auf Leinwand, 246 x 185 cm, Inv.-Nr. MV3800, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 1999.

⁸⁰¹ Salmon 1999, S. 251 Kat.-Nr. 71.

⁸⁰² Milam 2003, S. 123 und Goodman 2000, S. 31.

⁸⁰³ Milam 2003, S. 123ff.

⁸⁰⁴ Salmon 1999, S. 252 Kat.-Nr. 71.

⁸⁰⁵ Milam 2003, S. 123.

anderen Autorinnen wurde in früheren Untersuchungen in Bezug auf Frauen im Vergleich zu Männern hervorgehoben, dass sie sich eher für gemeinschaftliche als für einzigartige Aktivitäten engagieren, diese Aktivitäten aber außerordentlich schwer fassbar sind.⁸⁰⁶

Eine solche gemeinschaftliche Aktivität war unter den Frauen der französischen Hocharistokratie auch das gemeinsame Sticken einer großen Wandbespannung durch zwei Frauen im Vergleich zu dem allein gearbeiteten Drechslerstück des Königs. Die von mir ins Auge gefassten Arbeiten unterscheiden sich jedoch auch von den Textilarbeiten, wie sie von Cordula Bischoff noch für den Beginn des 17. Jahrhunderts als durchaus typisch für Fürstinnen beschrieben wurden. Ihr zufolge waren diese Elemente der Innendekoration zu dieser Zeit noch Zeugnisse der „Autorschaft“ der Frauen und trugen deren „Signatur“. Daher sei es auch auf die „Dokumentation der Urheberschaft“ angekommen.⁸⁰⁷ Die von ihr für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beschriebene Veränderung der Situation aber, spiegelt sich in dem von mir gesichteten Material unmittelbar wieder. Hierbei handelt es sich nun nicht mehr um eine ganze Innenausstattung, sondern lediglich um Einzelstücke bzw. um „schmückendes Beiwerk“.⁸⁰⁸ Die Urheberschaft ist zum Teil unklar und es kam eben nicht auf die Autorschaft, sondern auf die Gemeinschaftsarbeit an. Bei der einen Arbeit handelt es sich um einen Wandteppich, der den Schwestern Clotilde und Élisabeth de France zugeschrieben wird und den diese ihrer Tante, Louise de France, zu Beginn ihres Noviziats im Karmeliterkloster St. Denis schenkten.⁸⁰⁹ Die andere Arbeit ist ein Teppich, der von Marie-Antoinette und Élisabeth de France während ihrer letzten beiden Lebensjahre im Gefängnis gestickt wurde. Er war für den Thronsaal im Palais des Tuileries bestimmt.⁸¹⁰

Die vergleichsweise unter französischen Prinzessinnen nie zuvor vorhanden gewesene hohe Anzahl von Porträts nun ist Teil – so meine These – einer umfänglichen freundschaftlichen Praxis der Schwestern untereinander gewesen – was m.E. gerade nicht im Gegensatz zu anderen Erklärungsansätzen aus früheren Untersuchungen zu denken ist, wonach der auffällige Boom in der Porträtproduktion Ausdruck der Konkurrenzbeziehung zum neuen Hof unter Louis XVI und Marie-Antoinette und auch im Zusammenhang mit ihrem Status als unverheirateter Königstöchter ohne Amt zu sehen ist. Es gab für die Mesdames de France demnach ein

⁸⁰⁶ Robertson 1999, S. 149.

⁸⁰⁷ Bischoff 2003, S. 245.

⁸⁰⁸ Bischoff 2003, S. 246.

⁸⁰⁹ Clotilde und Élisabeth de France (zugeschrieben), *Sainte Isabelle*, zwischen 1770 und 1775, Nadelstickerei, Wolle und Seide, 147 x 95 cm, Inv.-Nr. D 78.01.22, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, vgl. Madame Élisabeth 2013, S. 141 Abb. 91.

⁸¹⁰ Marie-Antoinette und Élisabeth de France, *Teppich*, 1791-93, Petit Point Stickerei, 417 x 601 cm, Inv.-Nr. Vmb. 14530, Versailles, musée national des châteaux et de Trianon, vgl. Madame Élisabeth 2013, S. 66 Abb. 41a.

Konglomerat an Gründen, sich porträtieren zu lassen. Dabei haben sie sich – möglicherweise aufgrund ihrer leeren Kassen – immer wieder auf ihren Neffen, Louis XVI, verlassen, dass er die Porträts seiner Tanten bezahlt. Zum Teil jedoch scheinen sie es gar nicht für nötig befunden zu haben, die Porträts aus eigener Tasche zu bezahlen. Denn sie waren ja im Interesse des ganzen Königreichs, da schließlich auch sie den Hof repräsentierten, und zwar den besseren, den alten Hof ihres Vaters Louis XV. Die Charakterisierung ihrer Auftraggeberschaft als „Matronage“ im Sinne von Jennifer Milam aber bedeutet: Die Porträts werden in dem Sinne analysiert, dass sie einem Netzwerk von Frauen entsprungen sind und von daher in einer Beziehung zueinander standen. Es sind also nicht Darstellungen eines Individuums für ein Individuum. Vielmehr bietet Milam einen Bedeutungshintergrund an, der abseits der traditionellen Auftraggeberfragen von: „Wer gab den Auftrag und wer bezahlte“ liegt. Sie präsentiert einen Interpretationseinstieg, der u.a. die Frage fokussiert, wie eine Frau wie Adélaïde de France mit den Werken, die sie in Auftrag gab, nicht nur die Formung ihres Selbst steuerte, sondern zugleich auch die Wahrnehmungen ihrer Person und darüber ihren politischen Machtstatus am Hof und in der königlichen Familie lenkte, in welcher die Familienporträts gesammelt wurden und in bedeutungsvoller Beziehung zueinander gruppiert wurden.⁸¹¹

Das Konzept der Matronage, wie es oben beschrieben wurde, eignet sich meines Erachtens sehr gut, um das Zusammenspiel der Aufträge von Auftraggeberinnen an Künstlerinnen sowie deren Intentionen mit dem Auftrag bei der Mehrzahl der hier besprochenen Freundinnenporträts der Mesdames de France wie auch Marie-Antoinettes und der anderen Prinzessinnen zu erfassen. So wurden in vielen Fällen Künstlerinnen beauftragt, die durch die Aufträge gefördert wurden. Desweiteren dienten die Bilder einer Imageformung, die auf Beziehungen der Auftraggeberinnen hinauslief. Selbst dort, wo das gar nicht intendiert war wie bei dem Porträt der Marie-Antoinette *La reine en chemise*, wurde das Porträt vom Salonpublikum genauso wahrgenommen und fungierte schließlich als Freundinnenporträt. Der Begriff der Matronage funktioniert demzufolge nicht als Unterscheidungskriterium zwischen den einzelnen Auftraggeberinnen, aber er dient sehr gut als Charakteristikum der Freundinnenporträtaufträge am französischen Hof der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ich schließe mich demnach Milam mit Ihrem Verständnis der Porträtaufträge von Adélaïde de France als Elemente einer Ausübung von Matronage an. Allerdings kann ich ihrer einseitigen Zuschreibung sämtlicher Aufträge an Adélaïde de France nicht folgen. Auch bei Porträts, deren

⁸¹¹ Hyde und Milam 2003, S. 14.

Auftraggeber nicht bekannt ist, wird von Milam immer wieder die Vermutung geäußert, dass es Adélaïde de France war, die den Auftrag auslöste. Denn obwohl sie sehr bald die Älteste war, weil die vor ihr geborenen Schwestern sehr zeitig starben und sie in sämtlichen Biographien und Memoiren als die Aktivste, Ambitionierteste und politisch am meisten Interessierte unter ihren Schwestern beschrieben wird⁸¹², gehen dennoch einige Aufträge auf die Schwester, Victoire de France, zurück. Ein Beispiel ist etwa die 1777 von Victoire de France bei Jean-Antoine Houdon in Auftrag gegebene Porträtbüste (Abb. 28). Als dieser bei ihr für die Vorarbeiten erschien, war sie es, die Adélaïde de France überredete, doch auch von sich eine Porträtbüste anfertigen zu lassen, was diese prompt tat (Abb. 27). Die fertiggestellte Büste wurde schließlich – nach vielem hin und her – auf Anweisung von Louis XVI durch das königliche Bauamt bezahlt. Adélaïde de France hat in diesem Zusammenhang sogar erklärt, nie den Auftrag für eine Porträtbüste von sich erteilt zu haben.⁸¹³ Die Porträtbüste der Victoire de France wurde möglicherweise von dieser selbst bezahlt, da sie nicht in den Rechnungsbüchern des königlichen Bauamts erscheint.⁸¹⁴ In jedem Fall aber war es Victoire de France, die als erste den Porträtauftrag gab. Dies mündete zwar letztlich wieder in einem Pendantporträt. Aber auch für den Pendantauftrag war sie der Auslöser. Es ist also naheliegend, die visuell konstruierten Schwesternbeziehungen nicht als einseitiges, ehrgeiziges Projekt von Adélaïde de France zu verstehen, sondern als eines, an dem alle zum Zeitpunkt des Auftrags lebenden Schwestern beteiligt waren. Die visuell konstruierten Schwesternbeziehungen sind aber zugleich unauflöslich mit der schon erwähnten Bedeutung von Königstöchtern als für die Repräsentation zuständigen Mitgliedern des Königshauses verknüpft, und die Schwesternporträts dienen hier dem ‚Zeigen‘ dieser Zusammenhänge. Gerade in diesem Kontext aber verstehe ich mit Milam die Porträts der Schwestern so, dass mit ihnen eine Form der Performanz von Schwesterlichkeit erreicht wurde.

Das Porträt, das als wieder verspätetes Pendant zur Ausführung kam, war das Porträt der Schwester, *Madame Adélaïde in Hofkleidung, ein Notenbuch haltend* (Abb. 52). Es entstand in mehreren Etappen ab 1755. Zunächst war es für Louise-Élisabeth, Prinzessin von Spanien und Herzogin von Parma bestimmt. Allerdings hatte Jean-Marc Nattier bekanntlich schon etliche Porträts der Mesdames de France – einschließlich der Repliken – ausgeführt und war, wie aus einem Schreiben von ihm an den Direktor des Königlichen Bauamts hervorgeht, noch nicht vollständig bezahlt worden. Vielmehr schulde man ihm im ganzen 20 000 livres.⁸¹⁵ Demzufolge wurde das Porträt erst einmal nicht gemalt. Als jedoch die Herzogin von Parma 1757 erneut den

⁸¹² Stryieński 1911, S. IX.

⁸¹³ Milam 2003, S. 129.

⁸¹⁴ Jean-Antoine Houdon 2010, Kat.-Nr. 31, S. 190ff.

⁸¹⁵ Salmon 1999, S. 281ff Kat.-Nr. 82.

elterlichen Hof besuchte, nahm Jean-Marc Nattier die Arbeit an dem Porträt offenbar wieder auf.⁸¹⁶ Jennifer Milam arbeitet in ihrem Aufsatz die dominierende Position heraus, die das Porträt der Adélaïde de France neben den anderen Schwesternporträts einnimmt.⁸¹⁷ Die Dargestellte scheine nicht im Begriff, singen zu wollen, sondern damit beschäftigt zu sein, die Partitur durchzugehen. Ihre Handhaltung sei so, als würde sie den Takt angeben oder Kadenz anzeig. Damit demonstriere sie ihr musiktheoretisches Wissen sowie ihre Fähigkeit, Noten zu lesen und Töne zu hören. Auf dem Tisch links neben ihr befinden sich eine Violine und Notenblätter, Hinzufügungen, die die Vorstellung vermitteln, dass Adélaïde de France eine Frau ist, die sowohl in der Lage sei, zu musizieren, als auch ihre eigene Musikvorstellung zu kontrollieren. Wenn in Memoiren, Briefen und Biografien vielfach von der mangelhaften Ausbildung der Töchter von Louis XV die Rede ist, so betrifft dies nicht ihre musikalische Ausbildung, die hervorragend gewesen sein muss.⁸¹⁸ Simone Poignant schreibt in ihrer Biographie über die musikalischen Fähigkeiten der Mesdames de France:

„Die Musik nimmt von der zartesten Jugend an einen maßgeblichen Platz im Leben der Töchter von Louis XV ein. Sie werden ihr all ihre Freizeit opfern, ja ihre Pflichten als Prinzessinnen vernachlässigen. Sie lernen Singen, Cembalo und bald auch verschiedene Instrumente bei den größten Virtuosen zu spielen.“⁸¹⁹

Von Victoire de France wird berichtet, dass sie mit 16 Jahren meisterhaft Cembalo spielte.⁸²⁰ Henriette de France soll vor allem Violoncello⁸²¹ und Adélaïde de France mit 18 Jahren ausgezeichnet Violine gespielt und außerdem eine kräftige Altstimme gehabt haben.⁸²² Laut Milam wird Adélaïde de France jedoch als Leiterin in Musikfragen präsentiert. Dies wird in dem Porträt auch durch den direkten Blick vermittelt, mit dem Adélaïde de France dargestellt wurde und durch den der Eindruck einer Kontrolle des Betrachters wie auch ihres eigenen Bildes geweckt wird. Im Unterschied dazu scheint Henriette de France ihren Blick auf einen für den Betrachter unsichtbaren Zuhörer zu richten. Milam interpretiert das Porträt so, dass Adélaïde de France sich mit ihm an den Betrachter richtet und ihn auffordert, ihre Autorität und Position als *Madame* anzuerkennen, ein Titel, der dem ältesten weiblichen Mitglied der Königsfamilie nach der Königin am Hof gegeben wurde.⁸²³ Adélaïde de France wurde *Madame* nach dem Tod der

⁸¹⁶ Salmon 1999, S. 282 Kat.-Nr. 82.

⁸¹⁷ Milam 2003, S. 123ff, vgl. jedoch auch Goodman 2000, S. 113.

⁸¹⁸ Auch das war allerdings typisch für Prinzessinnen des 18. Jahrhunderts. Nicholson 2003, S. 67.

⁸¹⁹ «La musique prend une place prépondérante dans la vie des filles de Louis XV dès leur plus tendre adolescence. Elles vont lui consacrer tous les loisirs que laisseront leurs devoirs de princesses. Elles apprennent le chant, le clavecin, et bientôt de divers instruments avec les meilleurs maîtres.» Poignant 1970, S. 212.

⁸²⁰ Poignant 1970, S. 273.

⁸²¹ Poignant 1970, S. 274.

⁸²² Laut Milam besaß Adélaïde de France außerdem ein laienhaftes Verständnis von Wissenschaft und Mathematik. Italienisch hatte sie mit Goldoni gelernt. Milam 2003, S. 115.

⁸²³ Salmon 1999, S. 154 Kat.-Nr. 36.

Schwester Henriette und der Heirat von Louise-Élisabeth.⁸²⁴ Aber das Porträt vermittelt diese Position nicht nur im Verhältnis zu den Schwestern.⁸²⁵ Darüber hinaus erinnert der Stil des Kleides, das Adélaïde de France trägt, mit dem Pelzbesatz, den Spitzenärmeln und der Spitze am Mieder an das Kleid ihrer Mutter auf dem Porträt Jean-Marc Nattiers von 1748 (Abb. 47), so dass man den Eindruck gewinnt, dass sie sich in diesem Porträt als direkte Nachfolgerin der Königin inszeniert.⁸²⁶ Vorlage für das Porträt war eine Kopfstudie, die für ein Halbfigurenporträt von Adélaïde de France, *Madame Adélaïde, Knoten knüpfend*, angefertigt wurde (Abb. 53). Letzteres Porträt wurde 1756 in Auftrag gegeben. Es befand sich dann im *appartement* von Victoire de France. Von diesem Porträt wurden vier Repliken angefertigt. Zu einer Replik entstand als Pendant das heute verschollene Porträt, *Victoire de France, einen Fächer haltend*.⁸²⁷ Außerdem kam nach dem großformatigen ganzfigurigen Porträt 6 Jahre später ein Miniaturporträt von Adélaïde de France zur Ausführung, das allerdings auf die Büste reduziert war. Die Miniaturpendantporträts zu diesem Porträt von allen drei Schwestern wurden nach anderen großformatigen Porträts angefertigt.⁸²⁸ Die Schwestern, deren Porträts Pendantporträts zu dem großformatigen Porträt der Adélaïde de France waren, waren ja auch inzwischen schon verstorben. Die Miniaturpendantporträts wiesen also eine andere Besetzung auf.

Ein drittes Pendant zu den zwei großformatigen ganzfigurigen Gemälden der Schwestern mit Musikinstrumenten ist das Porträt, *Prinzessin, Herzogin von Parma in Hofkleidung* (Abb. 54). Es wurde wieder mit einem zeitlichen Abstand zu den beiden anderen Porträts, und zwar 1761 im Auftrag des Markgrafen von Marigny, dem damaligen Direktor des Königlichen Bauamts, fertiggestellt. Es sollte vermutlich ursprünglich mit der Herzogin von Parma nach Spanien gebracht werden. Diese starb jedoch bereits am 6. Dezember 1759. Wer in der Folge ein Interesse an dem Porträt hatte, ist unklar. Milam vermutet, dass es sich bei dieser Person auch

⁸²⁴ Weder in Biographien zu den Töchtern von Louis XV oder anderen Mitgliedern der Königsfamilie in dieser Zeit noch in kunsthistorischen Untersuchungen zu deren Porträts wird in der Bezeichnung zwischen der ältesten Tochter und den anderen Töchtern differenziert. Alle Töchter wurden und werden als „Mesdames“ bezeichnet und alle wurden „Madame“ genannt, einschließlich der Jüngsten und auch der Herzogin von Parma nach ihrer Heirat. Ich habe mich hier um die jeweils richtige Bezeichnung bemüht. Die Bezeichnung „Mesdames de France“ habe ich allerdings aus ökonomischen Gründen beibehalten.

⁸²⁵ Milam 2003, S. 125.

⁸²⁶ Milam 2003, S. 127.

⁸²⁷ Salmon 1999, S. 263 Kat.-Nr. 75.

⁸²⁸ Vgl. Jean-Marc Nattier (nach), *Marie-Adélaïde de France*, um 1765, Aquarell und Gouache auf Pergament, Goldkapsel, oval: 3,5 x 3,0 cm, Inv.-Nr. 10.845. Alexander Roslin (nach), *Victoire-Louise-Marie-Thérèse*, um 1765, Aquarell und Gouache auf Pergament, Goldkapsel, oval: 3,5 x 3,0 cm, Inv.-Nr. 10.846. 3. François-Hubert Drouais (nach), *Sophie-Philippine-Elisabeth-Justine de France*, um 1765, Aquarell und Gouache auf Pergament, vergoldete Metallkapsel, oval: 3,8 x 3,2 cm, Inv.-Nr. 10.847. 4. François-Hubert Drouais (nach), *Louise-Marie de France*, um 1765, Aquarell und Gouache auf Pergament, vergoldete Metallkapsel, oval: 3,8 x 3,2 cm, Inv.-Nr. 10.848. Celle, Stiftung Miniaturensammlung Tansey. Miniaturen des Rokoko aus der Sammlung Tansey 2008, S. 393.

wieder um Adélaïde de France handelte.⁸²⁹ Das Porträt ist entsprechend der Stellung der Herzogin von Parma anders konzipiert als die beiden Pendants. Milam zog Parallelen zum Staatsporträt von Louis XIV von Hyacinthe Rigaud⁸³⁰ und in der Tat ähnelt es in einer ganzen Reihe von Elementen dem Porträt des Großvaters: der Bildaufbau, obwohl die Dargestellte sitzt, mit dem barocken Bildraum, der schweren Vorhangdrapierung, der barocken Architektur und dem ebenfalls barocken Mobiliar, die ikonographischen Elemente, namentlich die rechts der Dargestellten auf einem Tisch postierte, für den Betrachter deutlich sichtbare Krone, der Hermelinmantel mit den französischen Lilien und das Spiel mit einem Stab (wobei es sich auf dem Porträt von Louis XIV um das Zepter, auf dem Porträt Louise-Élisabeths jedoch um einen Fächer handelt), sowie die leicht nach links aus der Mittelachse verschobene Position der Dargestellten, ihre Dreivierteldrehung nach links und der Blick zum Betrachter. Das einzige Element, das eine Verbindung zwischen diesem Porträt und dem häuslichen Teil der Porträts der Schwestern herstellt, ist das Buch, das auf dem Tisch neben der Krone liegt. Im Unterschied zu den Porträts der beiden Schwestern jedoch fehlt hier die Verbindung zum Thema Musik. Die Funktion, in der sie dargestellt ist, hat mit ihrer Position als Frau eines Regenten zu tun und mit der Präsentation ihrer Zugehörigkeit zur Linie der Bourbonen und zum Absolutismus im Allgemeinen. Interessant ist aber, dass der spätere Gebrauch des Porträts in keiner Weise dazu angetan ist, die Autorität der Schwester, Adélaïde de France, ins Abseits zu stellen. Vielmehr vermittelt er einen anderen Aspekt von Macht und Einfluss, den man als Tochter des französischen Königs im 18. Jahrhundert haben konnte. Geht man von einer gereihten Hängung der drei Porträts aus, so liegt eine Rahmung des Porträts von Adélaïde de France durch die Porträts ihrer beiden verstorbenen älteren Schwestern nahe. Funktional können die Porträts der verstorbenen Schwestern dann als Erinnerung dienen.⁸³¹ Gleichzeitig scheinen sie die Rolle der Schwester als Älteste der Töchter Frankreichs nicht nur zu sanktionieren, sondern sie dafür auch zu autorisieren und darin zu bestätigen. Und Adélaïde de France kann damit gleichzeitig den Wert des eigenen Lebens gegenüber dem Betrachter geltend machen. Sofern das Porträt von Adélaïde de France ins Zentrum gesetzt war, war diese Porträtgruppe wie eine Ermächtigung der Position der Dargestellten durch ihre älteren Schwestern, die ihr quasi zur Seite gestellt sind. Die Porträts der Verstorbenen erinnern den Betrachter aber zugleich auch an den Verlust zweier Mitglieder des Königreichs durch Krankheit. Damit ist in dem Auftrag und der Präsentation der drei Porträts als zusammengehöriger Gruppe auch der Aspekt der Trauer enthalten. Laut Encyclopédieeintrag „fille et fils de France“ waren das Schicksal und damit auch der Tod der

⁸²⁹ Milam 2003, S. 127.

⁸³⁰ Milam 2003, S. 127. Vgl. Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, König von Frankreich*, 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm, Inv.-Nr. INV7492, Paris, musée du Louvre.

⁸³¹ Milam 2003, S. 127.

Töchter des Königs von öffentlichem Interesse und es war auch hier wichtig, Kontinuität anzuzeigen. Die Porträts konnten so daher gleichzeitig als eine öffentliche Bestätigung der Position von Adélaïde de France interpretiert werden. Aber nicht nur das, sie „energetisieren auch das Interesse für Adélaïde de France“.⁸³² Über zehn Jahre später, 1773, ergänzte Victoire de France die Porträts der Schwestern durch ihr eigenes, etwa gleich großes Porträt.⁸³³ Da Jean-Marc Nattier inzwischen verstorben war, gab sie das Porträt bei Étienne Aubry in Auftrag.

Schließlich erteilten die Mesdames de France – wie aus einigen der oben genannten Beispiele bereits hervorging – auch selbst Aufträge für Porträts der Schwestern und von sich selbst, die sie untereinander verschenkten oder in ihren Räumlichkeiten anbrachten. Das einzige großformatige Schwesterngruppenporträt der erwachsenen Mesdames de France hing in den Räumen von Adélaïde de France (Abb. 55). Es war das zwischen 1762 und 1763 von François-Hubert Drouais angefertigte Supraporten-Porträt von drei Töchtern von Louis XV.⁸³⁴ Dargestellt sind von links nach rechts, Sophie, Victoire und Adélaïde de France.⁸³⁵ Von diesem Porträt gibt es eine von einem unbekanntem Maler angefertigte Kopie.⁸³⁶ Es handelt sich bei dem Porträt um eine Darstellung *à la grecque*, wie sie 1760 in Mode kam und von Joseph-Marie Vien fortgeführt wurde. Die drei Frauen sind als Musen auf Wolken dargestellt. Dabei ist nicht nur dieser als Bildraum gewählte Ort ausgesprochen barock, sondern auch die wehenden Haare und Gewandteile, wie auch die Wahl der Allegorie als Porträtform. Diesem widerspricht die Monochromie. Allerdings sind sehr viele Freundinnenporträts monochrom. Es scheint aus diesen Porträts jede Möglichkeit über Malerei die Sinne zu reizen, bewusst entfernt worden zu sein: Die Modelle sind nicht geschönt und nicht verjüngt dargestellt. Sie sind eher auf Weitsicht hin dem Betrachter präsentiert und die Dargestellten sind von der Bildoberfläche weg etwas nach hinten gerückt, im Bildmittelgrund in den Bildraum hinein arrangiert. D.h., Haut und Stoffe können vom Auge nur bedingt abgetastet werden. Die Stoffe, obgleich sie Falten werfen und in ihrer Farbigkeit über Licht-/Schatteneffekte changieren, sind von ihren Farbtönen her kalt. Es fehlen vollständig die Rottöne in dem Porträt. Ausgenommen davon sind die kräftig rot gefärbten, jeweils linken, weil im Schatten liegenden Wangen der beiden älteren Schwestern. Aber auch für dieses Wangenrot wurde ein stark mit weiß abgemischtes und daher kaltes rot gewählt. Auch der Kontakt der Schwestern untereinander ist nicht gerade der eines Hautkontaktes. Die einzige Berührung, die

⁸³² Milam 2003, S. 129.

⁸³³ Salmon 1999, S. 252 Kat.-Nr. 71.

⁸³⁴ Hugues 2001, S. 501.

⁸³⁵ In dem Ausstellungskatalog zu Madame Campan werden die drei Frauen von links nach rechts als Victoire, Sophie und Louise de France identifiziert. Madame Campan 1972, S. 29 Kat.-Nr. 2.

⁸³⁶ Sie entstand zwischen 1770 und 1774, ist ebenfalls in Öl auf Leinwand gemalt, 108 x 152 cm und befindet sich im Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon – Inv.-Nr. MV 4459.

zwischen ihnen stattfindet, ist die zwischen Sophie und Victoire de France. Aber auch diese sehr sanfte Berührung ist eine von Haut auf Stoff und nicht von Haut auf Haut. Auch hierzu war ein Pendant in Auftrag gegeben worden, das den Erzherzog, die Erzherzogin und den Herzog von Berry darstellte.⁸³⁷

Das Porträt *Madame Infante im Jagdkleid* wurde auch wieder über einen längeren Zeitraum gemalt.⁸³⁸ Mit dem Kopf wurde wohl 1749 während des ersten Aufenthaltes der Herzogin von Parma in Versailles begonnen. Fertiggestellt wurde das Porträt jedoch erst 1760 posthum, nachdem sie im Dezember 1759 wie ihre Zwillingschwester Henriette de France an den Pocken gestorben war. Danach hatte Adélaïde de France die Fertigstellung des Porträts forciert. Nachdem es 1761 im Salon ausgestellt worden war, hing es jedoch in den Räumen von Victoire de France.⁸³⁹ Außerdem wurde am 30. Dezember 1763 ein Auftrag von den *Bâtiments* für drei Gemälde für das *appartement* von Victoire de France erteilt. Sie waren dazu bestimmt, die *dessus de porte* zu schmücken. Ein Porträt soll Adélaïde de France gezeigt haben. Die anderen beiden Porträts stellen Sophie und Louise de France dar.⁸⁴⁰ 1765 gaben Adélaïde und Victoire de France – dieses Mal gleichzeitig – bei Alexander Roslin jeweils ihr Porträt in Auftrag.⁸⁴¹ Ebenfalls 1765 wurde Roslin beauftragt, das Büstenporträt des Bruders, des Erzherzogs Louis-Joseph-Xavier, zu malen. Dieser war an Tuberkulose erkrankt und starb noch im selben Jahr. Während in Bezug auf die Porträts der Schwestern vermerkt wurde, dass sie jeweils im Auftrag der Modelle angefertigt wurden, ist bezüglich des Porträts des Bruders nur davon die Rede, dass es von „Mitgliedern des Königshauses“ in Auftrag gegeben wurde.⁸⁴² Man könnte vermuten, dass eine der beiden Mesdames de France die Auftraggeberin war. Dann wären die Porträts als Gruppe schon im Angedenken des schwer erkrankten Bruders entstanden. Sie könnten aber auch jedes für sich entstanden sein, denn jedes der Modelle wendet sich nach rechts und bezieht sich damit nicht auf eines der anderen Porträts. Dennoch ist mit der Gleichzeitigkeit des Auftrags, dem gleichen

⁸³⁷ Dieses Porträt ist verschollen. Hugues 1999, S. 50f.

⁸³⁸ Jean-Marc Nattier, *Madame Prinzessin im Jagdkleid*, 1760, Öl auf Leinwand, 140 x 107 cm, Inv.-Nr. MV3875, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 1999. Zu diesem Porträt vgl. den Aufsatz von Annegret Friedrich. Friedrich 2002.

⁸³⁹ Salmon 1999, S. 28ff Kat.-Nr. 85.

⁸⁴⁰ Laut Hugues handelte es sich um Porträts nach François-Hubert Drouais. Hugues 2003, S. 173 Anm. 5. Hierbei handelte es sich um folgende zwei Porträts: François-Hubert Drouais, *Sophie de France*, 3. Viertel 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 109 x 152 cm, Inv.-Nr. MV2182, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon und François-Hubert Drouais, *Louise de France*, 3. Viertel 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 109 x 152 cm, Inv.-Nr. MV2183, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Zwei weitere, ovale Büstenporträts von Victoire und Louise de France sollen 1763 von den Mesdames de France in der Werkstatt von François-Hubert Drouais in Auftrag gegeben worden zu sein. Madame Campan 1972, S. 30 Kat.-Nr. 3 und 4.

⁸⁴¹ Vgl. Alexander Roslin, *Madame Adélaïde de France*, 1765, Öl auf Leinwand, 65,3 x 54 cm, Mora, Zornsamlingarna. Olausson und Salmon 2008, S. 144 Kat.-Nr. 37 und S. 145 Abb. 37. Vgl. auch Alexander Roslin, *Victoire de France*, Öl auf Leinwand, 1765, 57 x 46 cm, Helsingborg, Helsingborgs museer. Olausson und Salmon 2008, S. 146 Kat.-Nr. 38 und S. 147 Abb. 38.

⁸⁴² Olausson und Salmon 2008, S. 142 Kat.-Nr. 36 und S. 146 Kat.-Nr. 38.

Format und demselben Maler eine Zusammengehörigkeit impliziert. Die Pendantbüstenporträts der Schwestern wurden ohne Erwähnung ihres Namens im Salon von 1765 ausgestellt. Wie aus den Kritiken hervorgeht, identifizierte man sie trotzdem mit den Mesdames de France. Die Kritiken fielen sehr unterschiedlich aus. Von Denis Diderot wurden die Porträts wegen ihrer starken Farbigkeit, der überladenen Kleidung und des auffälligen Wangenrouges kritisiert.⁸⁴³ Bei der Porträtbüste der Adélaïde de France von Jean-Baptiste Lemoyne (Abb. 26) war es das königliche Bauamt, das den Auftrag erteilte und daher für die Bezahlung der Porträtbüste zuständig sein sollte. Zumindest schickte der Künstler an diese Institution mehrere Bitten um Bezahlung. Adélaïde de France allerdings verwendete die Porträtbüste privat. Und es gab daher wie bei anderen Aufträgen von Porträts von Adélaïde de France auch Diskussionen wegen der Bezahlung. Das königliche Bauamt sah sich nicht verpflichtet, die Privatporträts von Adélaïde de France zu bezahlen. Schließlich aber akzeptierte es, wie bei der Porträtbüste von Jean-Antoine Houdon (Abb. 27), die Rechnung als die seine und beglich sie.⁸⁴⁴

Darüber hinaus gibt es die Schwesternpendantporträts der Mesdames de France, bei denen deren Provenienz und Auftraggeber ungeklärt sind. Beispielsweise sind hier die Büstenporträts der Sophie-Philippine-Elisabeth und der Louise-Marie de France von François-Hubert Drouais (Abb. 56 und 57) und die etwa zeitgleich entstandenen ganzfigurigen Porträts derselben Schwestern, die auch wieder François-Hubert Drouais anfertigte,⁸⁴⁵ sowie die 1785/86 entstandenen ganzfigurigen und mittelgroßen Pendantporträts der Adélaïde und der Victoire de France von Johann Ernst Heinsius zu nennen.⁸⁴⁶ Seltener waren die Gruppenporträts. Neben dem genannten Porträt von François Hubert Drouais (Abb. 55) malte in den 50er und 60er Jahren noch Jean Daniel Welper ein Gruppenminiaturporträt auch wieder von drei Schwestern.⁸⁴⁷

⁸⁴³ Vgl. zur zeitgenössischen Kritik am Wangenrouge und dessen Gefahren für den Porträtmaler, der nicht die Schminke, sondern die Natur nachahmen sollte, sowie zur Abstimmung des Wangenrouges mit Kleidung und Hintergrund die Diskussion von Koos 2014, S. 200-214.

⁸⁴⁴ Scherf 2002, S. 13.

⁸⁴⁵ Vgl. François-Hubert Drouais, *Sophie de France*, 3. Viertel 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 109 x 152 cm, Inv.-Nr. MV2182, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon und François-Hubert Drouais, *Louise de France*, 3. Viertel 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 109 x 152 cm, Inv.-Nr. MV2183, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁸⁴⁶ Johann Ernst Julius Heinsius, *Marie-Adélaïde de France*, 1785, Öl auf Leinwand, 137 x 104 cm, Inv.-Nr. MV3957, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon und Johann Ernst Julius Heinsius, *Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France*, 1786, Öl auf Leinwand, 142 x 108 cm, Inv.-Nr. MV6137, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁸⁴⁷ 1906 Henri Bouchot, S. 84 Kat.-Nr. 479. Jean Daniel Welper war eine Zeit lang Zeichenlehrer der Mesdames de France. Es ist das einzige Porträt, das er von ihnen anfertigte. Später porträtierte er auch Marie-Antoinette und ihre Kinder.

4. 1. 2 Einseitige Porträtschenkungen an Hofdamen oder dem Hof nahestehende Frauen

Édouard de Barthélemy stellte in seiner 1870 erschienenen Biographie über die Mesdames de France fest, dass es sehr viele Porträts von ihnen gibt und unter diesen vor allem eine große Anzahl von Miniaturen bekannt sind, die sie persönlich an Frauen ihres Hofstaats verschenkten. Diese befanden sich nach wie vor im Besitz von deren Nachkommen. Allein für das Jahr 1775 listete er folgende und zwar nur von Joseph Ducreux für Adélaïde de France ausgeführte Porträts auf: ein Original; eine Miniatur von Clotilde de France, Gitarre spielend, die in den Deckel einer großen Dose eingefügt wurde; eine weitere Miniatur derselben, die Adélaïde de France für Marie-Cécile-Henriette Machelard, die Amme von Clotilde de France, in Auftrag gegeben hatte; ein Porträt von Adélaïde de France für die Gräfin von Narbonne, ihre *dame d'atour*; ein Porträt der Gräfin von Artois; ein Porträt für die Markgräfin von Caumont, die *dame pour accompagner* der Gräfin von Provence; schließlich ein Porträt von Adélaïde de France, das diese Clotilde de France schickte.⁸⁴⁸ Clotilde de France, für die allein drei Porträts in Auftrag gegeben worden waren, war die ältere Schwester von Louis XVI. Sie wurde 1775 im Alter von 15 Jahren mit dem Prinzen von Sardinien-Piemont verheiratet, verließ also in diesem Jahr den französischen Hof und aus diesem Anlass heraus wurden Porträts ausgetauscht. Außerdem zeigt diese Liste, dass Adélaïde de France ganz offensichtlich auch die Hofdamen anderer Prinzessinnen mit ihren Porträts oder denen der Vorsteherinnen des Hauses beschenkte.

Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts fertigte Jean-Etienne Liotard Büstenporträts in Pastell aller in dieser Zeit noch lebenden Kinder von Louis XV und Maria Leszczyńska an (Adélaïde de France,⁸⁴⁹ Victoire de France⁸⁵⁰, Henriette de France⁸⁵¹, Marie-Louise-Élisabeth de France,⁸⁵² Louise de France⁸⁵³, Sophie de France⁸⁵⁴ und Erzherzog Louis-Ferdinand⁸⁵⁵) wie auch von Maria-Josepha⁸⁵⁶, der Frau des Erzherzogs Louis-Ferdinand. Von

⁸⁴⁸ Barthélemy 1870, S. 449ff.

⁸⁴⁹ Jean Étienne Liotard, *Adélaïde de France*, 1749, Pastell auf Pergament, auf Leinwand aufgezogen, 59 x 49 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 282.

⁸⁵⁰ Jean Étienne Liotard, *Victoire de France im grünen Kleid*, 1749, Pastell auf Papier, 66,5 x 55 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 283. Sowie Jean Étienne Liotard, *Victoire de France im blauen Mantel*, 1749, Pastell auf Papier, 66,5 x 55 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 284.

⁸⁵¹ Jean Étienne Liotard, *Henriette de France*, 1749, Pastell auf Papier, mit Gouache auf Papier gehöht, 62,5 x 48,5 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 281.

⁸⁵² Das Porträt ist verschollen. Rœthlisberger und Loche Band I 2008, S. 377f Kat.-Nr. 169.

⁸⁵³ Jean Étienne Liotard, *Louise de France*, Pastell auf Papier, 66,5 x 53,5 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 288.

⁸⁵⁴ Jean Étienne Liotard, *Sophie de France*, Pastell mit Gouache gehöht auf Papier, 66,5 x 55,5 cm, Stupinigi (Turin), Fondazione Ordine Mauriziano. Rœthlisberger und Loche Bd. 2 2008, Abb. 286.

⁸⁵⁵ Rœthlisberger und Loche 2008 Band 2, Abb. 285.

⁸⁵⁶ Rœthlisberger und Loche 2008 Band 2, Abb. 289.

Louis XV entstand ebenfalls ein Porträt.⁸⁵⁷ Außerdem wurden von all diesen Bildnissen mindestens fünf Repliken in verschiedenen Techniken, d.h. in Öl, Pastell und als Miniatur angefertigt.⁸⁵⁸ Einige waren auch auf den Kopf reduziert. In dem Fall des Porträts der Victoire de France war Louis XV mit der Kleidung, die sie trägt, unzufrieden, so dass sie in einem zweiten Porträt mit identischem Kopf in einem blauen Mantel dargestellt wurde.⁸⁵⁹ Die Originale der Pastellporträts wurden mit Ausnahme der von Louise de France, des Erzherzogs Louis-Ferdinand und seiner Frau Maria-Josepha 1752 in der Académie de Saint-Luc ausgestellt. Bis auf die Letztgenannten wurden die Porträts offensichtlich an den Hof nach Turin gesandt, wo sie sich bis heute befinden. Zwei Repliken des Porträts der Prinzessin von Spanien und Herzogin Porträts wurden einzeln verschenkt.⁸⁶⁰ Zum Beispiel gab Victoire de France kurz nachdem Henriette de France am 10. Februar 1752 verstorben war, eine Replik des Porträts ihrer Schwester bei Jean-Étienne Liotard in Auftrag.⁸⁶¹ Zwei Repliken der Porträts von Henriette und Adélaïde de France wurden für ein Armband der Louise de France angefertigt und noch einmal drei in den Quellen nicht spezifizierte Porträts für ein weiteres Armband sowie eine Dose für Louise de France.⁸⁶² Einige der vielen Repliken und Kopien fanden später Eingang in unterschiedliche Sammlungen und Auktionshäuser. Die Miniaturporträts von Jean-Étienne Liotard, die etwa zeitgleich entstanden wurden in ein kleines, in Leder gebundenes Etui eingefügt. Es waren aber keine Repliken, sondern wieder Originale.⁸⁶³ Die Miniaturporträts in diesem Miniaturenbüchlein gehörten zu einer Sammlung von 50 ebenso kleinformatigen Bildnissen, die sich im Besitz von Adélaïde de France befunden haben sollen.⁸⁶⁴ Diese Sammlung und insbesondere der Verbleib des Miniaturenbüchleins ist ein interessantes Beispiel für die Repräsentationspraxis der Mesdames de France in ihrem Darstellungsbedürfnis im Schwesternverband und in ihrem Traditionsbezug, der mitunter auch auf Rituale abhob.

Auffällig ist zum einen der schwarze Umhang, den Adélaïde de France auf diesen Porträts von Jean-Étienne Liotard trägt. Dieses Kleidungsstück kann mit einer Passage aus den Memoiren Madame Campans in Verbindung gebracht werden. In dieser Passage wird ein Ritual

⁸⁵⁷ Rœthlisberger und Loche 2008 Band 2, Abb. 287.

⁸⁵⁸ Rœthlisberger und Loche 2008 Band 1, S. 377ff.

⁸⁵⁹ Siehe Anm. 781. Rœthlisberger und Loche 2008 Band 1, S. 381..

⁸⁶⁰ Hugues 2004, S. 71.

⁸⁶¹ Rœthlisberger und Loche 2008 Band 1, S. 379 Kat.-Nr. 170.

⁸⁶² Rœthlisberger und Loche 2008 Band 1, S. 381 und 389.

⁸⁶³ Jean-Etienne Liotard, *Die Kinder Ludwigs XV. und Marie Leszczyńskas*, 1750, in Gouache auf ovalem Pergament gemalt unter Glas, 6,4 x 4,3 cm auf zwei Deckeln angebracht: japanische Lackarbeit im hira maki-e-Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 14,5 x 10,5 cm, Privatsammlung.

⁸⁶⁴ 12 Jahre später fertigte Liotard eine ähnliche Arbeit für den österreichischen Kaiserhof an. Bei dieser Arbeit ging es auch um Repräsentation, und zwar um die der habsburgischen Linie. Ausgeführt wurden diese Porträts für Maria Theresia und es handelte sich um die Darstellung ihrer 11 Kinder. Iby 2008, S. 37-39 Kat.-Nr. 3-8.

beschrieben, das sich „das Stiefelausziehen des Königs“ nannte: „Die Prinzessinnen mussten einen ungeheuren Reifrock anlegen, über den ein mit Gold oder Spitzen besetzter Rock gestülpt wurde. Um ihre Taille banden sie eine lange Schleppe und verbargen ihr sonstiges Negligé durch ein großes Mantelett aus schwarzem Taft, das sie bis zum Kinn verhüllte.“⁸⁶⁵

In diesem Aufzug und in Begleitung der Ehrenkavaliere, Damen, Stallmeister und Leuchter tragenden Lakaien liefen die Prinzessinnen zum König, so dass, wie Madame Campan berichtet, das sonst so einsame Schloss im Nu mit Leben erfüllt war. Eine jede von ihnen empfing schnell einen Kuss des Königs auf ihre Stirn und die Zeremonie, an der der Weg wohl das zeitintensivste war, war beendet. In den genannten Miniaturporträts ist also nicht nur die Linie der Bourbonen repräsentiert, sondern über die Kleidung auch ein Ritual.

Ein anderer Aspekt kommt in dem Umstand zum Tragen, dass Adélaïde de France das Büchlein 1771 ihrer *dame d'atour*, der Gräfin von Narbonne, schenkte. Ja die Miniaturen verblieben bis 1985 auch im Besitz der Familie Narbonne.⁸⁶⁶ Damit kommt dem Miniaturenbüchlein über die Repräsentation der Geschwister und der Schwägerin hinaus die Dimension zu, ein Geschenk für eine Adélaïde de France nahe stehende Hofdame zu sein. Schließlich ist es auch ein Beispiel für die Selbstverortung der Mesdames de France in der Tradition und für ihren Rückbezug auf Vergangenes. Denn die Miniaturen befanden sich in einem Büchlein, das aus japanischen Lackarbeiten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestand, also um einige Jahrzehnte älter war als die Miniaturen und somit vollends in die Zeit des alten französischen Hofes gehörte. Kopien dieser Miniaturen sowie eines der oben genannten Pastelle, nämlich das der Marie-Louise-Elisabeth de France, der Herzogin von Parma, wurden von J. J. Dailly mit Miniaturen kombiniert, die in eine Tabakdose eingelassen wurden (Abb. 58 und 59).

Bislang hatte ich nur Porträts erwähnt, die von Adélaïde und Victoire de France in Auftrag gegeben worden waren. Aber auch Sophie de France war Auftraggeberin hier in Betracht zu ziehender Porträts. Und zwar trat sie als Auftraggeberin von Porträts im Rahmen ihrer Unterstützung des Frauenklosters l'Argentière der Diözese Lyon in Erscheinung. Da fast sämtliche Archivunterlagen fehlen, gibt es lediglich Hinweise auf durch sie ausgelöste finanzielle Zuwendungen dieser von Frauen frequentierten Einrichtung. Aber auch hier schlossen sich Adélaïde und Victoire de France der Verbindung der Schwester an. Dennoch war Sophie de France diejenige von den drei Prinzessinnen, die ihre Porträts dem Kloster stiftete und die mit

⁸⁶⁵ Campan 1938, S. 7.

⁸⁶⁶ Roethlisberger 1986, S. 32. Seit 1985 befindet sich das Heft in Privatbesitz. Herdt 2003, S. 90f.

dieser Institution besonders verbunden war. Sie ist auch die Einzige, die dem Kloster ein ganzfiguriges Porträt von sich stiftete. Das Ganzfigurenporträt wurde im Salon von 1781 ausgestellt. Im *livret* des Salons wird erwähnt, dass es für „Mme comtesse de Perroyse“, Äbtissin des adligen Kapitels der Gräfinnen von „Largentière“ bestimmt war. Diesem *livret* zufolge ist sie auf diesem in ihrem Arbeitszimmer gegenüber einer Porträtbüste von Louis XV dargestellt und hält in ihren Händen einen Plan der Abtei von L'Argentière. Das Porträt war für Madame de Fenoyl, die Äbtissin des Klosters, bestimmt, die es im Salon ihrer Wohnung, in den neu errichteten Gebäuden der Abtei anbrachte. Es trug die königlichen Insignien und wurde im Zuge der Französischen Revolution vernichtet. Erhalten blieb lediglich der Boden des Rahmens, auf dem sich folgende Inschrift befindet: „1780 von Madame Sophie de France Madame Fenoyl, Äbtissin des Klosters von L'Argentière geschenkt“.⁸⁶⁷ In einem Brief vom 3. Juli 1779 schrieb der Graf von Angiviller, der ab 1775 Direktor der Königshäuser war, an Anne Vallayer-Coster, die vor allem als Stillebenmalerin bekannt wurde und deren Porträts wenig bekannt waren:

„Es ist der Wunsch von Madame Sophie, Mademoiselle, sich von Ihnen malen zu lassen. Ich habe gedacht, es wäre am besten, die Prinzessin an sie zu verweisen, um das Porträt ausführen zu lassen. Und zwar bin ich einerseits aufgrund der Kenntnis, die ich von Ihrem Talent besitze, davon überzeugt, dass Sie die Wünsche der Prinzessin zu deren größter Zufriedenheit erfüllen werden, und zweitens bietet sich uns damit die Gelegenheit, Sie mit der Prinzessin und der königlichen Familie bekannt zu machen. Es handelt sich um ein Ganzfigurenporträt von 7,5/6 Fuß Breite und 5,9 Fuß Höhe. Da aber Madame Sophie Ihnen nur wenige Sitzungen geben kann, wird es zunächst notwendig sein, ihr Bild vorzubereiten und sich ein Porträt der Prinzessin anzusehen, das sich im Bilderkabinett des Königs befindet. Es wäre gut, wenn Sie auch den Kopf auf diese Weise vorbereiten könnten, so dass dieses Porträt nicht mehr als einige wenige Sitzungen in Anspruch nimmt, um die Ähnlichkeit im Porträt herauszuarbeiten. Wenn Sie nach Versailles kommen, werde ich mit Ihnen diesen Punkt ausführlicher besprechen. Hochachtungsvoll.“⁸⁶⁸

Bei dem in dem zitierten Brief erwähnten anderen Porträt, anhand dessen sich die Malerin auf die wenigen ihr gewährten Sitzungen vorbereiten sollte, kommt ein Porträt von Sophie de France in Frage, das Joseph Ducreux 1775 für ihre Nichte, Clotilde de France, malte. Clotilde de France heiratete den Prinzen von Piemont. Auf ihre Reise nahm sie die Porträts sämtlicher aber vor allem der weiblichen Mitglieder der königlichen Familie mit. Dieses Porträt, das jetzt verschwunden ist, wurde nicht aus den Geldern der Oberverwaltung, sondern direkt von Clotilde de France bezahlt.⁸⁶⁹ In Vorbereitung zu dem Ganzfigurenporträt von Anne Vallayer-Coster wurde ein Porträt im Büstenformat angefertigt (Abb. 31). Dieses Büstenporträt wird im Brief des Grafen von Angiviller nicht erwähnt, aber es wurde zur gleichen Zeit wie das Ganzfigurenporträt bezahlt. Die Beendigung und Lieferung beider Porträts wurde am 17. November 1781 bestätigt und zwar als Teil von Haushaltsausgaben für das Jahr 1780. Das Büstenporträt wurde 1837 zusammen mit den Porträts der Adélaïde (Abb. 32) und Victoire de France (Abb. 33) und einem

⁸⁶⁷ Hugues 2002, S. 229f.

⁸⁶⁸ Hugues 2002, S. 226.

⁸⁶⁹ Hugues 2002, S. 226ff.

Porträt der Louise de France in der Kleidung einer Karmeliternonne nach Versailles gesandt. Die Umstände, unter welchen diese vier Porträts in die Sammlung des königlichen Mobiliars eintraten, blieben unbekannt und es war ebenso unmöglich, die ursprüngliche Bestimmung des Porträts von Sophie de France zu eruieren. Das Werk ist zwar nicht signiert, aber der Vermerk des Künstlernamens auf dem Keilrahmen des Porträts war Praxis der *Bâtiments du roi*,⁸⁷⁰ so auch auf dem Rahmen dieses Porträts. Der Abt, Pierre Duret, der mit Madame de Fenoyl in enger Verbindung stand, notierte in sein Tagebuch unmittelbar nach dem 6. Juni 1780: „Die Priorin von l'Argentière kam mit den Porträts der Mesdames Adélaïde, Victoire und Sophie und ging auf den Platz mit dem ersten Stein ihrer Kirche [...].“ Dieser Tagebucheintrag verweist darauf, dass Madame de Fenoyl im Fortgang ihrer Besuche in Versailles, um prinzhliche Stiftungen zu erbitten, erfolgreich war und diese für ihre Sache gewinnen konnte und zwar neben dem Grafen von Artois und Sophie de France auch Adélaïde und Victoire de France. Es wird auch in dem Ausstellungskatalog zu Anne Vallayer-Coster vermerkt, dass es nicht überraschend ist, dass Adélaïde und Victoire de France, die es gewohnt waren, Porträts von sich an ihre Nächsten und die, die ihnen verpflichtet waren, zu geben, in dem Moment, in dem ihre Schwester, Sophie de France, ihr Porträt Madame de Fenoyl schenkte, die ihren ebenfalls dazu geben wollten. Bezeugt wird durch den Eintrag des Abtes Pierre Duret auch, dass die drei Schwesternporträts in diesem Fall bei einem wichtigen Akt, nämlich der Grundsteinlegung, in Stellvertretung der abwesenden Stifterpersonen eingesetzt wurden. Wie das Porträt von Sophie de France, sind auch die der Schwestern unsigniert. Die alten Keilrahmen allerdings sind nicht wie der des Porträts von Sophie de France mit *Mlle Vallayer* beschrieben, denn sie wurden offensichtlich nicht von den *Bâtiments* geliefert, sondern von Adélaïde und Victoire de France selbst bezahlt. Die beiden Porträts wurden dann im Büstenformat vollendet, obwohl das Porträt Madame Sophies eine Studie für ein Ganzfigurenporträt ist. In den Porträts der Sophie und Adélaïde de France sind die Posen identisch wie es auch die blauen Seidenkleider und die Spitzenkragen sind. Es handelt sich bei diesen drei Porträts um ovale Hüftstücke. Das Porträt von Victoire de France, derjenigen unter den Töchtern von Louis XV und den Tanten von Louis XVI, von der die umfangreichste Freundschaftspraxis nachgewiesen ist, ist mit den beiden anderen Porträts als Pendant kompatibel, denn auf den beiden anderen Porträts ist die Dargestellte nach links gedreht, während Victoire de France im Bild sich nach rechts wendet.⁸⁷¹ Die Hauben aus bauschig angeordneter Spitze auf den hohen gepuderten Frisuren und die Spitze in Knoten findet man auf allen drei Porträts.⁸⁷²

⁸⁷⁰ Hugues 2002, S. 228.

⁸⁷¹ Anne Vallayer-Coster 2002, S. 205f, Kat.-Nr. 55, S. 59 und 60.

⁸⁷² Hugues 2002, S. 228f.

Wie wichtig Porträts für die Imageformung auch der weiblichen Mitglieder des Hofes waren, zeigt die sorgfältige Auswahl der Malerinnen und die Präferenzen für die jeweils eine oder andere. Die Trennung zwischen den Porträtaufträgen, die von Marie-Antoinette einerseits und den Mesdames de France andererseits an die zwei erfolgreichsten französischen Porträtmalerinnen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gingen, war strikt. Anne-Marie Passez schreibt, dass beispielsweise Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, die Malerin der Königin, in dem so genannten „vieille Cour“ nicht eingeführt war.⁸⁷³ Während Marie-Antoinette viele Werke bei Élisabeth Vigée-Lebrun in Auftrag gab, entschlossen sich die Mesdames de France für den Entwurf einer anderen Identität. Unterstützt wurde von ihnen Adélaïde Labille-Guiard.⁸⁷⁴ Neben Élisabeth Vigée-Lebrun und Adélaïde Labille-Guiard gab es noch eine Malerin, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine der vier überhaupt für Frauen zugelassenen Plätze an der Académie Royale besetzte. Dies war Anne Vallayer-Coster. Nur sie erhielt Aufträge von beiden Parteien. Das ausschlaggebende Moment für die Förderung Labille-Guiards durch den Königshof war deren Ausstellung ihres *Selbstporträts mit zwei Schülerinnen* im Salon von 1785. Adélaïde de France unterstützte die Künstlerin finanziell. Das Porträt wurde zunächst zum Anlass genommen, um 50 Louisdor als Pension für die finanziell schlecht dastehende Malerin vorzuschlagen. Allerdings wurde bereits erwähnt, dass Adélaïde de France die Ausführung des Antrags überwachte. Wenig später schlug von Angiviller eine Pension von 1000 livres vor, indem er explizit auf das große Interesse verwies, dass Adélaïde de France für die Künstlerin zeige. Am Ende dieses Briefes betonte er sogar die „glückliche Förderung, mit der Madame Adélaïde die Künstlerin ehre“. Die Pension wurde bewilligt und ist als Zeichen für den bleibenden Einfluss von Adélaïde de France auf ihren Neffen, Louis XVI, wie auch ihr besonderes Engagement für Adélaïde Labille-Guiard zu verstehen. Laut *L'Année littéraire* von 1785 war Adélaïde de France so geblendet von dem *Selbstporträt mit zwei Schülern*, dass sie äußerte, es für 10 000 livres kaufen zu wollen. De Jesús deutet die Reaktion von Adélaïde de France so, dass diese wohl die sorgfältige Mischung von Anspruch und Weiblichkeit, wie auch die Einbeziehung von Symbolen kindlicher Ergebenheit und Tugend durch die Skulpturen im Hintergrund wahrgenommen habe. Ganz offensichtlich strebte sie an, von einem ähnlichen Meisterstück der Selbstbeförderung profitieren zu können. Sie beauftragte die Künstlerin mit einem ganzfigurigen Porträt, dem ein ähnlich sorgfältig konzeptioniertes Programm als Subtext zugrunde lag wie dem Selbstporträt der Künstlerin.⁸⁷⁵ Die Künstlerin lehnte zwar den Verkauf ihres Selbstporträts ab – das Gemälde verblieb bis zu ihrem

⁸⁷³ Passez 1973, S. 193 N° 85. Vgl. auch zu diesem Thema Salmon 1997, S. 103f Kat.-Nr. 27.

⁸⁷⁴ Sprinson de Jesús 2008, S. 157.

⁸⁷⁵ Sprinson de Jesús 2008, S. 160.

Tod in ihrem Besitz –, dennoch wurde sie ab diesem Zeitpunkt durch die Prinzessin gefördert. Laut Hyde waren es die Nähe zum Historienbild und die politische Dimension, die das Porträt für Adélaïde de France so interessant machten, Aspekte die in dem ein Jahr später entstandenen Porträt von Adélaïde de France wiederkehren. Hyde zufolge bewies die Künstlerin mit jenem Porträt ihre Befähigung zur Umsetzung von diesem.⁸⁷⁶ Das Porträt der Adélaïde de France von Adélaïde Labille-Guiard ist über den Aspekt hinaus, dass es Schwestern- und Freundinnenporträt ist, ein Beispiel für die Förderung von Künstlerinnen speziell durch weibliche Mitglieder des Hofes. Adélaïde Labille-Guiard wurde nämlich zwei Wochen vor dem Salon von 1787 auf Grund dieses Porträts von Adélaïde de France zur ersten Malerin der „Mesdames de France“, d.h. von Adélaïde und ihrer Schwester Victoire de France, ernannt.⁸⁷⁷ Dieser neue Titel wurde dem Namen der Künstlerin auffällig im Salonlivret beigefügt. Hyde vermutet, dass das Porträt eine relativ große Bedeutung für Adélaïde Labille-Guiard hatte, denn sie behielt eine Replik bis zu ihrem Lebensende.⁸⁷⁸ Möglicherweise fühlte sie sich doch mit ihrer Gönnerin so verbunden, dass sie sich deren Porträt, wenn sie auch keines von dieser geschenkt bekam, als Künstlerin selbst zum Geschenk machte. Auch verknüpfte sie mit dem Porträt der Adélaïde de France Attribute ihrer Künstlerinnenidentität und ihres Selbstporträts, das den Ausgangspunkt ihres Erfolgs bildete. Und zwar wird ja Adélaïde de France in dem Porträt zur Autorin, nämlich von Schattenrissen. Die Autorin des gesamten Porträts übertrumpft insofern aber die Autorin im Porträt. Außerdem erzählt Adélaïde Labille-Guiard hier in verschiedenen künstlerischen Medien. Gleichzeitig stand dieses Porträt schließlich in Konkurrenz zu dem Porträt *Marie-Antoinette und ihre Kinder* von Elisabeth Louise Vigée-Lebrun,⁸⁷⁹ das im Salon von 1787 in unmittelbarer Nachbarschaft ausgestellt wurde (Abb. 35).

Zusammen mit dem Porträt von Adélaïde de France wurde das Porträt der Nichte Elisabeth de France ausgestellt, eine Variante von (Abb. 9). Etwas später wurden die Porträts von zwei Schwestern, Victoire de France (Abb. 6) und der Infantin, Louise-Élisabeth de France (Abb. 43) in Auftrag gegeben. Der Vergleich der beiden Malerinnen und auch der Gemälde derselben Malerin untereinander wurde in fast jeder Kritik vorgenommen. Bei meiner Fokussierung der Rolle der beiden Malerinnen geht es mir aber nicht so sehr um die Frage der Konkurrenz zwischen ihnen, die in diesem Salon eine so gute Bühne fand, sondern mir geht es vor allem darum zu betonen, dass beide Künstlerinnen – ungeachtet der Gegnerschaft der jeweiligen

⁸⁷⁶ Hyde 2003, S. 155ff.

⁸⁷⁷ Les Salons des „Mémoires secrets“ 1767-1787, Année 1787, Lettre I. Sur les peintures, sculptures et gravures exposées au Salon du Louvre, le 25 août 1787, S. 322.

⁸⁷⁸ Hyde 2003, S. 143.

⁸⁷⁹ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109.

Auftraggeberparteien und der Konkurrenz zwischen ihnen – von beiden Parteien eine starke Förderung erfuhren und dass man auf der Grundlage der Dokumente auf ein großes Interesse der weiblichen Mitglieder des Königshauses an den Künstlerinnen schließen kann. Vor dem Hintergrund dieser Porträtaufträge nun lässt sich auch hier wieder von einem Beziehungsgeflecht zwischen den Frauen sprechen, deren Zentrum die Porträts waren und bei dem Macht und Repräsentation eine große Rolle spielten. So schreibt Mary Sprinson de Jesús in ihrem Aufsatz: „This series of commissions, in which several powerful and contrasting female personalities – both sitters and painters – overlap in a brief historical moment, creates the sense of a simmering pot containing a particularly potent stew.“⁸⁸⁰ Die Ausstellungen von Porträts im Salon wurden in der Regel von den Künstlerinnen und nicht von den Dargestellten veranlasst. Allein die Tatsache, dass so viele der hier erwähnten Porträts ausgestellt wurden, ist ein Beispiel für eine Förderung.

Es gibt nur drei Repliken dieses aufwendigen großformatigen Porträts der Adélaïde de France. Das Original verblieb als Pendant zu dem Porträt der Schwestern im Besitz der Dargestellten. Eine Replik behielt, wie bereits erwähnt, die Künstlerin selbst ein. Die zweite Replik erhielt die dame d'honneur von Adélaïde de France. Die Bestimmung der dritten, kleineren Replik ist unbekannt.⁸⁸¹ Eine auf ein Büstenporträt reduzierte Replik dieses großformatigen Porträts von Adélaïde de France schenkte sie 1786 einer Mme du Jouhannel de Jenzat, um sich für die von ihr empfangene Gastfreundschaft zu bedanken.⁸⁸² Sie hatte vom 30. zum 31. Juni 1785 eine Nacht im hôtel de Jenzat in Riom verbracht.⁸⁸³

Von Victoire und Adélaïde de France sind Briefe erhalten, in denen sie die Empfängerinnen ihrer Freundschaft versichern. Victoire schrieb etliche Briefe ihren beiden dames d'honneurs. Adélaïde de France schrieb im Exil an Adèle d'Osmond, Gräfin von Boigne. Außerdem existieren nahezu gleichformatige Pastellstudien der beiden Schwestern zu den Porträts, die wie Pendants wirken.⁸⁸⁴ Es handelt sich um Studien im Büstenformat. Während die Studie von Victoire de France dem

⁸⁸⁰ Sprinson de Jesús 2008, S. 160.

⁸⁸¹ Passez 1973, S. 188 N° 82. Allerdings vermerkte Anne-Marie Passez selbst in ihrer Werkmonographie zu Adélaïde Labille-Guiard, dass auch Adélaïde de France ihr Porträt ihrer dame d'honneur schenkte und zwar wiederum als Pendant zu dem Porträt ihrer Schwester. Die Familie Chastellux prozessierte nach der französischen Revolution, um ihren Besitz zurückzuerlangen. Unter anderem wurde auch bezüglich dieser beiden Bilder verhandelt. Nur das Porträt von Victoire de France (Abb. 6) befindet sich bis heute im Besitz der Nachkommen der Familie Chastellux. Das Porträt der Schwester wurde 1885 verkauft. Passez 1973, S. 185 N° 80.

⁸⁸² Adélaïde Labille-Guiard, *Adélaïde de France*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 130 x 82 cm, Riom, hôtel de Jenzat. Salmon 1997.

⁸⁸³ Salmon 1997, S. 100ff Kat.-Nr. 26.

⁸⁸⁴ Adélaïde Labille-Guiard, *Marie-Adélaïde de France*, 1787, Pastell auf blauem Papier auf eine Leinwand aufgezogen, 73 x 58,8 cm, Inv.-Nr. MV5940; invd5941; INV27040, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon und Adélaïde Labille-Guiard, *Marie-Louise-Thérèse Victoire de France*, 18. Jahrhundert, Pastell auf blauem Papier aufgezogen auf einer Leinwand, 73,1 x 58,1 cm, Inv.-Nr. MV5941; inv1160; INV27039, Versailles, musée de Versailles et de Trianon.

ganzfigurigen Porträt sehr nahe kommt, wirkt das Pastellporträt ihrer Schwester, Adélaïde de France, vor allem in der Farbe ihres Kleides dem Porträt von Victoire angeglichen.⁸⁸⁵ In der posthumen Aufstellung der zum Verkauf frei gegebenen Porträts, die sich im Besitz der Künstlerin befanden, wurden die drei Pastellstudien der Mesdames erwähnt,⁸⁸⁶ die genannte autografische Replik des Porträts von Adélaïde de France in Öl, eine Kopie des Gemäldes von anderer Hand und eine Kompositionsstudie des Ölporträts von Victoire de France. Die Mesdames de France, die wichtige Personen am Beginn der Karriere der Künstlerin waren, blieben in der Werkstatt dieser also bis zu deren Tod so sehr präsent, dass man hier nicht einfach davon sprechen kann, dass die Porträt nur nicht-bezahlte Porträts schließlich verstorbener Modelle der Künstlerin waren.

Adélaïde de France zeigt sich in dem Porträt (Abb. 30) als Schwester, Tochter, Patronin und Künstleramateurin zugleich. Als Künstleramateurin lässt sie sich insofern darstellen, als Sie sich als Autorin der drei Schattenrisse ihrer verstorbenen Eltern, Louis XV und Maria Leszczyńska, und ihres ebenfalls bereits verstorbenen Bruders, des Erzherzogs Louis-Ferdinand, die auf der Staffelei zu sehen sind, ausgibt. Im Bildhintergrund ist als skulptierter Fries, die Geschichte der Pflege ihres an Pocken erkrankten und schließlich verstorbenen Vaters zu erkennen. Sie präsentiert sich elegant in Samt, Spitze und Seide als modisch gekleidete Frau, einer Tochter Frankreichs würdig. Die kostbaren Möbel, die den Bildraum füllen, sind Anspielungen auf ihre Rolle als wichtige Sammlerin von Mobiliar. Wie dem Livret zu entnehmen ist, wurde im Salon von 1787 neben den genannten Porträts auch die Skizze zum Porträt der Victoire de France ausgestellt,⁸⁸⁷ das, wie im Salonlivret vermerkt wurde, als Pendant zu diesem Porträt entstand. Im Livret befindet sich zu dem *portrait d'apparat*⁸⁸⁸ von Adélaïde de France (Abb. 30) und dem der Schwester (Abb. 6), welches letzteres im darauf folgenden Salon, d.h. zwei Jahre später ausgestellt wurde, ein vergleichsweise ausführlicher Kommentar, der auf die ikonographischen Höhepunkte der Porträts aufmerksam macht und sogar Interpretationselemente enthält. Diese Praxis war sonst eigentlich Historienbildern vorbehalten gewesen⁸⁸⁹ und sie fehlt vollständig in dem Eintrag

⁸⁸⁵ Sprinson de Jesús 2008, S. 161.

⁸⁸⁶ Hinzu kam noch eine Studie zum Porträt der Louise-Elisabeth de France.

⁸⁸⁷ Vgl. Adélaïde Labille-Guiard, *Marie-Louise-Thérèse Victoire de France*, 18. Jahrhundert, Pastell auf blauem Papier aufgezogen auf einer Leinwand, 73,1 x 58,1 cm, Inv.-Nr. MV5941; inv1160; INV27039, Versailles, musée de Versailles et de Trianon.

⁸⁸⁸ Hierbei handelt es sich um eine Kategorie, die sowohl auf das „Wo?“ als auch auf das „Wie?“ des Funktionierens des Porträts abzielt und eng verknüpft ist mit dem Begriff der Repräsentation. Diese Porträts waren für den öffentlichen Raum bestimmt und die Darstellung konnte mit dem Dargestellten gleichgesetzt werden. Napp 2010, S. 25f. Vgl. im Gegensatz dazu auch den verkürzteren Begriff von *portrait d'apparat*, der sich ausschließlich auf den Begriff *apparatus* bezieht und so nur „für die Ausstattung des Herrschers mit Ornat und Insignien“ steht. Matsche 2011, S. 210.

⁸⁸⁹ Hyde 2003, S. 141.

zu dem im selben Salon ausgestellten Porträt *Marie-Antoinette und ihre Kinder* von Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun.⁸⁹⁰ Die Rede ist hier beispielsweise von den Worten, die die Dargestellte im Begriff sei, unter die selbst gemalten Porträts ihrer Eltern und ihres Bruders zu setzen: „Ihr Bild ist noch immer der Charme meines Lebens.“⁸⁹¹ Ebenso wurde der Besucher des Salons auf die Papierrolle hingewiesen, die sich auf dem Hocker befindet. Es handle sich hierbei um den Plan des in Versailles von Maria Leszczyńska gegründeten Klosters, dessen Direktorin Mme Adélaïde sei. Auch wird auf den Fries aufmerksam gemacht, der über der Dargestellten unterhalb der Decke zu sehen ist, und auf dem sich Szenen aus dem Leben von Louis XV befinden. Erwähnt wird die Darstellung, die die letzten Momente im Leben von Louis XV zeigt, in denen er von den Mesdames de France begleitet wurde, während die übrigen Prinzen sich zurückzogen. Die Schwestern hätten dies mit den Worten: „Glücklicherweise sind wir nur Prinzessinnen.“⁸⁹² getan. Auch die Szene mit der Schlacht von Fontenoy wird erwähnt. Louis XV habe dem Dauphin das Schlachtfeld mit den Worten gezeigt: „Seht, was ein Sieg kostet.“⁸⁹² Zum anderen kommt den Porträts eine hochgradig politische Bedeutung zu. Man kann sie als Versuch der Selbstlegitimation interpretieren zu einer Zeit, in der das Königshaus extrem in Frage gestellt war. Der Öffentlichkeit wurden die Gegenbilder der beiden führenden Frauen Frankreichs präsentiert: die eine als reale Mutter der Königskinder Frankreichs, das „Gefäß“ des Königreichs – die andere kinderlos, unverheiratet, aber Tochter Frankreichs, Bewahrerin der Erinnerung an die Linie der Bourbonen in Vergangenheit und Gegenwart. Ähnlich dem Selbstporträt Adélaïde Labille-Guiards, das den Ausschlag für die vielen Aufträge gab, die Adélaïde de France der Künstlerin in der Folge erteilte, ist es ein „historisierendes Bild mit einer diskursiven, politisch motivierten Bedeutung“⁸⁹³. Das Ambiente und die Formalität unterstreichen, dass es in diesen Bildern nicht einfach um Ähnlichkeit oder um Fakten des alltäglichen Lebens geht. Ihre visuelle Rhetorik evoziert vielmehr einen ganzen Komplex von zusätzlichen Bildformeln und allegorischen Assoziationen. Hyde eröffnet in ihrer Untersuchung des Bildes noch eine neue Dimension. Durch Kontextualisierungen mit anderen Gemälden kann sie plausibel machen, dass es sich bei der Darstellung von Adélaïde de France um eine Darstellung als Minerva handelt. Allegorisierungen waren zwar in den 1780er Jahren aus der Mode gekommen. Aber dennoch bleiben die „Requisiten und das pictorale Paradigma mit den Spuren ihrer Bedeutung erhalten. Als ein rückwärtsgewandtes Bild ist es immer so, als würde es durch die Menge seiner offen

⁸⁹⁰ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109. Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1787, S. 25.

⁸⁹¹ Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1787, S. 27.

⁸⁹² Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1787, S. 27.

⁸⁹³ Hyde 2003, S. 153.

allegorischen Vorläufer darum bitten, gelesen zu werden.⁸⁹⁴ Hyde spricht von einer „realen“ Allegorie.⁸⁹⁵ Gleichzeitig ist dieses Porträt in Bezug auf die Künstlerin selbstreferentiell, denn Minerva wurde im 18. Jahrhundert häufig allegorisch mit Künstlerinnen in Verbindung gebracht. Mit Paula Radisch, die in ihrem Aufsatz bezüglich der Mutter-Kind-Porträts von Élisabeth Vigée-Lebrun – einschließlich des Porträts von *Marie-Antoinette und ihre Kinder*⁸⁹⁶ und des Porträts *Die Marquise de Pezè und die Marquise de Rougé mit ihren Söhnen Alexis und Adrien* (Abb. 12) – feststellte, dass sie die jeweils dargestellten Personen mit einer „autobiographischen Kraft“⁸⁹⁷ ausgestattet habe, geht auch Hyde für das Porträt von Adélaïde de France davon aus, dass hier „eine Dialektik zwischen Anderem und Selbst“⁸⁹⁸ vorhanden ist. So wie Angela Rosenthal als typisch für die Porträtmalerei ein „Oszillieren zwischen Subjekt und Objekt“ herausarbeitete, so konnte auch Marcia Pointon ein „ständiges Changieren zwischen Beobachter und Beobachtetem“ feststellen.⁸⁹⁹ Milam hingegen betrachtet dieses Porträt mehr im Kontext seiner Pendantporträts und untersucht, wie Adélaïde de France mit diesem Porträt Schwesterlichkeit definiert. Und in der Tat scheint ein weiteres wichtiges Interesse der Darstellung, die bildliche Präsenz der Schwesternbeziehung gewesen zu sein. So ist auch dieses Porträt, neben seinem Verweis auf Tradition und Herkunft, ein Pendantporträt, diesmal sogar zu einem Freundschaftsbildnis ihrer Schwester, Victoire de France (Abb. 6).⁹⁰⁰ Neben diesem Porträt wurde noch ein drittes Porträt einer Schwester in Auftrag gegeben. Es handelte sich um das der 18 Jahre zuvor gestorbenen ältesten und einzigen Schwester, die geheiratet und einen Erben zur Welt gebracht hatte, Louise-Élisabeth de France (Abb. 43). Inzwischen waren Victoire und Adélaïde de France die einzigen der Töchter von Louis XV, die noch lebten. Im Ensemble nun vermitteln die Porträts eine deutlich raumgreifende Botschaft. Das Konzept der drei Porträts beinhaltet, dass es sich bei den Dargestellten um die wahren Töchter Frankreichs handelt. Sie sind der Regierung von Louis XV mehr verpflichtet, als Louis XVI und Marie-Antoinette. Zu Letzteren befinden sie sich in Differenz. Sie haben das bewiesen als Töchter, Schwestern, Mutter, Tanten und Freundinnen. Wahren Dienst an Frankreich zu praktizieren, greift noch hinter die Reproduktion zurück. Und dennoch ist auch Mutterschaft in das Porträtensemble integriert und zwar durch das posthume Porträt der Herzogin von Parma mit ihrem Sohn (Abb. 43). Es war sehr ungewöhnlich, ein so spätes, posthumes Porträt in Auftrag zu geben. Gleichwohl war das

⁸⁹⁴ Hyde 2003, S. 157.

⁸⁹⁵ Hyde 2003, S. 159.

⁸⁹⁶ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109.

⁸⁹⁷ Radisch 1992, S. 450 und Hyde 2003, S. 159.

⁸⁹⁸ Hyde 2003, S. 159.

⁸⁹⁹ So zitiert in Hyde 2003, S. 160. Hyde verweist darauf, wie leicht einem Betrachter des 18. Jahrhunderts die allegorische oder metaphorische Interpretation von Bildern fiel. Sie waren es gewöhnt, Bilder von Jemandem als Darstellungen von etwas anderem zu lesen auch wenn die Ähnlichkeit nicht so gegeben war. Hyde 2003, S. 157.

⁹⁰⁰ Milam 2003, S. 116.

Porträt der Herzogin von Parma unverzichtbar, um nämlich auch diese weitere wichtige Rolle und Tugend mit den drei Schwesternporträts repräsentieren zu können: die Geburt eines Erben für einen europäischen Thron. Damit konnten sie auch der eigenen Mutter, Maria Leszczyńska gedenken, die Frankreich mit der Geburt eines Erben so vorbildlich gedient hat. Die beiden Porträts von Adélaïde und Victoire de France demonstrieren überdies die Nähe der Schwestern zu den von der Markgräfin von Pompadour, der Mätresse ihres Vaters, vertretenen Tugenden als Amateurkünstlerin und als Anhängerin des Konzeptes der Freundschaft. Ersteres ist in dem Porträt der Adélaïde de France, letzteres in dem Porträt von Victoire de France zu verifizieren (Abb. 6). Als es 1768 zu offenen Differenzen zwischen Adélaïde de France und Marie-Antoinette kam, befahl der König seiner Tante, sich in das Schloss Bellevue zurückzuziehen. Adélaïde de France erteilte hier – ähnlich wie die Markgräfin von Pompadour – als Patronin der Schönen Künste zahlreiche Aufträge für Bellevue. Die Statue der Freundschaft, die in dem Porträt der Victoire de France (Abb. 6) zu sehen ist, ist zwar nicht die Statue von Jean-Baptiste Pigalle, die die Markgräfin von Pompadour als *Amitié* zeigt und die diese bei ihm für den Garten von Bellevue in Auftrag gegeben hatte, aber sie erinnert an sie. Ebenso vergegenwärtigt sie die mit ihrer Freundschaftsikonographie verbundene Aussage der Markgräfin von Pompadour: Hierbei handelte es sich um ihren Rückzug vom Hof und die Beendigung ihrer Rolle als sexuelle Partnerin und zuverlässige Vertraute des Königs. Die Markgräfin von Pompadour dominierte die Freundschaftsikonographie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Durch die Bezugnahme von Victoire de France auf diese Ikonographie belebte sie die Idee weiblicher Autorität ohne Referenz auf Sexualität wieder. Dieser nicht auf Sexualität angewiesene Weg ist der, durch die Ideologie der Schwesterlichkeit die Bourbonen zu einigen. Victoire de France zeigt auf die Statue der *Amitié*, auf deren Sockel folgende Inschrift zu lesen ist: „Den Menschen kostbar & teuer den Unsterblichen, habe ich nur in der Nähe des Thrones einen Tempel und Altäre.“⁹⁰¹

Neben diesen Schwesternbeziehungen gab es ein Netzwerk aus verschiedenen anderen Kontakten zu Frauen, in das Geschenke und die Vergabe von Geldern involviert waren. Aus den erhaltenen Archivakten der Mesdames de France geht hervor, dass vor allem an Adélaïde aber auch an Victoire de France etliche Anträge auf finanzielle Zuwendungen gestellt wurden. Einige dieser Korrespondenzen lassen sich dem zum Hof gehörigen System der *grâces*, der königlichen Gnadenerweise zuordnen. Einem solchen stand beispielsweise die Markgräfin von Pompadour

⁹⁰¹ «Précieuse aux Humains & chère aux Immortels. J'ai seule, auprès du Trône, un Temple & des Autels.» Guiffrey 1990, Bd. 6, Ausstellung von 1789, S. 22.

bis zu ihrem Tod vor.⁹⁰² Sie konnte Ehrentitel, Hofämter und „sonstige Ehrerweisungen wie die Teilnahme an Reisen der Hofgesellschaft oder *soupers* mit dem König“⁹⁰³ zusprechen und ihr oblag somit die Entscheidungsgewalt über Aufstiegsmöglichkeiten am Hof. Was bei der Markgräfin von Pompadour ein gut florierendes Patronagesystem war, in dem Geschenke, Informationen, Gunstbezeugungen und Angebote der Einflussnahme ausgetauscht wurden, war hier nun in sehr reduzierter Weise vorhanden. Dennoch vermittelten auch die beiden Schwestern in kleinerem Umfang Ämter und brachten Heiratsverbindungen zustande. Diese Verbindungen waren mitunter mit Porträts verknüpft.

Die als Pendantporträts an den verschiedensten Orten präsenten Freundinnenbildnisse von Victoire und Adélaïde de France haben genealogischen Charakter. In diesem Fall ist Freundschaft mit Verwandtschaft, Geschlecht gekoppelt. Diese Praxis, die scheinbar vor allem von Adélaïde de France gepflegt wurde, greift auch noch posthum. So stiftete 1821 die Herzogin von Angoulême, die Tochter von Louis XVI, dem Thermalbad von Vichy zwei Porträts ihrer Großtanten – als Erinnerung an deren Aufenthalt dort zwischen dem 1. Juni und dem 2. August 1785.⁹⁰⁴ Die beiden Porträts werden als autographische Repliken betrachtet.⁹⁰⁵ Die vielen füreinander angefertigten Schwesternporträts waren Teil der Raumausstattung in den *appartements* der Mesdames de France. Sie dienten zum einen der Stiftung von Identität und Selbstbewusstsein der Abstammenden einer Familie. Die Funktion einer solchen bildlich propagierten Genealogie war „die Errichtung, Darstellung, Erhaltung und Legitimation von Herrschaft“.⁹⁰⁶

Darüber hinaus jedoch demonstrierten sie andererseits verwandtschaftliche und freundschaftliche Verbindungen. Sie verbildlichten mit dieser gegenseitigen Vielfachpräsenz auch familiäre und soziale Netze.⁹⁰⁷ Außerdem konstituieren Schwesternporträts generell „eine kleine aber signifikante Subgruppe innerhalb der europäischen Porträttradition“. Im Gegensatz zu anderen familiären Konstellationen wie der Tochter-, Ehefrau-, und Mutterbeziehung sind Schwesternbeziehungen eingeschlechtlich. Von der grundlegendsten Ebene aus betrachtet besteht die Schwesternbeziehung aus den Faktoren, gemeinsame Eltern und das gleiche Geschlecht zu haben. Von Schwestern zu sprechen bedeutet also, von Familie und ebenso von

⁹⁰² Pollmann 2006, S. 93.

⁹⁰³ Pollmann 2006, S. 93.

⁹⁰⁴ Beide Porträts werden Anne Vallayer-Coster zugeschrieben und sind nicht datiert. *Porträt von Madame Adélaïde* und *Porträt von Madame Victoire*, Öl auf Leinwand, oval, 71,4 x 58 cm. Anne Vallayer-Coster. *Painter to the Court of Marie-Antoinette* 2002, S. 216, Kat.-Nr. 122 und 124.

⁹⁰⁵ Hugues 2002, S. 229.

⁹⁰⁶ Barta 2001, S. 7.

⁹⁰⁷ Cordula Bischoff und Gabriele Baumbach sprechen von der Jahrhundertmitte. Baumbach und Bischoff 2003, S. 7.

Geschlecht zu sprechen. Aber die Beziehung zwischen Schwestern kann auch als eine Konfiguration betrachtet werden, die die imaginierte Geschlossenheit der Familieneinheit annulliert, ja, als ein Prinzip der Negation der Familie. Außerdem gibt es auch jenseits des Merkmals der Blutsverwandtschaft noch eine metaphorische Ebene der Schwesternbeziehung. Diese lässt sich neben der Beziehung zwischen biologischen Schwestern auch in die größere Kategorie geteilter Erfahrungen von Frauen einordnen. Schwesternbeziehungen bewegen sich in einem diskursiven Raum mit anderen Arten von Frauenbeziehungen. Schwestern lassen sich mit Cousinen, Gefährtinnen oder Schwägerinnen in ein einziges Rahmenwerk, häufig das der weiblichen Freundschaft einbinden.⁹⁰⁸ Immerhin ist in der „Biographie Universelle“ unter dem Eintrag von Victoire de France – bezüglich des Zusammenlebens von Adélaïde und Victoire de France im Schloss von Bellevue – von einer „der rührendsten Lebensgemeinschaften“⁹⁰⁹ die Rede. Die Schwestern waren zwischen 1791 und 1799 ständig auf der Flucht vor den vorrückenden napoleonischen Truppen. Victoire de France starb 1799 in Triest, ihre Schwester ein halbes Jahr später. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den Porträts der Mesdames de France das genealogische Anliegen von Ahnengalerien sehr präsent ist. Dennoch findet man auch in diesen Porträts die Intimität, mit der sich das Freundinnenporträt von der genealogischen Dokumentation zum Teil absetzt. Der innerhalb der Freundschaftsikonographie errungene *innerbildliche* Spielraum jedoch, der durch Gestik, Blicke und Symbole ein spezifisches Verhältnis der Freundinnen illustriert, wird vor allem bei den großformatigen Porträts zugunsten eines zeremoniellen Auftretens und einer Repräsentation nach *außen* aufgegeben. Aber selbst bei diesen großformatigen Pendantporträts changieren Offizielles und Intimes durch die Praxis, die mit diesen Porträts vollzogen wurde, und durch die Auftraggebersituation.

Das Porträt der *Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France* (Abb. 6) existiert in nur zwei Ausführungen. Die eine Variante entstand 1788 und wurde im Salon von 1789 ausgestellt. Danach hing das Porträt in den Räumlichkeiten der *appartements* der Dargestellten als Pendant zu dem ebenfalls im Salon ausgestellten Porträt der Schwester Marie-Adélaïde de France (Abb. 30). Die zweite Version des Porträts von Victoire de France entstand 1789 und war außerdem ein Geschenk der Dargestellten für ihre *dame d'honneur*. Zur Erläuterung dessen, was eine *dame d'honneur* war, sei darauf verwiesen, dass die *dames d'honneurs* diejenigen unter dem weiblichen Personal der Königin und der Prinzessinnen am französischen Hof waren, die die meisten Privilegien hatten. Das äußerte sich u.a. darin, dass ihnen der Zugang zu den privatesten Räumlichkeiten der königlichen *Appartements* gestattet war. Sie standen der Vorsteherin des jeweiligen Hauses am nächsten und

⁹⁰⁸ Mitchell 1997-98, S. 176ff.

⁹⁰⁹ «l'union la plus touchante» Michaud 1998 Bd. 43, Stw. Victoire, S. 39.

es gab an jedem Hof immer nur eine, die diese Position innehatte.⁹¹⁰ Ihr offizieller Zuständigkeitsbereich betraf vor allem die Finanzen. Sie waren für die Einstellungen des Personals und die Gelder verantwortlich. Für die Ausgaben unterstanden sie aber, zumindest was die Mesdames de France anbelangte, Männern. In der Regel war dies der König. Sie erledigten die Korrespondenzen der Vorsteherinnen eines Hauses. Sie beantragten Gelder. Sie kündigten Pensionen von niedrigeren Angestellten an. Sie hatten die übrigen Angestellten zu bezahlen und mussten darüber Rechenschaft ablegen. Die Frauen, die diesen Posten bekleideten, wurden sehr sorgfältig ausgesucht und wenn eine weibliche Angehörige der Hocharistokratie eine besondere, von Zuneigung gekennzeichnete Beziehung zu einer Frau hatte, dann war dies in der Regel die *dame d'honneur*. Eine solche Beziehung bestand ganz offensichtlich auch zwischen Victoire de France und Angélique-Victoire de Chastellux. Es wurden 63 Briefe freundschaftlichen Charakters publiziert, die Victoire de France an Angélique-Victoire de Chastellux in der Zeit zwischen 1773 und 1788 schrieb. Angélique Victoire de Chastellux war Patenkind von Victoire de France und die Tochter von deren erster *dame d'honneur*, der Anne-Marie de Durfort, Markgräfin von Civrac, deren Platz sie am 12. Dezember 1786 einnahm. Aus einem Brief vom Januar 1772 an die Markgräfin von Civrac, den sie mit den Worten: „Ich umarme Dich, mein Herz.“⁹¹¹ schloss, geht hervor, dass Victoire de France es war, die gemeinsam mit der Herzogin von Civrac die Hochzeit für ihr Patenkind, Angélique-Victoire Durfort, die zukünftige Gräfin von Chastellux, arrangierte. Es wird ebenfalls deutlich, dass sich Victoire de France noch vor der Hochzeit um die lebenslange finanzielle Sicherung der Familie kümmerte. Im gleichen Zug wurde vorab sichergestellt, dass die Tochter der gegenwärtigen *dame d'honneur* deren Amt übernehmen wird und der zukünftige Ehemann den Posten des *chevalier d'honneur* erhält. Die Mesdames de France konnten die Vergabe der Ämter und Gelder nicht selbst entscheiden, sich aber zumindest direkt an den König wenden.⁹¹² Wie aus dem Genannten hervorgeht, ist Freundschaft hier ganz eng mit bestimmten Vorteilen verknüpft. Und sie wird wie auch das Amt in diesem Fall vererbt. Normalerweise war allerdings die Übernahme des Amtes einer *dame d'honneur* mit dem Erhalt eines Herzogintitels verbunden.⁹¹³ Angélique-Victoire de Chastellux behielt jedoch ihren Gräfintitel. Ihr Mann war in die Freundschaft eingeschlossen. Die Gräfin und der Graf von Chastellux begleiteten Victoire de France bis zu deren Tod im Exil. Loyalität bis zum Tod

⁹¹⁰ Eine solch singuläre Stellung hatten am Hof auch die *dames d'autours*, die allerdings für die Kleidung verantwortlich waren. Passez 1973, S. 193, N° 85. Am Hof der Mesdames de France gehörten im Vergleich dazu jeder von ihnen dreizehn *dames pour accompagner* und zwei *chevaliers d'honneur* an. Cortequise 1990, S. 293.

⁹¹¹ „Je t'embrasse, mon cœur.“ Stryieński 1911, S. 377.

⁹¹² Brief von Victoire de France an die Herzogin von Civrac von 1773, Stryieński 1911, S. 378.

⁹¹³ Z.B. ist dies bei der Herzogin von Narbonne in dem Moment der Fall, in dem sie das Amt der *dame d'honneur* von Adélaïde de France übertragen bekommt. Passez 1973.

gehörte zu diesen Freundschaften mit dazu, wenn man von diesen Loyalitätsverpflichtungen nicht ausdrücklich entbunden wurde.

Die Briefe nun, die Victoire de France sowohl an die Markgräfin von Civrac als auch an die Gräfin von Chastellux schrieb, zeichnen sich durch einige Besonderheiten aus. Beispielsweise duzt sie erstere darin, letztere später auch (zum ersten Mal in ihrem Brief vom 5. August 1785). Dies ist ein Stil, der etwa auch bei Elisabeth de France auffällt, sonst aber, selbst zwischen intimen Freundinnen auch innerhalb des Bürgertums in dieser Zeit noch sehr unüblich war.⁹¹⁴ Im Freundeskreis von Marie-Antoinette wurde diese Anredeform nie verwendet. Für die Briefe von Victoire de France gilt gerade der umgekehrte Fall dessen, was die Porträts zeigen. In ihren Briefen redet Victoire de France ihre dame d'honneur mit „mein Herz“ oder „mein teures Herz“ an und sie sendet ihr in ihnen unzählige Freundschafts- und Liebesbeteuerungen sowie Umarmungen zu, in die sie durchaus auch, wenngleich mit leichten Nuancen was die Intensität anbelangt, den Mann und die Kinder der geliebten Freundin mit einschließt: „Ich umarme und liebe die Frau, den Mann und alle Kinder von ganzem Herzen.“⁹¹⁵ Aus einem Brief von Victoire de France vom 6. August 1784 geht hervor, dass auch der Mann der Freundin ihr schrieb und dass die Schwester von Victoire de France, Adélaïde de France, Angélique-Victoire de Chastellux gleichfalls Umarmungen⁹¹⁶ ausrichten ließ:

„Herr von Chastellux hat mir einen reizenden Brief geschrieben, in dem er mir mitteilte, er habe seine kleine Familie in sehr guter Gesundheit vorgefunden, was mir sehr großes Vergnügen bereitete. [...] Adélaïde beauftragt mich, Sie zu umarmen und ich, gnädige Frau, führe es mit Vergnügen aus, indem ich Sie meiner zärtlichen Freundschaft versichere.“⁹¹⁷

Ansonsten kreisen die Briefe immer wieder um ähnliche Themen, wie das in den Briefen der Markgräfin von Sévigné ebenfalls der Fall ist, z.B. um die damals so fragile Gesundheit. Auch

⁹¹⁴ Im 17. Jahrhundert ist dies undenkbar. Selbst die Markgräfin von Sévigné redete ihre Tochter in den Briefen immer mit „Sie“ an.

⁹¹⁵ „J’embrasse et aime la femme, le mari et puis tous les enfants de tout mon cœur.“ Stryieński 1911, S. 378.

⁹¹⁶ „embrasser“ kann sowohl „Umarmung“ als auch „küssen“ heißen. Allerdings ist wohl hier „umarmen“ gemeint, aus dem dann das spätere „bisou“ wurde, ein Begriff, der im 18. Jahrhundert nirgends auftaucht, sondern nur die für das heutige Verständnis sehr viel intimere Form des „embrasser“. Auf diese Bedeutung verweist eine Stelle, die Mercy-Argenteau in seinen „Correspondances“ erzählt und die von Cortequisse 1990, 297 zitiert wird. Es heißt da: „Die Damen von Frankreich waren sehr empfindlich bezüglich der Aufmerksamkeiten, die der Kaiser (gemeint ist Joseph II., der Bruder Marie Antoinettes, der ihr im April 1777 unter dem Namen ‚Graf von Falkenstein‘ einen Besuch abstattete) ihnen gegenüber erkennen ließ. Eines Tages, als er bei Madame Adélaïde war, bat sie ihn unter dem Vorwand, ihm Porträts zeigen zu wollen, in ein Nebenzimmer zu treten, und als sie allein waren, umarmte sie den Kaiser, indem sie ihm sagte, dass dieses Zeichen der Freundschaft einer alten Tante erlaubt sein müsse.“ [«Mesdames de France ont été très sensibles aux attentions que leur a marquées l’empereur. Un jour où il était chez Madame Adélaïde, sous prétexte de lui faire voir des portraits, elle le pria de passer dans un cabinet et, y étant seule, elle embrassa l’empereur, en lui disant que cette marque d’amitié devait être permise à une vieille tante.»]

⁹¹⁷ «M. de Chastellux m’a écrit une lettre charmante, il m’a mandé qu’il avoit trouvé toute sa petite famille en très-bonne santé, ce qui m’a fait grand plaisir. [...] Adélaïde me charge de vous embrasser, et moi, madame, je m’en acquitte avec plaisir, en vous assurant de ma tendre amitié.» Stryieński 1911, S. 384.

tauschte man sich Neuigkeiten über gemeinsame Freunde und die nächsten Angehörigen aus. Es wurden Grüße übermittelt und die neuesten Informationen über Hofangelegenheiten mitgeteilt. In die Folge dieser inhaltlichen Elemente wurden immer wieder Freundschaftsbeteuerungen und Worte der Zuneigung eingestreut. Cheryl Nixon und Louise Penner nennen in ihrer Untersuchung zum Vergleich von unveröffentlichten Briefen, die zwischen Frauen in England und Amerika im 18. Jahrhundert ausgetauscht wurden, und Briefhandbüchern fast alle der von mir angeführten Punkte. Sie erwähnen als typischen Inhalt in Briefen von Frauen dieser Zeit die Familienneuigkeiten, den Klatsch, die Sozialbeziehungen und die körperliche und geistige Gesundheit.⁹¹⁸ Trotz Übereinstimmungen zwischen den untersuchten Briefen und Musterbriefen, gibt es jedoch entscheidende Abweichungen. So konnten die Autorinnen in den Anleitungen nicht finden, dass sich zwei Freunde über einen dritten äußern, dass sie sich Sorgen machen, sich gegenseitig Unterstützung anbieten oder eine freie Meinung über körperliche Aspekte abgeben,⁹¹⁹ Charakteristiken, die ich ebenfalls in den von mir durchgesehenen Briefen finden konnte. In einem Brief vom 27. Januar 1784 an die Gräfin von Chastellux schrieb Victoire de France:

«[...], ich bitte Sie, mir Neuigkeiten bezüglich Ihrer Gesundheit und der von Herrn von Chastellux mitzuteilen und ihm zu sagen, dass ich ihm all das, was ich über den Gegenstand seiner Trauer denke, aus Sorge, ihn zu belästigen, nicht schreibe. Ich liebe und umarme Sie, Madame, von ganzem Herzen. [...]»⁹²⁰

Und in dem Brief vom 9. Juli 1784 aus Bellevue spricht Victoire schließlich explizit von ihrer „zärtlichen Freundschaft“, die sie für Angélique-Victoire de Chastellux empfindet:

„Ich danke Ihnen für die Neuigkeiten, die Sie mir von Ihrer Mutter mitgeteilt haben, Madame; ich kann Ihnen nicht sagen, welchen Kummer mir unsere Trennung bereitet; es ist unnütz, Ihnen zu sagen, wie sehr ich sie liebe, noch Ihnen zu befehlen, sich sehr um sie zu kümmern. Ich kenne Ihre zärtliche Liebe. Sie vermindert nicht die zärtliche Freundschaft, die ich für Sie empfinde; vergessen Sie bitte nicht, mir jede Neuigkeit haargenau wiederzugeben, [...]“⁹²¹

Ein wenig spezifiziert wird die Freundschaft in einem Brief von Victoire de France an Angélique-Victoire de Chastellux vom Januar 1787. Geschrieben wurde dieser Brief nach dem Tod der Markgräfin von Civrac. Victoire de France spricht in diesem Brief von dem Trost, den sie darin gefunden habe, in der Tochter der Frau, die sie verloren habe, zugleich eine zärtliche Freundin

⁹¹⁸ Nixon und Penner 2009, S. 160.

⁹¹⁹ Nixon und Penner 2009, S. 161.

⁹²⁰ [...], je vous prie de me donner des nouvelles de votre santé et de celle de M. de Chastellux, et de (lui) dire que je ne lui écris pas de crainte de l'importuner, et tout ce que je pense sur l'objet de ses regrets. Je vous aime et embrasse, Madame, de tout mon cœur. [...] Stryieński 1911, 380. Allerdings liegt hier möglicherweise, was den affektiven Charakter des Briefes anbelangt, hinsichtlich der Datierung ein Fehler vor, da Stryieński diesem formal betrachtet in den Anrede- und Abschiedsformeln sehr zurückgenommenen Brief einige Briefe voranstellt, die wesentlich vertrauter formuliert sind. Aber vielleicht ist die Distanz auch inhaltlich bedingt.

⁹²¹ «Je vous remercie, Madame, des nouvelles que vous m'avez données de votre mère ; je ne puis vous exprimer combien notre séparation me fait de peine ; il est inutile, je crois, de vous dire combien je l'aime, ni de vous recommander les soins pour elle. Je connais votre tendresse, et elle ne diminue pas la tendre amitié que j'ai pour vous ; n'oubliez pas, je vous prie de m'en donner des nouvelles bien exactement, [...]» Stryieński 1911, S. 382.

gewonnen zu haben. Diese Tochter liebe sie ebenso zärtlich wie die Mutter. Die Beziehung zu dieser Tochter sei nun das Glück ihres Lebens geworden und sie hoffe, der Freundin ginge es ebenso:

„Ich bin sehr glücklich, mein teures Herz, dass Du bei mir bist und unsere Beziehungen, die ihr gerne angenommen habt, sind das Glück meines Lebens und ich hoffe, auch des Euren, dem ich, soweit es mir möglich ist, die Härte nehmen möchte. Es ist ein großer Trost für mich – leider nicht für sie –, dass ich, nachdem ich die teure Freundin verloren habe, eine in ihrer Tochter, die sie auch zärtlich liebte und gut kannte, wiederfand. Ich war von meiner Reise nur wenig müde und es geht mir gesundheitlich gut. Guten Abend, mein liebes Herz, ich liebe Dich sehr und umarme Dich von ganzem Herzen bis morgen.“⁹²²

Um die Differenz zu verdeutlichen, die immerhin zwischen den Beziehungen der beiden Frauen einerseits und der Beziehung zwischen Victoire de France und dem Grafen von Chastellux bestand, möchte ich hier noch einen Brief von Victoire de Frances an diesen zitieren, in dem sie nahezu ausschließlich über seine Frau redet, die Sorgen erwähnt, die sie sich bezüglich dieser macht, ihn bittet, Angélique-Victoire de Chastellux ihrer „zärtlichen Freundschaft“ zu versichern, und ihn schließlich inständig anfleht, ihr alle Neuigkeiten mitzuteilen. Zärtlichkeitsbezeugungen seine Person betreffend fehlen vollständig:

„[...] ich mache mir die größte Sorge wegen Madame de Chastellux, die nichts ahnt; ich befürchte, dass sie bei den Sakramenten nicht ankommt. Teilen Sie mir aus Nächstenliebe Neuigkeiten mit. Mir dreht sich ein wenig der Kopf. Wenn Sie die Gelegenheit dazu finden, sagen Sie ihr all das, was meine zärtliche Freundschaft von ihr denken kann; und teilen Sie mir ganz besonders jeden Tag die Neuigkeiten ganz genau mit und alles, was ihre Frau betrifft; es interessiert mich alles. Der kleine Haushalt ist der meine und ich liebe ihn sehr zärtlich.“⁹²³

Artikuliert wird in den Briefen, wie sehr die andere vermisst wird: «Wenn die Zeit Dir, mein liebes Herz, ohne mich zu sehen lang wird, so versichere ich Dir, dass sie mir noch viel länger ohne Euch wird.»⁹²⁴ Die schmerzhaft empfundene Abwesenheit der anderen, die in fast jedem Brief erwähnt wird: „[...] ich kann Eure Abwesenheit nicht mehr ertragen.“⁹²⁵ wird nur durch

⁹²² «Je suis bien aise, mon cher cœur, que tu sois à moi, et les liens que vous avez bien voulu prendre feront le bonheur de ma vie, et j'espère, de la vôtre, en les adoucissant de ma part autant qu'il me sera possible. C'est une grande consolation pour moi, après la tendre amie que j'ai perdue, d'en retrouver une dans sa fille qui l'aimoit aussi tendrement et qui la connoissoit bien, excepté pour elle. J'ai été très-peu fatiguée de mon voyage, et je me porte bien. Bonsoir, mon cher cœur, je t'aime beaucoup, et je t'embrasse de tout mon cœur en attendant demain.» Stryieński 1911, S. 405.

⁹²³ «[...] je suis dans la plus grande inquiétude de madame de Chastellux, qui ne se doutoit de rien; je crains qu'elle ne soit arrivée au milieu des sacrements. Par charité, donnez-m'en des nouvelles. La tête me tourne un peu. Si vous en trouvez l'occasion, dites-lui tout ce que ma tendre amitié peut penser pour elle; et surtout donnez-m'en des nouvelles tous les jours bien exactement, et de tout ce qui se passera pour elle; tout m'intéresse. Le petit ménage m'appartient et je l'aime bien tendrement.» Stryieński 1911, S. 406.

⁹²⁴ „Si le temps vous paroît long, mon très-cher cœur, d'être sans me voir, je t'assure bien véritablement qu'il me semble encore plus long d'être sans vous. » Brief von Victoire de France an Angélique Victoire de Chastellux vom 7. August 1787, Stryieński 1911, S. 409.

⁹²⁵ „[...] je ne peu plus tenir à votre absence.“, Brief von Victoire de France an Angélique Victoire de Chastellux vom 12. August 1787. Vgl. auch die Briefe vom 15. August 1787 und vom 13. Juni 1788, Stryieński 1911, S. 410f.

die Briefe abgemildert: „[...] Ich habe gestern und heute Morgen einen Brief bekommen; ich möchte jeden Tag einen haben.“⁹²⁶

Das Bündnis zwischen diesen beiden Frauen bestand also nicht nur durch das Beisammensein, die gemeinsamen Spaziergänge und gegenseitigen Besuche und es wurde auch nicht allein dadurch erzeugt und aufrechterhalten. Sondern die Briefe, Porträts und kleinen Geschenke sind als dessen wesentliche Bestandteile zu verstehen und konstituierten es mit. Da es zwei Ausführungen dieses Porträts von Victoire de France (Abb. 6) gab, besaß demnach jede der beiden Frauen ein ungefähr lebensgroßes Freundschaftsportrait. Die eine konnte angesichts der Darstellung der Freundin dieser gedenken, die andere sich mit der eigenen Darstellung ihres Verbundenseins mit der Freundin vergewissern. Auf das Portrait selbst wird in den Briefen kein Bezug genommen. Obgleich es ein offizielles Portrait war und ich in jedem Fall auch davon ausgehe, dass man zwischen dem persönlicheren Charakter eines Freundinnenporträts und dem auf Repräsentation im öffentlichen Raum hin angelegten offiziellen Portrait unterscheiden muss, lässt sich in Bezug auf dieses Portrait ohne Zweifel von einem Freundinnenportrait sprechen, und zwar nicht nur aufgrund der Ikonographie des Bildes, die direkt auf die sehr offizielle Freundschaftsikonographie der Markgräfin von Pompadour zurückgeht, sondern auch auf Grund der vielen o.g. kleinen Details, die sich kontextuell dem Bild angliedern lassen. Zwar macht das Portrait auch von seinen Maßen her eher den Anschein, offiziell zu sein. Andererseits wies die an die Freundin verschenkte Replik, die lediglich durch geringfügige Zutaten kleine Abweichungen vom Original aufweist, sogar noch leicht größere Dimensionen auf. Dieses Gemälde ist ein gutes Beispiel für eine in dieser Zeit stattfindende Durchdringung von öffentlicher und privater Sphäre. Außerdem ist das verschenkte Portrait ja nicht das Portrait, das im Salon ausgestellt wurde. Es befindet sich bis heute in der Sammlung des Schlosses Châstellux. In den Kritiken wurde nur auf die Farben und die Komposition eingegangen. Gelobt wurde die Wiedergabe der Stoffe und der Landschaft. Man verglich das Portrait nur mit dem zwei Jahre zuvor ausgestellten Portrait der Elisabeth de France. Gegenüber diesem Portrait wurde es allerdings als schwächer kritisiert.⁹²⁷

Die Mesdames de France verbrachten bis 1769, dem Jahr, in dem sie sich ganz von Versailles zurückzogen, jeden Sommer auf ihrem Schloss Bellevue, das kurioserweise – bedenkt man die Position, die selbst eine nahezu unangefragte Ausnahme-Mätresse wie die Markgräfin von

⁹²⁶ « [...] J'ai reçu hier une lettre et une ce matin; je voudrais en avoir une tous les jours. » Brief von Victoire de France an Angélique Victoire de Châstellux vom 22. Juni 1787, Stryieński 1911, S. 407.

⁹²⁷ Passez 1973, S. 210ff Kat.-Nr. 97 und 98.

Pompadour am französischen Hof innehatte – von der Markgräfin von Pompadour⁹²⁸ errichtet und ihnen von Louis XVI geschenkt worden war.⁹²⁹ Sie konstruierten dort einen Hof nach der Art des *vieille cour* von Versailles, der in Opposition zu dem neuen Versailles stand. Dies betraf auch die Anzahl und die Zusammensetzung des Personals. Dennoch, auch wenn sich die Mesdames de France bemühten, die alten Muster zu tradieren, wurden diese von den neuen scheinbar automatisch überlagert. Zum Tragen kam dies nicht nur in ihrer Freundschaftspraxis, wie z.B. den informellen Briefen, die Victoire de France an ihre Freundin schrieb, sondern auch in den Landschaftskonzepten, denen sie in der Gestaltung der zum Grundstück des Schlosses Bellevue gehörenden Gärten folgten. Zunächst waren die Blumenbeete nach der Art der barocken Schlossanlagen von einer großen Anzahl von Orangenbäumen umgeben. Die Bassins waren mit Marmor verkleidet und mit vergoldeten Kindergruppen geschmückt. In den Wäldchen befanden sich verborgene Grotten und unter Blumen plätscherten Wasserfälle. In der Mitte einer großen grünen Wiese stand eine Figur von Louis XV von Jean-Baptiste Pigalle, dem bevorzugten Bildhauer der Markgräfin von Pompadour. Dieser von der Markgräfin von Pompadour angelegte Rokokogarten wurde von den Mesdames de France allmählich umgestaltet und zwar im Stil der von den aufgeklärten Herrschern Westeuropas im 18. Jahrhundert favorisierten Landschaftsgärten. Aber auch in Versailles, also in ihrer unmittelbaren Nähe wurde ausgerechnet von Marie-Antoinette um das Petit Trianon herum ein solcher Garten errichtet. Marie-Antoinette und die Mesdames de France bedienten sich des gleichen Architekten, Richard Mique. Allerdings hatte Marie-Antoinette bereits 1777 damit begonnen, ihn mit der Umgestaltung des Gartens des Petit Trianons zu betrauen. Dann erst beauftragten ihn Adélaïde und Victoire de France mit dem Bau einer Einzelsiedlung, bestehend u.a. aus einem Weiher, Bauernhöfen, Schafställen und einer Molkerei. Sie besaßen Kühe, Schafe, mit Bändern geschmückte Schäfer, Mühlen und Waschfrauen. Marie-Antoinette wiederum nahm diese Siedlung für ihren Weiler zum Vorbild.⁹³⁰ Schließlich fanden die Schwestern wie Marie-Antoinette auch zunehmend Vergnügen an der dort möglichen Zurückgezogenheit:

„[...] ich habe die ganze Nacht vom Donnerstag zum Freitag im Garten verbracht. Oh! Wie war die Sonne schön, als sie aufging, und welch schönes Wetter! Ich habe mich jedoch um acht Uhr am Morgen schlafen gelegt, nachdem ich zum Frühstück eine ausgezeichnete Zwiebelsuppe und eine Tasse Kaffee mit Sahne zu mir genommen hatte ... Ich habe mich wirklich an dem schönen Wetter erfreut, dem hübschen Mond, dem Sonnenaufgang und der schönen Sonne; danach an meinen Kühen, Schafen und dem Geflügel und der Bewegung all der Arbeiter, die fröhlich mit ihrer Arbeit begannen.“⁹³¹

⁹²⁸ Mit der Markgräfin von Pompadour standen die Mesdames de France mehrfach in offenem Konflikt. Corteguise 1990, S. 178.

⁹²⁹ Montigny 1802, S. 38f.

⁹³⁰ Salmon 2005 (a), S. 170ff.

⁹³¹ «[...] j'ai passé toute la nuit du jeudi au vendredi dans le jardin. Oh! que le soleil était beau à son lever, et quel beau temps! Je me suis couchée cependant à huit heures du matin, après avoir déjeuné avec une soupe à l'oignon

Neben dem Kunstsammeln, der Kunstförderung, dem Mäzenatentum, dem Musizieren, Komponieren, Zeichnen, Dichten, dem Einrichten von Naturalienkabinetten, dem Entwerfen von Mode, dem Bauen von Häusern sowie dem Aufbau einer Bibliothek und schließlich den spezifischen Formen der Kommunikation von weiblichen Angehörigen eines Hofes mit anderen Hofmitgliedern in Medien wie Tagebüchern, Briefen, Reiseberichten und dem Austausch von Lektüre wird von Wilhelm Haefs und Holger Zaunstöck auch das Anlegen von Gärten als Form „weiblicher Repräsentation und (Selbst-Repräsentation) in der Adelskultur des 18. Jahrhunderts“⁹³² beschrieben. Es lässt sich auch fragen, inwiefern die Anzahl der Porträts in dem Moment zunahm, in dem sie von ihrem Bruder gebeten wurden, sich vom Hof in Versailles auf ihr Schloss Bellevue zurückzuziehen. Sie wären dann vor allem als Kampfmittel eingesetzt worden, indem sie sich mit Hilfe des Bildes in Erinnerung riefen und gleichzeitig zeigten, dass sie eine andere, ältere Politik vertreten. Schließlich hätten sie sich durch die Vielzahl der Pendantporträts Verstärkung eingeholt.

Die potentielle Eigenständigkeit der einzelnen Porträts spiegelt sich in der Möglichkeit der Mehrfachverwendung und –kombination wieder: Sie entstanden, sofern sie Pendantporträts waren, immer versetzt, waren als Pendantporträts also in der Regel nicht geplant und sie sind vom Format her nicht identisch. Letzteres ist ungewöhnlich für Prinzessinnen-Pendantporträts,⁹³³ schließt aber dennoch den Pendant- bzw. Zusammengehörigkeitscharakter der Porträts nicht aus. Die Porträts sind auch darüber hinaus in ihren Freundschaftsbezügen äußerst komplex. Diese verschiedenen Aspekte kann man mitunter in einem einzigen Porträt entdecken. Ein Porträt konnte also unterschiedliche Facetten von Freundschaft praktizieren und es konnte sich, auch ohne vervielfältigt zu werden, auf verschiedene Frauen beziehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es ungewöhnlich viele Porträts der Mesdames de France gibt. Sie wurden in der Regel als Pendants von zwei, drei oder vier Porträts in Auftrag gegeben, wobei die Porträts mitunter erst im Nachhinein als Pendants zu bereits vorhandenen Bildnissen

excellente et une tasse de café à la crème ... Je me suis réellement amusée du beau temps, de la belle lune, de l'aurore et du beau soleil; ensuite de mes vaches, moutons et volaille, et du mouvement de tous les ouvriers qui commençaient leur ouvrage gaiement. [...]» Stryeński 1911, Brief von Victoire de France an Angélique-Victoire de Chastellux vom 7. August 1787, S. 409. Élisabeth de France richtete ebenfalls in Montreuil eine Molkerei ein, die die Waisenkinder und älteren Menschen des nahegelegenen Dorfes mit Milch und Käse belieferte. Sprinson de Jesús 2008, S. 166.

⁹³² Haefs und Zaunstöck 2004, S. 163.

⁹³³ Vgl. etwa die zwei Pendantporträts von François de Troy: *Marie-Anne de Bourbon, Mademoiselle de Blois* (17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, inv. MV8287, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon) und *Louise-Françoise de Bourbon, Mademoiselle de Nantes* (17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, inv. MV8288, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon).

hinzukamen. Sie wurden zur Dekoration der Privaträume der königlichen Familie u.a. in Versailles, Choisy und Bellevue in Auftrag gegeben. Etliche der Porträts wurden auch in den Salons öffentlich ausgestellt und konnten somit jenseits der Intentionen der Dargestellten und der Künstler andere Bedeutungen annehmen. Die Porträts sind kunsthistorisch vor allem deshalb so interessant, weil die Verbindung zwischen den Schwestern nur visuell repräsentiert wurde.

„Die traditionelle Funktion höfischer Porträts, bei dem Erinnerungsprozess behilflich zu sein und die Blutsbande auch über einen langen Zeitraum der Abwesenheit aufrechtzuerhalten, erfolgt hier in anderer Besetzung mit diesen Schwesternporträts. Im Extremfall – die Porträts der Herzogin von Parma werden nach ihrem Tod mit ähnlichen Abbildungen ihrer Schwestern zusammengebracht – machen die Schwesternporträts geltend, dass Schwesternschaft eine klar umrissene Beziehung ist, die auch über den Tod hinaus hält.“⁹³⁴

Die Porträts waren also miteinander verbunden und präsentierten damit dem Betrachter, dass die Positionen der Schwestern vor allem durch Familienbande gesichert waren.

Ich habe mich in diesem Kapitel mit der von den Eltern Louis XV und Maria Leszczyńska sowie dem Bruder Louis-Ferdinand initiierten Schenkungspraxis der ‚Sichtbarkeit und des Zeigens‘ der Schwesternporträts der Mesdames de France beschäftigt. Hierbei konnte ich mich sehr stark auf die Untersuchung von Jennifer Milam zu den Präsentationen der Porträts der Mesdames de France im Schwesternverband stützen. Anders als Jennifer Milam jedoch und konsequenter im Sinne des von ihr verwendeten Matronagebegriffs verstehe ich die Schwesternporträts aber nicht als die über die gesamte Lebenszeit andauernde Verortung von Adélaïde de France im Kreis der Töchter de France und als Arbeit an ihrem Selbstverständnis als Angehörige der Hocharistokratie. Sie hat damit die in den Biographien über die Mesdames de France sich bis heute fortsetzende Charakterisierung der Adélaïde de France als dominant übernommen.⁹³⁵ Vielmehr sehe ich in dem Bemühen um ständige gemeinsame Präsenz eine Existenzform, in deren Muster die Schwestern seit frühester Kindheit eingeführt wurden und die sie im Laufe ihres Lebens umfangreich ausbauten. In diese Lebensweise oder Existenzform waren alle Schwestern gleichermaßen involviert. Es gab in der französischen Geschichte viele Töchter *de France*, aber die *Mesdames de France* gibt es nur ein Mal. Selbst die Herzogin von Parma, die einzige Schwester, die geheiratet hatte, kehrte immer wieder an den französischen Hof zurück. Diese *Mesdames de France*, d.h. dieser Schwesternverband, entstand auf der Grundlage der auf Beziehung ausgerichteten *Matronage*. Im Sinne der höfischen Repräsentation ging es bei ihrer Form der Schenkungspraxis um ‚die Sichtbarkeit und das Zeigen‘. Die ungewöhnlich große Anzahl ihrer zusammengehörigen Schwesternporträts unterscheidet die von ihnen gewählte Repräsentation von der anderer

⁹³⁴ Milam 2003, S. 116. Es handelt sich hierbei um das lange nach dem Tod der Dargestellten in Auftrag gegebene Porträt, das gemeinsam mit den Porträts ihrer Schwestern im Salon ausgestellt wurde.

⁹³⁵ Ræthlisberger und Loche 2008 Band I, S. 380.

Prinzessinnen. Dabei interpretiere ich den Umstand, dass die Repliken der Porträts häufig an befreundete Hofdamen verschenkt wurden, als ein Argument für die von ihnen praktizierte Gleichbehandlung von Schwestern- und Freundinnenporträts. In diesem Zusammenhang habe ich Intimität als schwesterliche Nähe und Zusammengehörigkeit verstanden.

4.2 Die Schenkungspraxis des Austauschs und der Intimität von Freundinnenporträts

4.2.1 Porträtschenkungen Marie-Antoinettes

„Ab Anne d'Autriche, der Mutter von Louis XIV., ließ sich jede weitere Herrscherin in der großen Hofkleidung darstellen. Als Pendant zum Königsporträt hatte diese Formulierung einen unangefochtenen Erfolg.“⁹³⁶ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings gab es Alternativdarstellungen. Schon Maria Theresia hatte um die Jahrhundertmitte ein neues Herrscherbild in Österreich eingeführt, nämlich das der Herrscherin *en famille*, das im Zuge der Entstehung des Familienbildnisses nun als Staatsporträt der Königsfamilie formuliert war.⁹³⁷ Nachdem Marie-Antoinette der allgemeinen Forderung nach einem repräsentativen Porträt nachgekommen war, gab auch sie zahlreiche Porträts intimeren Charakters in Auftrag. Die Bilder waren dazu bestimmt, die privateren Gemächer der Königin zu schmücken oder sie den Verwandten, Freunden und Mitgliedern des Personals zu schenken. Was nun die Porträtschenkungen Marie-Antoinettes im Sinne von Freundschaftsgaben anbelangt, so existieren nachweisbar einmal die Porträts, die sie an weibliche Verwandte und Bekannte außerhalb des französischen Hofes verschenkte, und zum anderen die Porträts, die an mit ihr befreundete Hofdamen gingen. Der Kreis von Frauen, zu denen Marie-Antoinette freundschaftliche Beziehungen unterhielt, in die Porträts involviert waren, konzentrierte sich also nicht ausschließlich auf den französischen Hof. Sie hatte einmal den bekannten intensiven Briefkontakt mit ihrer Mutter Maria Theresia, den ich zu den Freundschaftskontakten zähle, und zum anderen zu den Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt. Madame Campan nannte in ihren Memoiren in Bezug auf den französischen Hof zwei Frauen, mit denen Marie-Antoinette Freundschaft schloss. Diese beiden Frauen wurden bis heute immer wieder als Freundinnen der Königin bezeichnet und waren bereits vor Beginn der Französischen Revolution scharfen Angriffen vor allem im Medium der Karikatur ausgesetzt. Die Angriffe bestanden vor allem in einem Verdächtig-Machen ihrer Beziehungen zu Marie-Antoinette. Bei der einen handelte es sich um

⁹³⁶ Salmon 2005, S. 102.

⁹³⁷ Matsche 2011, S. 218. Vgl. das Porträt von Martin Van Meytens d. J., *Die kaiserliche Familie 1755*, 1755, Öl auf Leinwand, 190 x 177 cm, Inv.-Nr. 3860, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

Marie-Thérèse-Louise von Savoie-Carignan, Prinzessin von Lamballe, bei der anderen um Yolande-Martine-Gabrielle de Polastron, Herzogin von Polignac. Beide Freundschaften waren mit der Vergabe von Ämtern verbunden und die Freundschaft mit der Herzogin von Polignac zusätzlich noch mit der Vergabe eines Titels. Die Herzogin von Polignac wurde zur Gouvernante der Königskinder ernannt und für die Prinzessin von Lamballe wurde das Amt der Intendantin des Haushalts der Königin, ein Amt, das unter Maria Leszczyńska bereits abgeschafft worden war, gegen Widerstände wieder eingeführt. Die Privilegien, die man am Hof hatte, besaß man nicht automatisch, sondern musste sie sich einzeln erkämpfen, auch wenn man den Rang einer Königin hatte. Als Erzherzogin wurden Marie-Antoinette ihre Hofdamen durch den König zugeteilt.⁹³⁸ Unmittelbar nach dem Tod von Louis XV. schrieb Marie-Antoinette an Maria Theresia: „Der König lässt mir freie Hand in der Besetzung der Stellen in meinem Hofstaat.“⁹³⁹ So kann man davon ausgehen, dass die späteren Ämterbesetzungen in der *maison de la reine* auf den Wunsch Marie-Antoinettes selbst zurückgingen.

Was die Porträts anbelangt, so schreibt Xavier Salmon, die Königin habe es geliebt, die kleinformatischen Porträts etwa des Schweizer Künstlers Louis-Auguste Brun mit ihren nächsten Vertrauten als Freundschaftsbilder auszutauschen.⁹⁴⁰ Allerdings gibt es nur sehr vage Hinweise darauf, dass unter den genannten miteinander befreundeten Frauen solche verschenkt wurden. Aus alten Ausstellungs- und Auktionskatalogen geht zwar hervor, dass es auch an sie Porträtschenkungen gab, jedoch ist kein Porträt als ein an diese Frauen verschenktes Bildnis verifizierbar. Madame Campan erwähnt in ihren Memoiren, Marie-Antoinette habe während der Revolution der Prinzessin von Lamballe einen Ring mit einer Locke ihres inzwischen weiß gewordenen Haares mit der Inschrift: „vor Kummer weiß geworden“ geschenkt. In den Sammlungen des Musée Carnavalet befindet sich ein Goldring, der von einem Perlenkranz umgeben ein Geflecht aus den Haaren Marie-Antoinettes und denen der Prinzessin von Lamballe enthält. Er wird heute in der Conciergerie ausgestellt.⁹⁴¹

Madame Campan selbst erhielt von Marie-Antoinette während der Französischen Revolution ein Medaillon mit ihren Haaren und denen des Herzogs. Es trägt die Inschrift „L’amitié“.⁹⁴² Madame

⁹³⁸ Brief Marie-Antoinettes an Maria Theresia vom 13. September 1771, in, Marie Antoinette 1924, S. 32.

⁹³⁹ Brief Marie-Antoinettes an Maria Theresia vom 19. Mai 1774, in, Marie Antoinette 1924, S. 49.

⁹⁴⁰ Salmon 2005 (a), 85, Kat.-Nr. 12.

⁹⁴¹ Grant 2019, S. 211f. und Fig. 5.2

⁹⁴² Vgl. Medaillon Kristall und Silber. 9,3 x 6,5 cm. Paris, musée Carnavalet. Inv. OM 3266. Marie-Antoinette 2008, S. 368 Kat.-Nr. 278 Fig. 278a.

Campan selbst schenkte ihrer Freundin, Mme de La Chapelle, ein Pastellporträt von sich. Es befindet sich bis heute im Besitz der Nachkommen dieser Freundin.⁹⁴³

In den Briefen Marie-Antoinettes hingegen wurden vier Frauen „Freundin“ genannt: Die Prinzessinnen Charlotte und Luise von Hessen-Darmstadt – also zwei Frauen, die nicht zum französischen Hof gehörten – und die o.g. Herzogin von Polignac sowie die Prinzessin von Lamballe. An die Prinzessin von Lamballe ist ein Brief erhalten, der von drei Personen geschrieben wurde – von Louis XVI, Marie-Antoinette und Élisabeth de France.⁹⁴⁴ Die wenigen sehr kurzen Briefe an die Herzogin von Polignac sind Abschiedsbriefe, da diese schon 1789 ins Exil ging. Insgesamt sind es nur ein Billet – d.h. ein ganz kurzer Brief – und vier Briefe, die von Marie-Antoinette an die Herzogin von Polignac zwischen dem 16. Juli 1789 und dem 23. August 1790 erhalten blieben.⁹⁴⁵ In dem Billet verabschiedete sich Marie-Antoinette von der Herzogin. Sie schrieb: „Leb wohl, zärtlichste aller Freundinnen. Das zu sagen ist entsetzlich, aber es muss sein. Also lasst die Pferde satteln; ich habe nur noch Kraft, Euch zu umarmen.“⁹⁴⁶ Auch die vier etwas längeren Briefe sind in einem sehr vertraulichen Ton geschrieben. „[...]“, mein liebes Herz, [...]“⁹⁴⁷ heißt es da und „[...]“; sie wissen, wie sehr ich sie liebe und dass ich das niemals ändern kann.“⁹⁴⁸ Sie enthalten Freundschaftsbeteuerungen, das Bekenntnis, der Freundschaft der Anderen zu bedürfen, Berichte über den Gesundheitszustand und kurze Informationen über die politische Situation, sowie Grüße an die ganze Familie am Schluss.⁹⁴⁹ Andererseits werden in einem Auktionskatalog aus dem Nachlass der Herzogin von Polignac nur Porträts der Königsfamilie, d.h. Geschenke, die an sie als Gouvernante der Königskinder und damit als Inhaberin eines Hofamtes gingen, ausdrücklich aufgelistet, was nicht ausschließt, dass sich darunter auch Freundinnenporträts – d.h. Porträts, die nur die Beziehung zwischen ihr und der Königin betrafen – befanden. Dort heißt es:

⁹⁴³ Vgl. Joseph Boze, *Jeanne Louise Henriette Campan, geb. Genet (1752-1822)*, Pastell auf blauem Papier aufgeleimt auf Leinwand, 80 x 63 cm, Privatsammlung. Marie-Antoinette 2008, S. 290f Kat.-Nr. 215 Abb. 215.

⁹⁴⁴ Brief von Louis XVI, Marie-Antoinette und Élisabeth de France an die Prinzessin von Lamballe vom 10. März 1790. Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1864, S. 295ff.

⁹⁴⁵ Es ließe sich auch hier einräumen, dass nicht viel Grund bestand, sich zu schreiben, weil man sich täglich sehen konnte. Allerdings gab es Frauen – wie das Beispiel von Victoire de France zeigt –, die sich dennoch einiges mitzuteilen hatten.

⁹⁴⁶ «Adieu, la plus tendre des amies. Ce mot est affreux, mais il le faut. Voilà l'ordre pour les chevaux; je n'ai que la force de vous embrasser.» Billet Marie-Antoinettes an die Herzogin von Polignac vom 16. Juli 1789, Marie-Antoinette 2005, S. 486.

⁹⁴⁷ «[...]», mon cher cœur, [...]» Brief Marie-Antoinettes an die Herzogin von Polignac vom 31. August 1789, Marie-Antoinette 2005, S. 494.

⁹⁴⁸ «[...]»; vous savez combien je vous aime, et que jamais je ne peux changer.» Brief Marie-Antoinettes an die Herzogin von Polignac vom 31. August 1789, Marie-Antoinette 2005, S. 494.

⁹⁴⁹ Außerdem gibt es eine Anzahl gefälschter Briefe Marie-Antoinettes an die Herzogin von Polignac und die Prinzessin von Lamballe und gefälschter Briefe dieser an Marie-Antoinette sowie Karikaturen, die diese Frauen bei sexuellen Handlungen miteinander zeigen. Vgl. zu den Fiktionen über den Körper der Königin: Weil 2002.

„Es handelt sich vor allem um neun Porträts, deren Mehrzahl durch einen geschickten Künstler, Sicardi, Maler Marie-Antoinettes, ausgeführt wurden und die von der Königin an ihre engste Freundin, die Herzogin Yolande de Polignac, Gouvernante der Kinder Frankreichs, verschenkt wurden.“⁹⁵⁰

Außerdem wurden in dem Katalog Briefe und Miniaturporträts von Élisabeth de France und der Herzogin von Angoulême⁹⁵¹ angekündigt, die alle an die Herzogin Yolande von Polignac und an deren Schwester, die Gräfin Diane,⁹⁵² gerichtet waren. Weder die erwähnten Briefe noch die Miniaturporträts konnte ich mit veröffentlichten Briefen und Porträts in Verbindung bringen. Die Herzogin von Polignac wie auch die Prinzessin von Lamballe bekamen schon kurz nach dem Ausbruch der Revolutionsunruhen die ausdrückliche Erlaubnis Marie-Antoinettes zu emigrieren, allerdings machte nur die Herzogin von Polignac von diesem Angebot Gebrauch. Die Prinzessin von Lamballe hingegen begleitete – nachdem sie für kurze Zeit im Exil war – die Königin zuerst ins Gefängnis und dann in den Tod.⁹⁵³

Von Madame Campan wurde die Tatsache, dass Marie-Antoinette Freundschaft mit einer hierarchisch unter ihr Stehenden schloss, problematisiert:

„Die Königin suchte die Freundschaft einer Frau. Aber kann diese an sich schon seltene Erscheinung völlig rein zwischen einer Königin und ihrer Untertanin bestehen, besonders wenn sie von den Gefahren eines Hofes umgeben ist? Dieser verzeihliche Irrtum wurde für Marie-Antoinette unheilvoll. Das wahre Glück kann nun einmal nicht auf Illusionen aufgebaut werden.“⁹⁵⁴

Die Feststellung der Unmöglichkeit, mit einem König befreundet zu sein, zieht sich durch sämtliche Abhandlungen zum Thema Freundschaft. Gegen die Möglichkeit einer solchen Beziehung zwischen einer untergeordneten Person, d.h. einem Mitglied desselben Hofes und der Königin, sprach das Regelsystem, durch das die Verhältnisse zwischen den Personen am Hof abgesteckt waren. Diese Beziehungen waren genau durchreglementiert. Sofern man Freiheit als Basiselement von Freundschaft ansieht, war deren Entwicklung im Rahmen dieses vorgegebenen Grundrasters nicht möglich. So hatten alle Angestellten am Hof einen Treueeid zu leisten, der unter anderem beinhaltete, nur Dinge auf ausdrücklichen Befehl des Königs oder der Königin vorzunehmen.⁹⁵⁵ Madame Campan beschreibt in ihren Memoiren, wie beispielsweise peinlichst darauf geachtet wurde, die ehemalige Mätresse von Louis XV von der Königin zu trennen, wie

⁹⁵⁰ Ce sont d'abord neuf portraits en miniature, dont la plupart ont été exécutés par un artiste habile, Sicardi, peintre de Marie-Antoinette, et qui tous ont été offerts par la Reine à son amie plus intime, la duchesse Yolande de Polignac, gouvernante des enfants de France. Drouot Paris 01.02.1877, S. 5.

⁹⁵¹ Die Herzogin von Angoulême war die Tochter von Marie-Antoinette und Louis XVI.

⁹⁵² Sie war die *dame d'honneur* von Élisabeth de France.

⁹⁵³ Sie wurde wenige Tage vor Marie-Antoinette enthauptet, ihr toter Körper geschändet und der Kopf der Königin präsentiert.

⁹⁵⁴ Campan 1938, S. 64.

⁹⁵⁵ Campan 1938, S. 134.

dann aber solche Separierungen bei Inkognito-Situationen immer wieder unterlaufen wurden. Allerdings waren das nur bestimmte, ausgewählte Situationen, durch die die Hierarchie nicht wirklich bedroht wurde.⁹⁵⁶ Es gibt also einmal die von mir in Kapitel eins analysierte Skepsis der Freundschaftstraktate, zum anderen die eifrige Kontrolle von Müttern oder anderen weiblichen Vormündern, dass die Grenzen zwischen Königin und Hofstaat gewahrt blieben. Schließlich fassten auch Zeitzeugen die ihrer Ansicht nach verheerenden Folgen oder möglichen Gefahren ins Auge.

Andere Marie-Antoinette ebenfalls nahestehende Hofdamen, die nicht als ihre „Freundinnen“ in den Fokus der Öffentlichkeit gerieten, erhielten ebenfalls Porträts von ihr als Geschenk. Dabei wurde darauf geachtet, dass gleichgestellte Personen gleiche Porträts erhielten. So schenkte Marie-Antoinette Jeanne Louise Henriette Campan und deren Schwester Adélaïde Auguié kleinere Repliken ihres Porträts mit ihren Kindern von Adolf Ulrik Wertmüller.⁹⁵⁷ Gerade diese beiden Porträts, so könnte man vermuten, hatten die Funktion, diese Hofdamen an sich zu binden. Maria Theresia entrüstete sich in einem Brief an ihre Tochter darüber, dass diese ihr Personal entlohne. Letztere antwortete darauf, dass man dies von ihr erwarte, andernfalls würden ihre Anhänger ihr den Rücken zukehren.⁹⁵⁸ Allerdings gehörten beide Hofdamen zu ihrem engeren Umkreis. Beide Frauen waren Kammerfrauen Marie-Antoinettes, Jeanne Campan allerdings die erste. Bevor sie diesen Posten bekam, war sie Vorleserin der Mesdames de France.⁹⁵⁹ Jeanne Campan erhielt eine der wenigen verifizierten Haarlocken der Königin und des Erzherzogs in einem Medaillon mit der Inschrift L'AMITIÉ.⁹⁶⁰ Höchstwahrscheinlich schenkte auch Jeanne Campan u.a. ein Porträt von sich ihrer Freundin, der Madame La Chapelle.⁹⁶¹ Jeanne Campan stand ab der Restaurationszeit einer Erziehungs- und Lehranstalt für Mädchen vor, in der etliche Mädchenfreundschaften entstanden, wie aus einer Anzahl recht umfangreicher z.T. publizierter Briefwechsel hervorgeht. Jeanne Campan selbst freundete sich mit einigen ihrer Schülerinnen an und schrieb sich noch Jahre nach deren Entlassung aus der Schule mit diesen. Einer Reihe von Ratgebern zur Mädchenerziehung kann man entnehmen, dass das Schreiben und die Lektüre von Briefen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den an erster Stelle

⁹⁵⁶ Campan 1938, S. 94f.

⁹⁵⁷ Adolf Ulrik Wertmüller, *Marie-Antoinette von Österreich, Königin von Frankreich und ihre beiden ersten Kinder*, 1785, Öl auf Leinwand, 275 x 188 cm, Inv.-Nr. MV5054, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Bei diesem Porträt handelt es sich allerdings um eine großformatige Version der verschenkten kleinerformatigen Repliken.

⁹⁵⁸ Fraser 2006, S. 67.

⁹⁵⁹ Feuillet de Conches 1865, S. XLII.

⁹⁶⁰ Marie-Antoinette 2008, S. 368 Kat.-Nr. 278.

⁹⁶¹ Joseph Boze, *Jeanne Louise Henriette Campan, née Genet*, Pastell auf blauem auf Leinwand aufgeleimtem Papier, 80 x 63 cm, Privatsammlung. Marie-Antoinette 2008, S. 291 Abb. 216.

empfohlenen Aktivitäten für heranwachsende Frauen gehörten.⁹⁶² Jeanne Campan selbst brachte die „Briefe zweier junger Freundinnen“ – so der Titel – heraus, von denen sie behauptet, sie wären Schülerinnen ihrer Internatsschule gewesen.⁹⁶³ Ihre Schwester, Adélaïde Auguié, war die Mutter von Adèle Auguié, die im frühen 19. Jahrhundert Autorin eines Freundinnenporträts ihrer Schwester Eglé d’Auguié und deren Freundin Hortense de Beauharnais war (Abb. 5). Es handelt sich also auch hier um ein Beziehungsgeflecht unter Frauen. Marie-Antoinette schenkte beiden Frauen kleinere Repliken eines weiteren Porträts (Abb. 60).⁹⁶⁴ Dieses Porträt ist eines der Bildnisse, die während der Revolution übermalt wurden, um die Dargestellte unkenntlich zu machen und damit die Besitzerin des Porträts und das Porträt selbst zu schützen. Die Übermalungen dieses Bildnisses wurden nach der Revolution von Jean-Baptiste Isabey entfernt. Andere Porträts von Marie-Antoinette wurden an den Wiener Hof gesendet. Hier gab es, noch bevor sie diesen verließ, eine umfassende Praxis der Familienrepräsentation, wobei auf Doppelporträts diejenigen Familienmitglieder gemeinsam dargestellt wurden, die sich am nächsten standen. So gibt es ein Miniaturbildnis Maria Theresias mit ihrer Lieblingstochter Maria Christina⁹⁶⁵ und eines von Marie-Antoinette mit ihrer Lieblingsschwester Maria Karolina⁹⁶⁶. Auch im Zuge der Hochzeitsverhandlungen bezüglich der Heirat Marie-Antoinettes mit dem Erzherzog Louis-Auguste wurde nicht nur das Porträt Marie-Antoinettes⁹⁶⁷ nach Versailles geschickt, sondern zeitversetzt auch das bereits im Vorhinein angekündigte Porträt der Schwester Maria Amalia,⁹⁶⁸ sowie die Porträts dreier weiterer Schwestern,⁹⁶⁹ von drei Brüdern⁹⁷⁰ sowie das Porträt der Mutter.⁹⁷¹ Die Schwesternporträts hingen eine Zeit lang zusammen im *cabinet intérieur*

⁹⁶² Goodman 2005, 2. http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_womens_history/v017/17. Abfrage: 19.11.2007

⁹⁶³ Der erste Brief wurde laut der Fußnote mit den Rechtschreibfehlern abgedruckt, die die Schülerin „Zoé de M.“ vor ihrer Aufnahme in die Schule aufwies. Deutlich wird hier der didaktische Impetus, mit dem die Autorin die Herausgabe auch verfolgte. Campan 1825, S. 1 Anm. 1 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6467361q> Abfrage: 06.10.2017

⁹⁶⁴ Salmon 2005 (a), S. 90 Kat.-Nr. 15.

⁹⁶⁵ Unbekannter Künstler, Maria Theresia, Kaiserin, Bildnis an einem Schreibtisch sitzend mit ihrer Tochter Marie-Christine, eine Zeichnung und Stift haltend. An der Wand ein Porträt Josefs II. vor 1780, Aquarell auf Elfenbein, Inv.-Nr. E 20400-B, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

⁹⁶⁶ Antonio Pencini, Marie-Antoinette und ihre Schwester Karoline, Erzherzogin von Österreich, 1764, Aquarell auf Elfenbein, Inv.-Nr. E 20378-B, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

⁹⁶⁷ Joseph Ducreux, *Marie-Antoinette*, 1769, Pastell auf Pergament, 64,8 x 49,5 cm, Inv.-Nr.: MV 8973, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. *Marie-Antoinette* 2008, S. 72 Abb. 34.

⁹⁶⁸ Joseph Ducreux, *Maria Amalia*, 1769, Pastell auf Pergament, 68,6 x 52,8 cm, Inv.-Nr.: MV 4576, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁹⁶⁹ Joseph Ducreux, *Marie Elisabeth*, 1769, Pastell auf Pergament, 68,2 x 52,3 cm, Inv.-Nr.: MV 4575, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon; *Marie-Anne*, 1769, Pastell auf Pergament, 65 x 52 cm, Inv.-Nr.: 34899, Paris, musée du Louvre.; *Marie Christine*, 1769, Pastell auf Pergament, 68 x 53 cm, Inv.-Nr.: 34901, Paris, musée du Louvre.

⁹⁷⁰ Joseph Ducreux, *Joseph II.*, 1769, Pastell auf Pergament, 68 x 53 cm, Inv.-Nr.: 35084, Paris, musée du Louvre; *Ferdinand*, 1769, Pastell auf Pergament, 68,1 x 52,4 cm, Inv. MV 4578, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon; *Maximilian*, 1769, Pastell auf Pergament, 68,5 x 53 cm, Inv.-Nr.: 4579, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

⁹⁷¹ Joseph Ducreux, *Maria Theresia*, 1769, Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm, Inv.-Nr.: MV 3857, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Für das Porträt Marie-Antoinettes, das ein nicht unwichtiger Bestandteil der

von Louis XV, die der Brüder getrennt in anderen Räumlichkeiten des Königs.⁹⁷² Nach der Abreise Marie-Antoinettes vom Wiener Hof setzte ein reger Briefwechsel zwischen ihr und ihrer Mutter ein.⁹⁷³ Dabei diente Maria Theresia das Bild ihrer noch sehr jungen und unerfahrenen Tochter neben dem Brief als wichtiges Mittel der Kontrolle und Beeinflussung. Am 1. 11. 1770 schrieb Maria Theresia an Marie-Antoinette: „... ich hoffe, dass man mir ein gutes Porträt zurücksendet, und ganz besonders von der Hand Liotards, der extra nach Paris fährt, um es mir zu schicken. Ich bitte Sie, ihm Zeit zu geben, um es gut zu machen.“⁹⁷⁴ Am 2. 12. 1770 schrieb sie: „Ich erwarte das Bild von Liotard mit großer Ungeduld, aber in Ihrer großen Aufmachung und weder im Negligé noch in Männerkleidung, da ich es liebe, Sie an dem Platz zu sehen, der zu Ihnen passt.“⁹⁷⁵ Liotard war in der Zwischenzeit abgereist, ohne das gewünschte Porträt fertig gestellt zu haben. Lediglich ein Miniaturporträt war entstanden und wurde der ungeduldigen Mutter nach Wien geschickt. Am 7. 5. 1771 schrieb sie an Florimond Claude, Graf von Mercy-Argenteau, den österreichischen Botschafter in Paris: „Ich bin bezaubert von meinem Schreibtisch ..., von dem Porträt weniger: Ich kannte sie hübscher. Hält sie sich so aufrecht und ist sie so frisiert? Ich erwarte das große Porträt von Liotard mit Ungeduld und ich hoffe, dass man nicht das auf dem Pferd vergisst.“⁹⁷⁶ Das Bildnis war ihr zu klein. Außerdem wünschte sie sich ein Reiterporträt. Am 6. 6. 1771 schrieb sie wieder an Mercy: «Ich erwarte mit Ungeduld das

Vorbereitungen dieser Verbindung war, hatte man zu Beginn des Jahres 1769 den Maler Joseph Ducreux nach Wien geschickt. Joseph Ducreux war ein Schüler von Maurice-Quentin de La Tour. Man hatte sich für ihn entschieden, weil François-Hubert Drouais zu teuer war. Er wurde von einem Friseur begleitet, der die Erzherzogin vor der ersten Sitzung frisieren und ihre hohe Stirn kaschieren sollte. Salmon 2006, S. 39f.

⁹⁷² Das Porträt von Joseph II. soll sich im *salle à manger* von Louis XV befunden haben. Salmon 2006, S. 48. Die Porträts von Ferdinand und Maximilian hingen im alten *pièce de la vaisselle d'or*. Salmon 2006, S. 51.

⁹⁷³ Der Briefwechsel hielt bis zum Tod Maria Theresias 1780 an. Allerdings unterhielt sie auch zu ihren anderen Kindern nach deren Fortgang vom Wiener Hof einen regen Briefverkehr. Vor der Abreise Marie-Antoinettes hatte Maria Theresia sie genau instruiert, wie sie sich den künftigen Kontakt vorstellt. So schickte sie zu Beginn jeden Monats einen Kurier nach Paris, der ihre Briefe übergab und die Briefe Marie-Antoinettes sofort wieder mit zurücknehmen sollte. Marie-Antoinette sollte die Briefe der Mutter zerreißen, wie auch sie die Briefe der Tochter vernichten wollte, um, wie sie sagte, eine größtmögliche Offenheit auf beiden Seiten zu ermöglichen. Lever 2005, S. 11. Außerdem dienten mitunter auch nach Wien verschickte Porträts dazu, Briefe an der Kontrolle vorbei zu schmuggeln. Vgl. zum Briefwechsel zwischen Marie-Antoinette und Maria Theresia auch Schulte 2002 (a), S. 162-174. Allerdings kann ich Regina Schulte nicht folgen, was die von ihr beschriebene „Starre“ des von Maria Theresia ihrer Tochter Marie-Antoinette vorgeschriebenen Porträts anbelangt. Schulte 2002 (a), S. 190. Vielmehr konnte ich einen Unterschied zwischen der Vorstellung, die Maria Theresia davon hatte, wie ihre Tochter als Königin von Frankreich sein und aussehen müsste, und ihrer Reaktion auf die Porträtgeschenke der Tochter feststellen, die dann doch spontanes Wohlwollen der Mutter bezüglich des Bildes der Tochter auslösten.

⁹⁷⁴ «... j'espère qu'on me renvra un bon portrait, et surtout de la main de Liotard, qui va par exprès à Paris pour m'en envoyer. Je vous prie de lui donner le temps à le bien faire.» Marie-Antoinette 2005, Brief von Maria Theresia an Marie-Antoinette, Schönbrunn 1. November 1770, S. 62.

⁹⁷⁵ «J'attends le tableau de Liotard avec grand empressement, mais dans votre parure, point en negligé, ni dans l'habillement d'homme, vous aimant à voir dans la place qui vous convient.» Marie-Antoinette 2005, Brief von Maria Theresia an Marie-Antoinette, Wien 2. Dezember 1770, S. 65.

⁹⁷⁶ «Je suis enchantée de mon bureau ..., du protrait moins: je la connaissais plus jolie. Se tient-elle si droite et est-elle coiffée ainsi ? J'attends le grand portrait de Liotard avec impatience, et j'espère qu'on n'oublie pas celui à cheval.» Jeffares 2006 online edition, S. 1 <http://www.pastellists.com/Articles/Liotard3.pdf> Abfrage: 06.10.2017

Porträt meiner Tochter in der Annahme, dass es besser gelungen ist als das kleine; ...⁹⁷⁷ Die Mutter wollte die Züge ihrer Tochter, der sie nicht mehr begegnen würde, wieder erkennen; zum anderen wünschte sie von ihr eine der zukünftigen französischen Königin angemessene Darstellung. Über mehrere Monate hinweg präzisierte die Kaiserin in zeitlichen Abständen ihre Vorstellungen. Das Porträt, für das sie sich am 17. August 1771 dann schließlich bedankte und das offenbar ihre Zustimmung erhielt, ist ein intimes Porträt: Es ist ein Pastell und ganz offensichtlich kleinformatig, denn sie gibt in ihrem Brief an, es erstens aufzustellen und zweitens seinen Aufstellungsort auf zwei Räume zu verteilen, in denen sie sich am meisten aufhielt. Sie schrieb am 17. 8. 1771:

„Ich habe Ihr Porträt in Pastell erhalten, das Ihnen sehr ähnelt; es bereitet mir und der ganzen Familie Vergnügen; es ist in meinem *cabinet*, wo ich arbeite und ich stelle es in meinem Schlafzimmer auf, in dem ich abends arbeite; so habe ich Sie immer bei mir, vor meinen Augen; tief in meinem Herzen seid Ihr immer.“⁹⁷⁸

Man kann sich dieses Porträt möglicherweise ähnlich dem der kleinformatigen intimen Bildnisse vorstellen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof unter den Mitgliedern der Königsfamilie kursierten.⁹⁷⁹ Das Porträt, das sie der Mutter schenkte, stammte allerdings nicht von Jean-Étienne Liotard, wie ursprünglich von Maria Theresia gewünscht. Eventuell handelt es sich bei dem genannten Porträt um die Variante eines Ölporträts von Joseph Krantzinger in Pastell.⁹⁸⁰ Das Porträt von Marie-Antoinette war für die *appartements* der Mesdames de France, der Tanten des Königs, bestimmt gewesen. 1771 wurde eine Kopie für die Kaiserin Maria Theresia angefertigt, die diese selbst bezahlte. Eine weitere Variante des Porträts wurde 1772 an die Markgräfin von Flers verschenkt.⁹⁸¹ Marie-Antoinette schickte ihrer Mutter auch

⁹⁷⁷ «J’attends avec impatience le portrait de ma fille, supposant qu’il réussira mieux que celui en petit; ...» Jeffares 2006 online edition, S. 2 <http://www.pastellists.com/Articles/Liotard3.pdf>. 06.10.2017.

⁹⁷⁸ «J’ai reçu votre portrait en pastel, bien ressemblant; il fait mes délices et celles de toute la famille; il est dans mon cabinet où je travaille, et la masse dans ma chambre à coucher, où je travaille le soir; ainsi je vous ai toujours avec moi, devant mes yeux; dans mon cœur vous y êtes profondément toujours.» Marie-Antoinette 2005, Brief von Maria Theresia an Marie-Antoinette, Schönbrunn 17. August 1771, S. 86. Das Porträt hatte zweierlei zu erfüllen: Zum einen sollte es ähnlich sein – der Aspekt der größtmöglichen Ähnlichkeit war ja auch ein in der Encyclopédie formuliertes Ziel der Repräsentation der Anderen im Porträt. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966 Bd. 13, Stw. PORTRAIT, S. 153f. Salmon führt in seinem Katalogeintrag zu dem Marmorreliefporträt Marie-Antoinettes von Louis-Simon Boizot von 1774 (Louis-Simon Boizot, *Profil von Marie-Antoinette*, 1774, Marmor, 53 x 40 x 7 cm, Inv.-Nr. MV 6306, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon) an, dies sei das erste Porträt gewesen, das Marie-Antoinette bestimmte, nach Wien zu schicken. Anhand des Briefwechsels zwischen Marie-Antoinette und Maria Theresia vermag ich mich dem jedoch nicht anzuschließen. Denn danach, wie oben erwähnt, schickte sie ihrer Mutter bereits 1771 die ersten Porträts von sich und die Rede ist da von einem Pastell. Salmon 2005 (a), S. 76 Kat.-Nr. 7.

⁹⁷⁹ Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty, *Marie-Thérèse von Savoyen, Gräfin von Artois*, 1775, Öl auf Leinwand, 86 x 68 cm, Inv.-Nr. MV 7853, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon. http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0640/m507704_08-502437_p.jpg. 10.02.2019.

⁹⁸⁰ Vgl. Joseph Krantzinger, *Marie-Antoinette in Jagdkleidung*, 1770, Pastell auf braunem Papier, 60 x 47,5 cm, Wien, Privatsammlung. Marie-Antoinette 2008, S. 92 Abb. 56.

⁹⁸¹ Blanc 2006, S. 104f Anm. 190.

andere Freundschaftsgaben, z.B. Ringe mit ihren Haaren, wie der folgende Auszug aus einem ihrer Briefe zeigt:

„Er hat mir die schönsten und meinem Herzen teuersten Dinge gegeben: Ihre sehr gut gearbeitete Büste und zwei entzückende Rahmen. Aber meine Ringe, besonders den mit Euren Haaren, lege ich nicht ab und sie werden immer vorgezogen. Ich danke Ihnen für all diese teuren und schönen Geschenke und bitte Sie, mir zu glauben, dass ich für immer Ihre treue Mutter und Freundin bin.“⁹⁸²

Die Porträtgeschenke gingen jedoch nicht einseitig nur von Versailles nach Wien, sondern auch in die andere Richtung wurden Porträts verschickt und von Versailles aus erbeten:

„Die Porträts meiner kleinen Brüder, die sie mir in der emaillierten Verzierung geschickt haben, bereiten mir ein neues Vergnügen. Ich habe sie in einen Ring getan und trage sie jeden Tag. Diejenigen, die die beiden in Wien gesehen haben, finden sie [die Porträts] sehr ähnlich und für gewöhnlich findet jeder ihre Darstellungen reizend.“⁹⁸³

Von der Mutter wünschte Marie-Antoinette immer ein aktuelles Porträt zu besitzen: „Meine Schwester Marianne besaß die Freundlichkeit, mich wissen zu lassen, dass es ein neues Porträt von Eurer Majestät gibt. Es wäre eine große Gnade, wenn sie mir eine Kopie bewilligten.“⁹⁸⁴ Neben den intimen kleinformatischen Pastell- oder Miniaturporträts wurden Maria Theresia auch offizielle, von den Bâtiments in Auftrag gegebene Porträts Marie-Antoinettes zugesandt. Beispiele hierfür sind eine Marmorbüste von Jean Baptiste II Lemoyne.⁹⁸⁵ Sie wurde 1771 im Salon ausgestellt und 1772 nach Wien geschickt. Eine Reaktion Maria Theresias auf dieses Geschenk ist nicht überliefert. Auch ihrer Schwester Maria Christina schenkte Marie-Antoinette eine Marmorbüste von sich. Es existieren mehrere Exemplare von dieser Büste.⁹⁸⁶ Eine Antwort Maria Theresias erhielt Marie-Antoinette, nachdem sie ihrer Mutter ein anderes offizielles Porträt geschenkt hatte. Dieses Porträt ist das großformatige Ölporträt von Élisabeth Louise Vigée-Lebrun. Nach Wien wurde nicht etwa eine Kopie dieses offiziellen Porträts geschickt, sondern das Original.⁹⁸⁷ Im Post Scriptum eines Briefes an die Tochter schrieb Maria Theresia: „Ihr großes Porträt liebe ich über alles! Ligne hat Ähnlichkeit festgestellt, mir aber genügt es, dass es

⁹⁸² «Il m'a remis la plus belle chose et la plus chère à mon cœur: votre buste très bien travaillé, et deux cadres charmants. Mais mes bagues, surtout celle de vos cheveux, ne me quittent pas et ont toujours la préférence. Je vous remercie de tous ces chers et beaux présents, et vous prie de me croire toujours votre bien fidèle mère et amie.» Brief von Maria Theresia an Marie-Antoinette, Wien 5. März 1775, Marie-Antoinette 2005, S. 206f.

⁹⁸³ «Les portraits de mes petits frères, que vous m'avez donnés dans la garniture émaillée, me font un nouveau plaisir. Je les ai fait mettre en bague et les porte tous les jours. Ceux qui les ont vus à Vienne les trouvent fort ressemblants, et tout le monde en général trouve leurs figures charmantes.» Brief von Marie-Antoinette an Maria Theresia, Versailles 13. Januar 1773, Marie-Antoinette 2005, S. 126.

⁹⁸⁴ «Ma sœur Marianne m'a fait l'amitié de m'apprendre qu'il y a un nouveau portrait de Votre Majesté. Ce serait une grande grâce si vous m'en accordiez une copie.» Brief von Marie-Antoinette an Maria Theresia, 14. Oktober 1772, Marie-Antoinette 2005, S. 118.

⁹⁸⁵ Jean Baptiste II Lemoyne, *Erzherzogin Marie-Antoinette, Dauphine von Frankreich*, 1771, Marmor, Höhe: 76,5 cm, inv. KK_5478, Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁹⁸⁶ Marie-Antoinette 1955, S. 38 Kat.-Nr. 51.

⁹⁸⁷ Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Erzherzogin Marie-Antoinette, Königin von Frankreich*, 1778, Öl auf Leinwand, 2,73 x 1,93 m, inv. GG_2772, Wien Kunsthistorisches Museum.

ihre Figur darstellt, über die ich sehr zufrieden bin.⁹⁸⁸ Mit diesem Bildnis hatte Marie-Antoinette nach langer Suche endlich die Malerin gefunden, die in der Lage war, ein repräsentatives Bild von ihr für die Öffentlichkeit zu entwerfen und umzusetzen. Die Korrespondenz zwischen Maria Theresia und Marie-Antoinette war intensiv und regelmäßig. Die Porträts, die im Rahmen dieser Mutter-Tochter-Beziehung ausgetauscht wurden, waren zahlreich und vielfältig und wurden in Abständen aktualisiert. Wenn ich von Netzwerken zwischen Frauen am französischen Hof spreche, so gehörte Maria Theresia, obwohl sie sich weit entfernt von diesem befand, insofern mit zu diesem Kreis, als sie brieflich entweder durch Marie-Antoinette selbst oder Mercy-Argenteau sehr gut über engere Kontakte ihrer Tochter zu anderen Frauen informiert war, diese auch kommentierte und versuchte zu beeinflussen. Außerdem führte sie Marie-Antoinette durch ihren umfangreichen Briefwechsel und den regen Porträtverkehr in Freundschaftspraktiken ein.⁹⁸⁹ Auch war sie – wie oben ausgeführt – in den Entstehungsprozess des Bildes von Marie-Antoinette, das als ähnlich wahrgenommen wurde, von Anfang an durch ihr Urteil involviert und damit auch in den weiteren Porträts, zu denen gleichfalls Freundschaftsbildnisse gehörten.

Die Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt waren außer ihrer Mutter die einzigen Frauen, zu denen Marie-Antoinette eine symmetrische Beziehung pflegte. Das äußerte sich darin, dass sie sie um ihre Porträts als Gegengeschenke bat, dass sie diese Porträts im Gefängnis bei sich hatte und schließlich, dass sie um die Rücksendung bzw. Bestimmung der Erbin von zwei ihrer Porträts nach dem Tod der Empfängerin, Charlotte von Hessen-Darmstadt, bat. Ich möchte diese vorausgeschickten Punkte im Folgenden ausführen und belegen.

Félix-Sébastien Feuillet de Conches schrieb in seinem Vorwort zum dritten Band seiner vierbändigen Ausgabe der Briefe von Angehörigen der Hofaristokratie zur Zeit von Louis XVI und Marie-Antoinettes, Graf von Reiset, Minister am Hof von Darmstadt und Hannover und Autor mehrerer Bücher über Mitglieder der Hocharistokratie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, sei bei einem Besuch des Großherzogs von Hessen über die Anzahl der Porträts der französischen Königin im großherzoglichen Palast in Darmstadt erstaunt gewesen. In den Briefen Marie-Antoinettes an die Prinzessinnen ist allerdings nur von zwei Porträts die Rede. Feuillet de Conches erwähnt im weiteren Reiset's nähere Ausführung zu nur einem dieser Porträts. Dieses habe Élisabeth Vigée-Lebrun gemalt und trage folgende Inschrift: „Der

⁹⁸⁸ «P.-S. – Votre grand portrait fait mes délices! Ligne a trouvé de la ressemblance, mais il me suffit qu'il représente votre figure, de laquelle je suis bien contente.» Brief von Maria Theresia an Marie-Antoinette, Wien, 1. April 1779, Marie-Antoinette 2005, S. 352.

⁹⁸⁹ Auch Hanneke Grootenboer hebt das Weitergeben des öffentlichen Inszenierens von Miniaturporträts durch die Eltern an ihre Kinder hervor. Grootenboer 2006, S. 498.

Prinzessin Louise von der Königin 1783 geschenkt.⁹⁹⁰ Das Original und eine Replik dieses in Kapitel 3 bereits erwähnten Porträts *La reine en chemise* (Abb. 34) von Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, das im Salon von 1783 einen solchen Skandal verursacht hatte, dass es zurückgezogen werden musste, schenkte Marie-Antoinette den Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt.⁹⁹¹ Das ausgestellte Porträt selbst wurde der Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt geschenkt,⁹⁹² ein weiteres deren Schwester, der Prinzessin Charlotte. Dabei verwundert es, wenn man die ersten Briefe Marie-Antoinettes an die beiden Frauen liest, dass sie Luise und nicht Charlotte von Hessen-Darmstadt das Originalporträt schenkte. Denn zunächst sieht es so aus, als würde sie der gleichaltrigen und ältesten der drei Prinzessinnen, Charlotte von Hessen-Darmstadt, den Vorzug geben: „Jede von Ihnen darf meiner Gefühle sicher sein, aber Ihnen, meine liebe Prinzessin, dürfte es unmöglich sein, nichts von dem zärtlichen und lebendigen Interesse zu wissen, das Sie in mir hervorrufen und das von gestern an noch wachsen würde, wenn das überhaupt möglich wäre.“⁹⁹³ Der Anlass dieses Geschenks war der Besuch der beiden Prinzessinnen in Versailles. Sie konnten sich die Salonausstellung ansehen noch bevor sie eröffnet wurde. Die Bestimmung des Porträts als Freundinnenporträt war demnach bereits vor seiner Ausstellung festgelegt.⁹⁹⁴

Da Charlotte von Hessen-Darmstadt drei Jahre nach der Porträtschenkung starb, erkundigte sich Marie-Antoinette bei Luise von Hessen-Darmstadt nach dem künftigen Verbleib des Porträts: „Die arme Prinzessin [Charlotte]⁹⁹⁵ hatte ein Porträt von mir, gleich Eurem. Es sind die Ähnlichsten, die gemacht wurden. Ich wünschte sehr, es zurückzubekommen oder wenigstens zu wissen, in welche Hände es gelangt.“⁹⁹⁶ Der Umstand, dass hier über ein Porträt, das verschenkt wurde, offenbar weiterhin Kontrolle ausgeübt wird, scheint mir bedeutsam, vor allem aber auch

⁹⁹⁰ „Donné par la Reine à la Princesse Louise, en 1783.“ Feuillet de Conches 1865, S. III.

⁹⁹¹ Bei Mary D. Sheriff ist von drei Versionen die Rede, die sie an drei Freundinnen verschenkte, ohne jedoch die dritte Freundin zu nennen. Sheriff 1996, S. 146. Heute existiert noch das Original, das Marie-Antoinette der Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt schenkte. Es befindet sich im Schlossmuseum in Darmstadt. Eine Version dieses Porträts wird in der National Gallery in Washington konserviert. Dort wird sie als um 1783 entstandene Kopie nach Élisabeth Vigée-Lebrun geführt. Ich danke Herrn Dobler vom Schloss Fasanerie in Darmstadt für seine Auskünfte zu diesem Porträt. Joseph Baillio erwähnt noch eine Replik des Porträts, die sich bis zum 2. Weltkrieg im Schloss Neustrelitz befunden haben soll. Seitdem ist es verschollen. Baillio 2009, S. 449 und 453 Kat.-Nr. 95.

⁹⁹² Luise und Charlotte von Hessen-Darmstadt waren am Wiener Hof aufgewachsen. Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865, S. 38. Aus den Briefen Marie-Antoinettes an die beiden Prinzessinnen geht hervor, dass diese im Mai 1780 am französischen Hof waren. Marie-Antoinette 2005, Anhang I, Briefe von Marie-Antoinette an die Prinzessinnen Charlotte und Luise von Hessen-Darmstadt von Mai 1780, S. 826f.

⁹⁹³ «Tous les vôtres doivent être bien sûrs de mes sentiments, mais pour vous, ma chère princesse, il est impossible que vous ne connaissiez le tendre et vif intérêt que vous m'inspirez et qui serait encore augmenté d'hier, s'il était possible.» Marie-Antoinette 2005, Anhang 1, Brief von Marie-Antoinette an die Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt, Mai 1780, S. 826.

⁹⁹⁴ Baillio 2009, S. 453 Kat.-Nr. 95.

⁹⁹⁵ Ergänzung der Autorin.

⁹⁹⁶ „La pauvre princesse Charlotte avait un portrait de moi, pareil au vôtre. Ce sont les plus ressemblants qui aient été faits. Je désirerais bien le ravoir, ou au moins savoir entre les mains qui il a passé.“ Marie-Antoinette 2005, Brief von Marie-Antoinette an die Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt, 22. Februar 1786, S. 846.

deshalb, weil dieses Verhalten im 18. Jahrhundert sehr häufig vorkam. Gleichwohl wurde dem in der kunsthistorischen Literatur nie nachgegangen, was eigentlich sehr verwunderlich ist, zeigt es doch die Bedeutung an, die Porträts haben konnten. Ganz offensichtlich beurteilte Marie-Antoinette es als ein gelungenes Porträt. Sie spricht davon, dass die beiden Porträts, die sie den Prinzessinnen schenkte, die ähnlichsten sind. Ähnlichkeit, auf die Marie-Antoinette in dem Brief an Luise von Hessen-Darmstadt einzig rekurriert, erscheint in den Äußerungen über Porträts dieser Zeit wiederholt als entscheidendes Kriterium. Denkt man darüber nach, was an einem Freundinnenporträt von Bedeutung sein könnte, verwundert die Betonung der Ähnlichkeit nicht. Was kann wichtiger, ja zentraler an einem Porträt eines mir nahe stehenden Menschen sein, als dass ich dessen Züge darin wiedererkenne. Und auch die von mir in Kapitel eins unter dem Aspekt des Schenkens bereits zitierte Schilderung einer Porträtschenkung am französischen Hof aus den Memoiren der Markgräfin von Lage de Volude von 1792 enthält den für das 18. Jahrhundert im Übrigen typischen Ausruf beim Anblick eines Porträts, bei dem es wieder nur um Ähnlichkeit geht: „Es ist vollständig sie. Es ist ebenso ähnlich wie das meine ...“⁹⁹⁷ Bei Jean-Luc Nancy erscheint dieser Ausruf ebenfalls: „Das ist er ja! Ja, das ist er ganz genau“⁹⁹⁸. Er spricht bezüglich dessen sogar von dem Wunsch der nahezu vollständigen Reproduktion des anderen. Nancy unterscheidet zwischen den Porträts, bei denen es sich lediglich um eine Ansammlung markanter Züge handelt und denen, bei denen alle „Elemente von der Ähnlichkeit erfasst“ sind. Letzteres bezeichnet er als die gelungenen Porträts. Um ein solches Porträt scheint es sich immerhin bei dem Porträt der Marie-Antoinette gehandelt zu haben. Um Ähnlichkeit allein aber scheint es in dem Brief Marie-Antoinettes nicht gegangen zu sein, denn ähnlich waren auch andere Porträts von ihr, um deren Verbleib sie sich nicht anhaltend sorgte. Jean-Luc Nancy schlägt vor, „parallel zur Logik einer widersprüchlichen *mimesis*“⁹⁹⁹ also in Bezug auf die „Äußerlichkeit“ und die „Ähnlichkeit“ des Porträts „einer anderen abweichenden Logik (zu) folgen, die uns dazu führt, nicht mehr zu fragen, inwiefern das Porträt Porträt des Subjekts ist, sondern inwiefern es selbst die Ausführung des Subjekts ist.“¹⁰⁰⁰ Damit gelangen wir zu einem Punkt, an dem es nicht mehr um die Frage geht, wie ähnlich das Porträt dem Subjekt ist, sondern darum, wie das Porträt das Subjekt konstituiert. Mit diesem Aspekt haben sich neben Louis Marin auch Jean-Luc Nancy und Harry Berger, Jr.¹⁰⁰¹ beschäftigt. Allerdings betont Jean-Luc Nancy nicht den Aspekt der Subjektkonstituierung, sondern der Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Das o.g. Zitat von Jean-Luc Nancy impliziert dreierlei: Erstens wird hier, wie bereits

⁹⁹⁷ Salmon 1997, S. 91.

⁹⁹⁸ Nancy 2007, S. 26.

⁹⁹⁹ Nancy 2007, S. 20.

¹⁰⁰⁰ Nancy 2007, S. 20f.

¹⁰⁰¹ Berger Jr. 1994.

ausgeführt, die Mimesis als widersprüchlich bezeichnet. Logischerweise, denn die Ähnlichkeit, die das Produkt der Nachahmung ist, ist eine relationale Größe und damit steht immer in Frage im Verhältnis wozu etwas als ähnlich gemeint ist.¹⁰⁰² Marie-Antoinette beispielsweise meint in dem Brief an Luise von Hessen-Darmstadt mit Sicherheit eine andere Ähnlichkeit, als ihre Mutter, Maria Theresia, wenn sie sich in ihren Briefen an Ihre Tochter ein ähnliches Porträt der Erzherzogin zum Geschenk wünscht. Außerdem, so führt Nancy aus, wird die Ähnlichkeit ja überhaupt erst durch das Porträt erzeugt. Denn ohne das Porträt, gäbe es auch keine Ähnlichkeit. Und ohne diese Ähnlichkeit im Porträt gäbe es auch kein Wahrnehmen der Abwesenheit derjenigen, die da abgebildet ist.¹⁰⁰³ Es heißt zweitens mit Marin, dass das Porträt auch ohne Rückgriff auf das dargestellte Subjekt, Subjekt ist, dass es sich also vom Rückbezug auf die dargestellte Person abkoppelt. Und drittens weicht Jean-Luc Nancy von Louis Marin insofern ab, als er nicht nur wie dieser davon spricht, dass das Porträt das Subjekt sei, sondern dass es dessen Ausführung ist. D.h. Nancy betont hier den Prozess. Und hier kommt der Betrachter ins Spiel. Wenn man laut Jean-Luc Nancy nach dem Subjekt des Porträts fragt, so kann dies wiederum

„nicht geschehen, ohne einige für die Dialektik schwerwiegende Entscheidungen zu treffen: allen voran die, anzunehmen, dass die Äußerlichkeit nicht einfach ein Moment ist, sondern die Substanz des Subjekts ‚selbst‘, ihr Träger und ihre Oberfläche, wobei klar ist, dass man so die dialektische Rückkehr zu sich selbst aufhebt oder aus dieser Rückkehr etwas macht, woran die Subjektphilosophie niemals gedacht hat, obwohl alles in ihr darauf zuläuft: nämlich die Beziehung des Porträts zu seinem Betrachter.“¹⁰⁰⁴

Bei der von Marie-Antoinette erwähnten Ähnlichkeit spielt also neben der immer als erstes ins Auge fallenden Wiedererkennbarkeit, die für ein Porträt notwendige Abwesenheit des Dargestellten eine Rolle. Die Porträts, über die Marie-Antoinette in den Briefen an Luise von Hessen-Darmstadt die Kontrolle behalten möchte, erzeugen überhaupt erst die Ähnlichkeit und darüber das Empfinden der Abwesenheit der Dargestellten. Sie sind aber auch gleichzeitig etwas von dem dargestellten Subjekt Unterschiedenes, etwas Substantielles, d.h. Materielles und immateriell Grundlegendes zugleich und die Porträts sind nicht Objekt, sondern Subjekt und damit handelnd. Dafür aber müssen die richtigen Bilder an die richtigen Leute geraten.

„Die Porträtmalerei ist radikaler - oder oberflächlicher: das ist hier dasselbe ... – als jede einfache Nachahmung eines Gesichts, denn sie bringt vom ersten Kontakt an eine Beziehung ins Spiel: sie ist quasi die Malerei par excellence, von der man sagen kann, dass es in ihr eine Kontaktaufnahme gibt und dass sie *Kontakt mit uns* aufnimmt, (...)“¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰² Nancy 2007, S. 32.

¹⁰⁰³ Blanchot zitiert in Nancy 2007, S. 25.

¹⁰⁰⁴ Nancy 2007, S. 21.

¹⁰⁰⁵ Nancy 2007, S. 21f.

Wegen dieser Kontaktaufnahme des Porträts ist Marie-Antoinette so besorgt, wer wohl das nächste Subjekt vor dem Porträt sein wird und um dessen sorgfältige Auswahl sie sich bemüht, denn:

„Das Werk ist das Bild *als Beziehung*. Das Porträt malt sein Subjekt nur, indem es selbst eine Subjektbeziehung herstellt: auf diese Weise bringt es ein angenommenes Subjekt (ich, Sie, sein Maler) in eine Beziehung zu einem ausgestellten Subjekt. Das Porträt ist das Subjekt eines Subjekts vor (oder hinter) ihm. Diese Beziehung, die das Porträt ausmacht, drückt sich in drei Phasen aus: das Porträt ist (mir) ähnlich, das Porträt erinnert (an) mich, das Porträt blickt (mich) an.“¹⁰⁰⁶

Laut Nancy werden die ersten zwei Phasen in der dritten aufgehoben.¹⁰⁰⁷ „Das Porträt“, so Nancy, „ist weniger die Erinnerung an eine (denkwürdige) Identität als vielmehr das in Erinnerung rufen einer (unvordenklichen) Intimität.“¹⁰⁰⁸ Die Identität ist dabei etwas, was vergangen sein kann, während die Intimität stets gegenwärtig ist. Im Gegensatz zu dem, was die Kritiker des Salons, in dem das Porträt *La reine en chemise* (Abb. 34) gezeigt wurde, erwarteten, nämlich ein Porträt, das als Erinnerung an eine geliebte oder bewunderte Person im Sinne eines Denkmals fungieren kann, ist ein solches Werk für Nancy kein Porträt.¹⁰⁰⁹ Ein Porträt, so Nancy, ist „das Aufrufen zur Innerlichkeit.“¹⁰¹⁰ Das Porträt zieht uns in den Sog der Innerlichkeit, wo sich das Bild unserem Blick darbietet und wir in es eindringen. Zumindest erscheine es von außen so,¹⁰¹¹ wobei diese Innerlichkeit nur eine „Ausführung der Figur einer solchen Innerlichkeit“¹⁰¹² ist, also nichts ist, was ihr von außen zukäme, weil es hinter der äußeren Gestalt nichts Inneres gibt.

Hanneke Grootenboer beschäftigt sich in ihrer Untersuchung zu Augenporträts des ausgehenden 18. Jahrhunderts u.a. mit dem Blick. Sie stellt fest, dass der Blickwechsel zwischen Betrachterin und Dargestellter einen Raum „intimer Betrachtung“¹⁰¹³ erzeugt. Ja die Beziehung, so schreibt sie, die über den Blick zwischen Subjekt und Objekt aufgebaut werde, ähnele der einer Berührung. Bereits Riegl hatte in seiner Arbeit zum Holländischen Gruppenporträt vom „haptischen Blick“ gesprochen. Laut Grootenboer versetzt nur die Aufmerksamkeit des Bildes, d.h. die Fixierung des Blicks des Dargestellten, unseren Blick in die Lage, in seinem Blick auf uns selbst zurückzublicken, indem wir uns nicht so sehr den Objekten, sondern mehr uns selbst zuwenden. Grootenboer stellt sich diesen Vorgang so vor, dass von dem Dargestellten der Blick ausgeht, dieser Blick fällt auf die sichtbare Welt und schafft, indem er eine so genannte intime

¹⁰⁰⁶ Nancy 2007, S. 22f.

¹⁰⁰⁷ Nancy 2007, S. 23 Anm. 2

¹⁰⁰⁸ Nancy 2007, S. 40.

¹⁰⁰⁹ Nancy 2007, S. 42.

¹⁰¹⁰ Nancy 2007, S. 40.

¹⁰¹¹ Nancy 2007, S. 40f.

¹⁰¹² Nancy 2007, S. 42.

¹⁰¹³ Grootenboer 2012, S. 4.

Betrachtung, d.h. eine Sphäre der Intimität auslöst, einen Raum, in dem der Betrachter oder die Betrachterin auf sich selbst trifft.¹⁰¹⁴ Grootenboer bezieht sich in ihrer Untersuchung allerdings fast ausschließlich auf kleinformatige Augenporträts, weil nur das Augenporträt auf den Blick fokussiert sei. Sie bezieht sich damit u.a. auf Jean-Luc Nancy. Laut Nancy vermittelt gerade nicht das einzelne Auge den Blick, sondern es bedarf hierzu des ganzen Gesichts. Und ein Raum „intimer Betrachtung“ stellt sich auch bei einem großformatigen Porträt ein. Denn es gibt hier ebenfalls den Blickwechsel zwischen Dargestellter und Betrachterin. Sofern das Porträt jedoch – wie in diesem Fall – in einem anderen, öffentlichen Raum gezeigt wurde, konnte diese „intime Betrachtung“ gar nicht entstehen. Denn hier ging es um das Zeigen, während es bei der intimen Betrachtung um Austausch geht.

„Letztlich stellt die *Intime Betrachtung* einen intimen Raum zur Verfügung, in dem das Gemälde als die Inszenierung für eine Begegnung dient, die es uns erlaubt, auf uns selbst zurückzufallen. Eine der Behauptungen dieses Buches [Grootenboers] ist, dass das Interesse dieses Bildes primär ist, uns etwas zu geben, uns so etwas wie einen Blick anzubieten, der weit in unseren Raum hineinfällt, der uns erlaubt, vor dem Ausgesetztsein zu fliehen.“¹⁰¹⁵

Man darf sich den Vorgang allerdings nicht so denken, dass es ein dieselbe Person war, die darüber entschied, das Porträt einerseits im Salon auszustellen und es andererseits Freundinnen zu schenken. Die Ausstellung im Salon wurde von der Malerin vorgenommen, die Schenkung erfolgte durch die Dargestellte. Während im öffentlichen Raum nun eine distanzschaffende Kleidung der Königin gefordert wird, stört diese im privaten Raum eher, in dem eine „intime Betrachtung“ stattfindet. So bittet Marie-Antoinette in zwei aufeinander folgenden Briefen die Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt, während einer ihrer Besuche in Paris keine umfangreiche Hofkleidung anzuziehen, weil sie sonst in der Enge der Räume, in denen sie sich mit ihnen treffen wollte, keinen Platz fänden. Bei dem einen Raum handelte es sich um die kleine Theaterloge der Königin, in der diese nur eng mit ihr befreundete Personen empfing, und bei dem anderen um ihre leichte Kutsche, in der sie die beiden Prinzessinnen mitnehmen wollte, um mit ihnen im Wald spazieren zu gehen. Auch hier ist die reduzierte Kleidung ein Zeichen von Intimität. Und ein Raum, der klein ist und für intime Begegnungen mit vertrauten Menschen bestimmt war, erforderte eine entsprechende Reduktion der raumgreifenden Kleidung des *grand habit*.¹⁰¹⁶ Anhand verschiedener Beispiele aus Literatur und Grafik zeigt Hanneke Grootenboer, dass die Opernloge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem intimen Raum innerhalb der öffentlichen Sphäre werden konnte.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁴ Grootenboer 2012, S. 4.

¹⁰¹⁵ Grootenboer 2012, S. 5.

¹⁰¹⁶ Ribeiro 1995, S. 35.

¹⁰¹⁷ Grootenboer 2006, S. 500.

Laut Baillio war das Porträt *La reine en chemise* als Ersatz für ein Porträt von Gautier-Dagoty bestimmt, das Marie-Antoinette 1781, also zwei Jahre zuvor den Prinzessinnen geschenkt hatte und mit dessen Ähnlichkeit sie sehr unzufrieden war. Zu diesem Porträt hatte sie geschrieben: „Ich bereite Ihnen ein wahres Opfer, indem ich der Möglichkeit nachgebe, die mir Monsieur de Nassau vorschlägt, Ihnen mein Porträt zu schicken. Ich finde es sehr wenig ähnlich und es kann Ihnen nur als Beweis für meinen guten Willen dienen, Sie zufrieden zu stellen.“¹⁰¹⁸

In Folge des Strukturwandels der Öffentlichkeit entstand im 18. Jahrhundert erstmals die Möglichkeit, sich in Briefen als Subjekt selbst zu reflektieren und zu erschreiben.¹⁰¹⁹ Was ich in Kapitel eins bezüglich des Briefwechsels von Geneviève de Malboissière mit Adélaïde Méliand und Jeanne-Marie de La Platière mit Sophie Cannet ausführte, trifft aber nicht auf die Angehörigen der Hofaristokratie zu. Für Letztere waren die Briefe nicht Selbstvergewisserung und Selbstverortung durch die Kommunikation mit einem Gegenüber, sondern hier werden der Brief und das Porträt im Verständnis von Intimität, wie dies Hannah Arendt formulierte, eher als ein Element des Rückzugs begriffen. Ein gutes Beispiel hierfür liefern auch die Briefe von Victoire de France an ihre dame d'honneur. Ich hatte mich oben bereits mit dem Aspekt der Rückforderung von Porträts nach dem Tod der ersten Besitzer beschäftigt. Bei dem o.g. Porträt handelte es sich um das Porträt *La reine en chemise* (Abb. 34) mittleren Formats und es ging dabei um eine Nachfrage bezüglich des Verbleibs des Porträts, die die Bitte um Rückgabe einschloss, sollte es keine zufriedenstellende weitere Bestimmung für das Porträt geben. Einen Monat später nun und auch aus Anlass des Todes von Charlotte von Hessen-Darmstadt fragte Marie-Antoinette Luise von Hessen-Darmstadt auch nach der weiteren Verwendung eines Miniaturporträts:

„Ihr Brief, meine liebe Prinzessin hat mir viel über die Aufrichtigkeit und Empfindsamkeit Ihrer Seele und Ihre Freundschaft für mich erzählt. [...] Ich hatte immer damit gerechnet, dass man mich davon unterrichtet, was mit dem Porträt wird, das ich die Freude hatte, der unglücklichen Prinzessin Charlotte zu geben. Ab dem Moment ihres Verlustes hatte ich es für die Prinzessin Auguste bestimmt,¹⁰²⁰ die mich mehrfach während ihres Aufenthaltes hier darum gebeten hatte. Da sie gegenwärtig bei Ihnen ist, könnten Sie es ihr in meinem Auftrag schenken? Wohingegen ich nicht mehr jung bin, ist der Herr Prinz Georg viel zu jung, um mein Miniaturporträt zu haben. Ich antworte ihm also nicht. Übermitteln Sie ihm meine Komplimente, ebenso dem Herrn Erbprinzen. Für Sie, teure Prinzessin – zweifeln Sie nie daran –, empfinde ich eine zärtliche Freundschaft, mit der ich Sie

¹⁰¹⁸ „Je vous fais un véritable sacrifice, Madame, en cédant à l'occasion que me propose M. de Nassau pour vous faire passer mon portrait. Je le trouve fort peu ressemblant et il ne peut servir qu'à vous prouver ma bonne volonté à vous satisfaire.“ Baillio 2009, S. 453 Anm. 6 Kat.-Nr. 93.

¹⁰¹⁹ Grootenboer 2012, S. 9f.

¹⁰²⁰ Marie Wilhelmine Auguste von Hessen-Darmstadt (1765-1796) war die jüngste Schwester der beiden o.g. Prinzessinnen. Sie heiratete 1785 Maximilian Joseph von Bayern-Zweibrücken, den späteren Maximilian I., König von Bayern. Marie-Antoinette 2005, S. 826 Anm. 1.

von ganzem Herzen umarme. Ich schicke Ihnen diesen Brief um Sie wieder mit dem Porträt auszusöhnen.¹⁰²¹

Hier bittet Marie-Antoinette nicht um Rückgabe, sondern um Weitergabe des Porträts und sie nennt auch gleich die zukünftige Besitzerin. Offensichtlich gehörten Porträts und auch – wie oben bereits erwähnt – Briefe nicht zu geschenkten Gegenständen, die vollständig in den Besitz des Empfängers übergingen, sondern verblieben zum Teil beim Schenkenden. Hier verblieb das Porträt also in der Familie, aber nur unter den Frauen der Familie. Der Sohn, der offenbar auch darum gebeten hat, das Porträt zu bekommen, erhielt es nicht. Er wurde als zu jung empfunden. Von ihm möchte sie nicht betrachtet werden und ihn will sie umgekehrt auch nicht ansehen. Mit Hanneke Grootenboer und Marcia Pointon sehe ich eine Analogie zwischen Briefen und Miniaturen. Dem entspricht etwa deren Gleichbehandlung im Todesfall oder im Fall der Aufkündigung der Freundschaft oder Liebe. Mitunter dienten Briefe auch als Übermittlungsbehältnisse für Miniaturen, wobei sie natürlich in diesem Fall mehr waren als die Verpackung. Denn der Geber fügte dem Brief Worte über das Porträt bei, die im Ohr erklangen, wenn der Empfänger das Porträt betrachtete. Und auch in späteren Briefen wurde auf die Porträts immer wieder Bezug genommen. Dies ist etwa bei diesem Brief am Ende der Fall, wenn die Adressatin davon spricht, dass sie hofft, dass der Brief die Empfängerin mit dem Porträt wieder aussöhnt. Scheinbar bezieht sie sich hier auf ein Porträt, das sie der Empfängerin früher einmal geschenkt hatte und dass durch die Worte des Briefes wieder in Erinnerung gerufen werden soll. Briefe und Porträts konnten Elemente in einer Beziehung sein, die sich gegenseitig ergänzten – sie mussten es allerdings nicht sein. Von Marie-Antoinette gibt es sehr viele Porträts und über die meisten dieser Porträts übte sie sicher keine vergleichbare Kontrolle aus. Es ist zumindest nicht bekannt, dass sie ähnliche Wünsche bezüglich anderer verschenkter Porträts äußerte. Man kann also davon ausgehen, dass es sich bei diesen beiden um besondere Porträts handelte. Sie waren – so kann man sagen – Bestandteile einer Freundschaftspraxis. Dazu gehörte auch das Erwidern des Geschenks, was Marie-Antoinette in diesem Fall anmahnen musste (Vgl. Kap. 1), und auch die Tatsache, dass die Praxis über den Tod der Empfängerin und Geberin hinaus reichte. Denn, auch das hatte ich in Kapitel eins erwähnt, Marie-Antoinette hatte je ein Porträt der Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt mit sich genommen, als sie ab dem 1. August

¹⁰²¹ «Votre lettre, ma chère princesse, m'a bien retracé l'honnêteté, la sensibilité de votre âme et votre amitié pour moi. [...] J'avais toujours compté qu'on m'instruirait de ce qu'était devenu le portrait que j'avais eu tant de plaisir à donner à la malheureuse princesse Charlotte. Dès le moment de sa perte, je l'avais destiné à madame la princesse Auguste, qui me l'avait demandé plusieurs fois pendant son séjour ici. Comme elle est présentement avec vous, voulez vous bien le lui offrir de ma part? Quoique je ne sois plus jeune, M. le prince Georges l'est beaucoup trop pour avoir mon portrait en miniature. Je ne lui répons pas. Faites-lui ben mes compliments, ainsi qu'à M. le prince héréditaire. Pour vous, ma chère princesse, ne doutez jamais de la tendre amitié avec la quelle je vous embrasse de tout mon cœur. Je vous envoie cette lettre pour la remettre avec le portrait.» Marie-Antoinette 2005, Anhang 1, Brief von Marie-Antoinette an die Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt, 23. März 1786, S. 847.

1793 in die Conciergerie überstellt wurde, dem Gefängnis, in dem in dieser Zeit auch die Revolutionstribunale stattfanden. Die Porträts, die zwischen den zwei Schwestern und Marie-Antoinette ausgetauscht wurden, waren also keine Gegenstände, die in einer Schublade verschwanden, sondern solche, mit denen hantiert wurde, die betrachtet und transportiert wurden und über die geredet wurde, die nicht in Vergessenheit gerieten. Porträts konnten zu solchen Objekten werden. Und das war ganz offensichtlich auch Marie-Antoinette bewusst, als sie in dem oben zitierten Brief dem Prinzen Georg ihr Porträt verweigerte. Die Porträts waren andererseits nicht Dinge, die einen reinen Gebrauchswert hatten, sondern solche, an denen Gefühle hafteten, mit denen Subjektivität entstand, über die reflektiert wurde. Häufig erschienen Briefe in einem Porträt und mitunter auch Porträts und Briefe gemeinsam in einem Porträt (Abb. 24, 25). Wenn solche Porträts nun, die Bestandteile einer Freundschaftspraxis waren und im Rahmen dieser ausgetauscht wurden, nach dem Tod der Freundin an eine andere, mit der Verstorbenen gut bekannten Person weiterverschenkt wurden, so konnte dies den Gefühlswert noch steigern, da nun in Betrachtung des Porträts sogar zweier Personen gedacht werden konnte.

Unzählige Porträts, vor allem Miniaturporträts, wurden als Bildnisse Marie-Antoinettes identifiziert. Von nur wenigen dieser Porträts allerdings ist bekannt, für wen sie bestimmt waren. In den ersten Jahren, unmittelbar nach der Ankunft Marie-Antoinettes am französischen Hof, war der Bedarf an Porträts von ihr ziemlich hoch. Madame Campan schrieb in ihren Memoiren, Louis XV sei von der jungen Dauphine entzückt gewesen:

„Man sprach nur noch von ihrer Grazie, ihrer Lebhaftigkeit und ihren treffenden Antworten. Ihr Erfolg bei der königlichen Familie stieg noch, als sie ohne den Diamantenschmuck erschien, den sie in der ersten Zeit nach der Hochzeit zu tragen hatte. Wenn sie in einem leichten Kleid aus Tüll oder Taft erschien, verglich man sie mit der Venus von Medici oder mit der Atalante im Park von Marly. Die Dichter besangen ihre Reize, die Maler wollten ihre Gesichtszüge verewigen. Einer brachte ihr Bild in einer aufgeblühten Rose und wurde für seine schöne Idee von Ludwig XV. belohnt.¹⁰²² Ein Juwelier erwarb sich dadurch ein großes Vermögen, dass er Tabakdosen mit dem Bild der jungen Königin in den Handel brachte. Da das Porträt der Marie Antoinette sich in einer schwarzen Dose aus Chagrinleder befand, so lief bald das Wortspiel um: ‚La consolation dans le chagrin!‘“¹⁰²³

Eine Illustration dieser äußerlichen Beliebtheit der jungen Erzherzogin ist die Grafik von Charles-Dominique-Eisen, die Marie-Antoinette umgeben von den drei Grazien zeigt (Abb. 29).

Auch nach dem Ausbruch der französischen Revolution bis zum Tod Marie-Antoinettes entstanden noch eine Reihe Porträts von ihr, von denen einige auch noch an Frauen verschenkt wurden. Ein Beispiel ist das in eine schwarze *tabatière* eingelassene Porträt Marie-Antoinettes, das

¹⁰²² Campan 1938, S. 29.

¹⁰²³ Campan 1938, S. 42.

diese 1792 der Gräfin von Artois nach Turin schickte.¹⁰²⁴ Diese war an den Hof ihrer Herkunft emigriert. Das Porträt war eines der letzten, das die Königin an nahe stehende Personen als Geschenk und Zeichen ihrer Dankbarkeit sandte.¹⁰²⁵ Aus der Zeit der Gefangenschaft Marie-Antoinettes stammt auch ein unvollendetes Pastellporträt von Aleksander Kucharski (Abb. 61). Auf der Rückseite befindet sich folgende Notiz, die von Louise Élisabeth de Croy, Markgräfin von Tourzel stammt, der das Bild geschenkt wurde:

„Die Königin ließ das Porträt für die Markgräfin von Tourzel, Gouvernante der Kinder Frankreichs, anfertigen: Es wurde auf der Fahrt nach Varennes fast zerstört und 1792 weitergemalt. Am 10. August¹⁰²⁶ wurde es aus der Wohnung seiner Majestät entfernt, drei Jahre später durch die Gewissenhaftigkeit des Sohnes des Markgrafen von Tourzel, des großen Befehlshabers von Frankreich, wiedergefunden. Es ist ein wertvolles Erinnerungsstück der Güte der Königin, mit der es eine ausgezeichnete Ähnlichkeit hat, obwohl es überall sehr beschädigt ist.“¹⁰²⁷

Das Porträt enthält zwei Einstiche, die ihm von Revolutionsspiessen zugefügt worden sein sollen.¹⁰²⁸ Als solches ist es nicht nur ein Geschenk an eine eng vertraute Hofdame, sondern auch Erinnerungsstück, das die materialisierten Spuren von Gewalt an der Dargestellten enthält. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurde es durch Vererbung in der Familie der Beschenkten weitergegeben. 1954 verkaufte es ein Nachkomme an das Musée de Versailles. Die Markgräfin von Tourzel übernahm, nachdem die Herzogin von Polignac ins Exil gegangen war, deren Amt der Gouvernante der Kinder *de France*. Sie vererbte das Porträt ihrer Tochter Pauline, der späteren Gräfin von Béarn. Von Pauline de Tourzel wiederum existiert ein Doppelporträt mit ihrer Schwester.¹⁰²⁹ Marie Antoinette schenkte der Markgräfin von Tourzel nicht nur ihr unvollendetes Büstenporträt, sondern auch das Pastellporträt von Louis XVI, das Aleksander Kucharski zeitgleich malte. Dieses vererbte die Markgräfin jedoch nicht ihrer Tochter Pauline, sondern der Gräfin von Montesquiou-Fezensac.¹⁰³⁰ Ein weiteres Porträt Kucharskis entstand 1793 im Gefängnis, dem Temple. Es wurden mehrere kleinformatige Versionen in Öl, Gouache und Pastell ausgeführt. Eine Version in Öl befindet sich im Musée de Versailles (Abb. 42). Das nicht mehr lokalisierbare Original in Pastell war für die Prinzessin von Tarent bestimmt, die ins Exil nach London ging. Bei all diesen späten Porträts Marie-Antoinettes, die überlebende, weil

¹⁰²⁴ Das Porträt befindet sich in Versailles im musée Lambinet.

¹⁰²⁵ Versailles, Musée Lambinet; Blanc 2006, S. 168 Anm. 314.

¹⁰²⁶ Gemeint ist auch hier das Jahr 1792. Seth 2006, S. 32.

¹⁰²⁷ «La Reine faisait faire ce portrait pour la marquise de Tourzel, gouvernante des Enfants de France: il fut presque détruit lors du voyage de Varennes, et recommencé en 1792. Au 10 Août, il fut enlevé de l'appartement de sa Majesté et retrouvé trois ans après, par les soins du marquis de Tourzel fils, grand prévôt (Befehlshaber) de France. Précieux souvenir des bontés de la Reine dont il donne une ressemblance parfaite quoique bien abîmé partout ce qu'il a souffert.»

¹⁰²⁸ Pierret 1980, Figure LXIV, S. 62f; Salmon 1997, S. 92f.

¹⁰²⁹ Jean-Antoine Laurent, *Die Fräulein Tourzel, die zukünftige Gräfin von Béarn und die zukünftige Herzogin von Charost sitzen an einem Bach*, 18. Jahrhundert, Miniatur auf Elfenbein, 25 x 19 cm, Inv.-Nr. RF 30764, Paris, musée du Louvre. Pierrette 1994, S. 217 Abb. 397.

¹⁰³⁰ Salmon 1997, S. 91-95 Kat.-Nr. 24f.

emigrierte Personen zum Geschenk erhielten, wurde die Provenienz lediglich aufgrund späterer Inschriften und Textpassagen aus Memoiren aus dem 19. Jahrhundert festgestellt. Eine weitere Replik Kucharskis schenkte die Herzogin von Angoulême¹⁰³¹ an Pauline de Tourzel, Gräfin von Béarn.¹⁰³² Nach Xavier Salmon ist unklar, warum die Markgräfin von Tourzel wie auch andere Personen auf die Flucht Porträts mitgenommen haben.¹⁰³³ Das Mitführen von Porträts in die Emigration war nicht nur eine Belastung, sondern es war auch gefährlich. Dies ist ein Zeichen für den Magiecharakter, den man Porträts zusprach und der heutzutage auf sämtliche Gegenstände in der Öffentlichkeit stehender Personen übertragen werden kann.¹⁰³⁴ Bereits die Übermittlung von Briefen, die sich ja viel unkomplizierter verstecken ließen als ein Porträt, wurde immer schwieriger.

„Jeder von der Königin geschriebene Brief bedeutete nicht nur für sie und ihre Angehörigen und Vertrauten höchste Gefahr, sondern auch für jedermann, der sich zu dieser Briefbeförderung bereit fand. (...) Die Königin bediente sich oft genug der Chiffrierung des Brieftextes oder verwendete sympathetische Tinte, die erst vom Empfänger sichtbar gemacht wurde. (...)“¹⁰³⁵

Dennoch müssen eine Reihe von Anhängern des Königshauses diese Beschwerden und Gefahren auf sich genommen haben, wie die erhaltenen Porträts zeigen. Wie das Beispiel mit der Retusche zur Unkenntlichmachung der Dargestellten verdeutlicht (Abb. 60), wusste man sich auch durchaus zu helfen.

Louise Élisabeth de Croy, der Markgräfin von Tourzel, wurden jedoch nicht nur dieses letzte Porträt Marie-Antoinettes geschenkt, sondern auch frühere Porträts, die sich auf der Grenze zum offiziellen Porträt befanden. Hierzu gehört ein frühes Porträt in Pastell von Joseph Ducreux (1770-72, 55 x 44 cm).¹⁰³⁶ Ein anderes Porträt ist die um ein Drittel reduzierte Replik (72 x 59 cm) des offiziellen Porträts *Marie-Antoinette und ihre Kinder* von Élisabeth Vigée-Lebrun.¹⁰³⁷ Das Porträt wurde im Salon von 1787 mit dem hohen Anspruch der Öffentlichkeit präsentiert, das Image der Königin zu verbessern. Außerdem war es Konkurrenzbild zu dem in unmittelbarer Nähe präsentierten Porträt der *Adélaïde de France* von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 35 und 30). Wie dieses war es aber gleichzeitig Freundinnenporträt. Von dem Porträt wurden nur zwei reduzierte Repliken angefertigt. Aber nicht nur Marie-Antoinette verschenkte unzählige Porträts von sich.

¹⁰³¹ Marie-Thérèse-Charlotte, Herzogin von Angoulême war das einzige Kind von Marie-Antoinette und Louis XVI, das die Französische Revolution überlebte.

¹⁰³² Pierret 1980, Figure LXVIII, S. 66ff.

¹⁰³³ Ich berufe mich hier auf ein Gespräch mit Herrn Xavier Salmon.

¹⁰³⁴ Berns 1983, S. 59f.

¹⁰³⁵ Paul 1953, S. 10.

¹⁰³⁶ Marie-Antoinette 1955, S. 27 N° 10.

¹⁰³⁷ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109. Marie-Antoinette 1955, S. 47f N° 88.

Auch ihre Hofdamen tauschten untereinander Porträts aus (Abb. 13),¹⁰³⁸ oder ließen sich gemeinsam im Bild darstellen. Schließlich hatte Marie-Antoinette eine freundschaftliche Beziehung zu ihrer Schwägerin, Élisabeth de France. Élisabeth de France besaß sogar ein *appartement* in der obersten Etage des Petit Trianon.¹⁰³⁹ Marie-Antoinette ihrerseits gehörte ein kleinformatiges ovales Porträts von Élisabeth de France als Vestalin.¹⁰⁴⁰

Gaston Bachelard untersucht in seiner „Poetik des Raumes“ verschiedene Orte des Intimen. Hierzu gehören Muscheln, Dachböden, kleine Schachteln, Möbel etc. Hanneke Grootenboer hat sich, sich auf Bachelard stützend und in Kombination mit der Rede von Gérard Wajcman von dem Zusammenfall der Geburt der Intimität mit der Entstehung des Ölbildes sowie mit der Argumentation von Hannah Arendt, Intimität sei der Nichtort des Rückzugs, mit der Intimität des Sehens beschäftigt.¹⁰⁴¹ Orte des Intimen sind ihr zufolge auch Räume, in denen Individuen mit sich selbst allein sind, auch solche, in denen die Abgeschlossenheit der Räume sichtbar ist, und schließlich solche, in die nur bestimmte, nahe stehende Menschen Zugang haben. Ich möchte diese intimen Räume mit Hannah Arendt und Hanneke Grootenboer als Orte des Rückzugs verstehen, die aber gerade durch den Austausch zwischen Menschen mit geformt und gestaltet werden. Diese Orte des Rückzugs und der Innerlichkeit entstehen in der Betrachtung der Freundinnenporträts, sie entstehen als Räume in oder hinter den erblickten Orten, gemalten Räumen, in denen die Freundin sitzt oder steht, etwas tut oder die Rezipientin ruhig, aufmerksam und unverwandt anschaut. Manchmal findet sich die Betrachterin selbst in dem Bildraum mit dem Porträt der Freundin vereint (Abb. 62), das die Betrachterin bei der weit entfernten Freundin weiß.¹⁰⁴²

4. 2. 2 Freundinnenporträts der anderen Prinzessinnen

Außer den Mesdames de France lebten am französischen Hof noch vier weitere Prinzessinnen ohne Amt. Zwei dieser Prinzessinnen waren angeheiratet. Sie kamen vom piemontesisch-sardinischen Hof in Turin und waren Schwestern, die mit einer Verschiebung von zwei Jahren mit bourbonischen Prinzen verheiratet wurden. So heiratete die ältere der beiden, Marie-

¹⁰³⁸ Die Prinzessin von Lamballe schenkte der Markgräfin von Las Casas ein Büstenporträt mit Strohhut und Rosen von sich von François-Hubert Drouais. Blanc 2006, S. 192 Anm. 375.

¹⁰³⁹ Marie-Antoinette 2008, S. 287.

¹⁰⁴⁰ Anne Vallayer-Coster, *Vestalin mit Rosen bekränzt und einen Blumenkorb haltend*, Öl auf Leinwand, 40 x 31,5 cm, Privatsammlung, Marie-Antoinette 2008, S. 165 Abb. 107.

¹⁰⁴¹ Grootenboer 2012, S. 10ff.

¹⁰⁴² Charles Leclercq, *Madame Clothilde*, Öl auf Leinwand, 42 x 31 cm, Turin, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Piemonte, Palazzo Reale. Madame Élisabeth 2013, S. 46 ill. 5.

Joséphine Louise von Savoie, Louis Stanislas de France, Graf von Provence. Auch Porträtschenkungen der Gräfin von Artois, der Gräfin von Provence¹⁰⁴³ und die von Marie Adélaïde Clotilde Xavière de France, Königin von Piémont-Sardaigne, gingen vielfach an den heimatischen Hof nach Turin bzw. kamen von dort und wurden an den Hof von Versailles gesandt. Der Heimathof war oftmals durch Porträts im Porträt präsent (Abb. 62).¹⁰⁴⁴ Insbesondere die Gräfin von Provence hatte außerordentliche Ausgaben für Porträts, die sie verschenkte. Gerade von den beiden Prinzessinnen aus Turin ist bekannt, dass sie ihre bevorzugten Porträtisten an den Hof von Turin schickten, damit diese Pendantporträts zu den am Hof von Versailles gemalten oder für sich bestimmte Einzelporträts der Verwandten anfertigten.¹⁰⁴⁵ So äußerte Laurent Hugues in seinem Aufsatz zu den Malern dieser Prinzessinnen die Vermutung, dass sie von den Prinzessinnen mit schriftlichen Botschaften für den geliebten heimatischen Hof weggeschickt wurden. Dies war die einzige Möglichkeit, Neuigkeiten zu versenden und zu erhalten, ohne zu riskieren, dass sie vom „schwarzen Kabinett“ des Königs, der Kontrolle am französischen Hof, geöffnet wurden. Diese vernachlässigten, ja sogar vergessenen Künstler spielten beim Export des Geschmacks des französischen Porträts an die anderen Höfe Europas eine nicht zu vernachlässigende Rolle.¹⁰⁴⁶ Vor allem die Gräfin von Artois hatte einen inniglichen Austausch mit dem elterlichen Hof. Es existiert ein schon erwähntes Porträt von ihr, auf dem sie in ihrem *petit appartement* sitzend, die Füße auf einem *repose-pieds* ruhend dargestellt ist.¹⁰⁴⁷ In einer Hand hält sie einen Brief, während ihr linker Arm auf den Schreibtisch gestützt dargestellt ist. Dieser Brief lässt die Worte: „à mon amour, Victor Amé“ erahnen. Die beiden Prinzessinnen waren Töchter von Victor Amédée, dem Herzog von Savoyen.¹⁰⁴⁸ Vor allem aber wurde im Rahmen der Praxis der Familienrepräsentation die der gemeinsamen Darstellung von Müttern und Töchtern im Porträt gepflegt.

Zwei besonders schöne Beispiele einer wechselseitigen Porträtschenkungen mit deren gleichzeitiger Repräsentation sind zwei Porträts der Schwestern von Louis XVI, Élisabeth und Clotilde de

¹⁰⁴³ Die Brüder von Louis XVI hatten zwei Töchter von Vittorio-Amedeo III di Savoia, König von Sardinien, geheiratet.

¹⁰⁴⁴ Vgl. außerdem Charles Leclercq, *Madame Clothilde*, Öl auf Leinwand, 42 x 31 cm, Turin, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Piemonte, Palazzo Reale. Madame Élisabeth 2013, S. 46 ill. 5 und Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty, *Marie-Thérèse von Savoyen, Gräfin von Artois*, 1775, Öl auf Leinwand, 86 x 68 cm, Inv.-Nr. MV 7853, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0640/m507704_08-502437_p.jpg. 10.02.2019

¹⁰⁴⁵ Hugues 2004, S. 94. Auch von Marie-Antoinette ist bekannt, dass sie Maler an den Wiener Hof wie auch an den hessischen Hof schickte, z.B. Campana, und umgekehrt vom Wiener Hof Maler empfing.

¹⁰⁴⁶ Hugues 2004, S. 98.

¹⁰⁴⁷ Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty, *Marie-Thérèse von Savoyen, Gräfin von Artois*, 1775, Öl auf Leinwand, 86 x 68 cm, Inv.-Nr. MV 7853, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0640/m507704_08-502437_p.jpg. 10.02.2019

¹⁰⁴⁸ Hugues 2004, S. 96.

France (Abb. 62).¹⁰⁴⁹ Der Maler Charles Leclercq soll für das Porträt der Clotilde de France extra an den Hof nach Turin geschickt worden sein. Er war neben Louis-Lié Pérrin-Salbreux (Abb. 24 und 25) einer der Maler am französischen Hof, die ausschließlich kleinformatige Porträts für den Privatgebrauch anfertigten. Das Porträt der Clotilde de France ist im Hintergrund des Bildnisses der Elisabeth de France zu sehen. Möglicherweise aber wird auch hier eine Reziprozität im Porträt hergestellt, indem auf dem einen der beiden Miniaturporträts am Handgelenk der Dargestellten, Clotilde de France, Elisabeth de France zu sehen ist.¹⁰⁵⁰ Hier ist es auch wieder nur die am französischen Hof verbleibende Prinzessin, in deren Porträt an der rückwärtigen Wand dasjenige der am Turiner Hof lebenden Schwester dargestellt wurde (Abb. 62). Fast 15 Jahre früher entstanden zwei ovale relativ kleinformatige Halbfigurenpedantporträts der Schwestern.¹⁰⁵¹ Clotilde de France schrieb nach ihrem Weggang nach Turin der Markgräfin von Soran, *dame pour accompagner* von Élisabeth de France, der diese sich geweigert hatte – wie im ersten Kapitel zitiert – ein Porträt von sich zu schenken. In einem Brief Clotildes an die Markgräfin von Soran nun bedankte sich jene für das Porträt, das die Markgräfin ihr geschickt hatte. Sie sicherte der Markgräfin ihre Freundschaft zu.¹⁰⁵² Außerdem beauftragte ihre Gouvernante, die Gräfin von Marsan, vor dem Weggang von Clotilde de France Joseph Ducreux im Auftrag von Louis XVI Porträts aller Mitglieder der königlichen Familie anzufertigen, die die Prinzessin mit nach Turin nehmen sollte.¹⁰⁵³

Andere Porträts, die die Prinzessinnen verschenkten, verblieben am französischen Hof und waren insbesondere für Hofdamen ihrer Umgebung oder ihres Hauses bestimmt. Beispielsweise gehörte dazu ein Büstenporträt von Joseph Boze, das dieser von der Gräfin von Artois anfertigte.¹⁰⁵⁴ Zwei Kopien dieses Porträts verschenkte die Dargestellte an ihre Hofdamen, Madame de Roquemont und Madame de Roullée. Beide Kopien sind bis jetzt verschollen. Die Tatsache, dass sie existierten und für wen sie bestimmt waren, geht aus den teilweise erhalten gebliebenen Rechnungsbüchern von Joseph Boze hervor. Danach wurde zunächst, 1785, ein

¹⁰⁴⁹ Charles Leclercq, *Madame Clothilde*, Öl auf Leinwand, 42 x 31 cm, Turin, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Piemonte, Palazzo Reale. Madame Élisabeth 2013, S. 46 ill. 5.

¹⁰⁵⁰ Es war leider nicht möglich, Detailaufnahme der Miniaturporträts an den Handgelenken der Dargestellten zu erhalten.

¹⁰⁵¹ François-Hubert Drouais, *Marie-Clothilde-Xavière de France, genannt Madame Clothilde*, 1773, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Inv.-Nr. MV3902, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Madame Élisabeth 2013, S. 38 Abb. 13 und François-Hubert Drouais, *Élisabeth-Philippe-Marie-Hélène de France, «Madame Elisabeth», Schwester von Louis XVI*, 1770, Öl auf Leinwand, 65 x 53 cm, Inv.-Nr. MV3903, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Madame Élisabeth 2013, S. 34 Abb. 2.

¹⁰⁵² Brief von Madame Clotilde an die Markgräfin von Soran vom 2. Februar 1779, in: Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1866, S. 398ff und besonders 399.

¹⁰⁵³ Madame Élisabeth 2013, S. 136 Kat.-Nr. 87.

¹⁰⁵⁴ Dieses Porträt wurde in Öl auf Leinwand in ovaler Form angefertigt; H. 86; L. 66,5 cm, Schweden, Privatsammlung. Vgl. Joseph Boze 2004, S. 101 Abb. 23.

Porträt für Madame de Roquemont in Auftrag gegeben, die es ein Jahr später, 1786, erhielt. Madame de Roquemont war ab 1773, der Gründung des Hauses der Gräfin von Artois, deren erste Kammerfrau. Am 28. Juni 1778 erhielt ihre Tochter, Anne-Françoise le Roy de Roquemont das Amt der Vorleserin von Mademoiselle, der Tochter der Gräfin von Artois. Außerdem erhielt Marc-Louis Le Roy de Roquemont, der Mann oder Sohn von Madame de Roquemont am 12. Januar 1777 das freie Amt der Leibwache in der elsässischen Truppe des Grafen von Artois. Gleichzeitig mit dem Porträt der Gräfin von Artois entstand das Porträt ihrer Schwester, der Gräfin von Provence, das auch Joseph Boze anfertigte (Abb. 15). Beide Porträts wirken wie Pendantporträts.¹⁰⁵⁵ Allerdings wirkt das Porträt der Gräfin von Artois, bei dem großer Wert auf die korrekte Wiedergabe der Kleidung und Frisur gelegt wurde, im Vergleich zu dem ihrer Schwester eher konventionell. Das Porträt der Gräfin von Provence ist für eine Persönlichkeit dieses Ranges von unerwarteter Einfachheit. In dem Ausstellungskatalog von 2004 wurde in Bezug auf dieses Porträt von Authentizität und psychologischer Beobachtung gesprochen.¹⁰⁵⁶

Élisabeth de France, die jüngere Schwester von Clotilde de France und Louis XVI, war mit anderthalb Jahren Halb- und mit drei Jahren Vollwaise. Als die Französische Revolution ausbrach war sie 25 Jahre alt und mit 30 Jahren wurde sie hingerichtet. Von ihr ist bekannt, dass sie viele Porträts von sich an ihre Nächsten verschenkte.¹⁰⁵⁷ Élisabeth und Clotilde de France sind die beiden einzigen in meiner Arbeit erwähnten weiblichen Angehörigen der Hofaristokratie, von denen mir bekannt ist, dass sie Freundschaftstraktate rezipierten. Sie hatten eine Lehrerin, Marie-Thérèse de la Ferté Imbault, die Tochter von Marie-Thérèse Rodet Geoffrin, die in Paris einen Salon unterhielt. Marie-Thérèse de la Ferté Imbault unterrichtete die Mädchen drei Jahre in Philosophie. Sie lasen „Von der Freundschaft“ von Cicero und „Über die Freundschaft“ von Francis Bacon.¹⁰⁵⁸ Élisabeth de France unterhielt vor allem zwei Freundschaften. Diese beiden engsten Freundinnen waren die Markgräfin von Bombelles und die Markgräfin von Raigecourt. Erstere war die Tochter der *Sous-Gouvernante* von Élisabeth de France. Beide kannten sich also bereits als Kinder. Marie-Angélique de Mackau, so hieß die Markgräfin von Bombelles vor ihrer Hochzeit, schrieb über ihre erste Begegnung: „Madame Elisabeth betrachtete mich mit einem Interesse, das der Blick eines Kindes bei einem anderen Kind seines Alters auslöst. Ich war nur zwei Jahre älter als sie; und getragen davon, dass sie mich amüsierten, wurden die Spiele zwischen

¹⁰⁵⁵ Joseph Boze 2004, S. 100f Kat.-Nr. 23.

¹⁰⁵⁶ Joseph Boze 2004, S. 100f Kat.-Nr. 23.

¹⁰⁵⁷ Madame Élisabeth 2013, S. 173.

¹⁰⁵⁸ Mormiche 2013, S. 130f.

uns bald installiert und wir lernten uns kennen.¹⁰⁵⁹ Nach schriftlichen Äußerungen der Markgräfin von Bombelles für eine posthume Lobrede auf Élisabeth de France sollte Angélique de Mackau einen Platz im Maison Royale de Saint-Louis in Saint-Cyr erhalten. Es war sehr schwer in dieser Institution, einen Platz zu bekommen, denn die Zahl der Pensionäre war auf 250 beschränkt.¹⁰⁶⁰ Somit war die Bedingung dafür, dass Angélique de Mackau auf diesen Platz verzichtete, um Spielgefährtin von Élisabeth de France zu werden, dass der König sie gut verheiratet werde.¹⁰⁶¹ So heiratete sie im Januar 1778 durch die Vermittlung des Königs den Diplomaten Markgraf von Bombelles. Danach war ihr das Amt einer dame pour accompagner im Haus der Élisabeth de France versprochen worden. Diese Besetzung war eine der wenigen, die in dem 1776 gegründeten Haus der Vierzehnjährigen auf deren ausdrücklichen Wunsch hin vorgenommen wurde.¹⁰⁶² Im Juli 1789 wurde der Markgraf von Bombelles zum Botschafter von Venedig ernannt. Da die Markgräfin von Bombelles ihm dorthin folgte, war dies der Zeitpunkt der Trennung der beiden Frauen. Ihre Freundschaft veränderte sich nun zu einer, die vor allem über Briefe praktiziert wurde. Der Briefwechsel war sehr intensiv, denn es sind viele Briefe von Élisabeth de France an die Markgräfin von Bombelles erhalten.¹⁰⁶³ Élisabeth de France nannte die Markgräfin von Bombelles in ihren Briefen „ma chère Bombe“. Mit ihr verband Élisabeth de France eine längere und engere Freundschaft als mit der Markgräfin von Raigecourt.¹⁰⁶⁴ Darauf weisen eine Menge von Details hin. Diese Details sind Dinge, die auf eine intensive Beschäftigung von Élisabeth de France mit Angélique de Mackau von ihrer ersten Begegnung an schließen lassen. Ein Beispiel hierfür ist eine farbige Zeichnung des Gartens von Montreuil mit dem Haus der Baronin von Mackau von Élisabeth de France. Auf dem Balkon ist die Baronin mit ihren beiden Töchtern dargestellt. Eine der Töchter ist Angélique de Mackau.¹⁰⁶⁵ Ein anderes Beispiel sind beachtliche Geschenke, die Élisabeth dieser Freundin machte, wobei sie offenbar Wünsche in deren Rede hineindeutete, die diese so gar nicht hatte. U.a. schenkte sie ihr eine Harfe, ein Instrument, das sie selbst auch spielte:¹⁰⁶⁶

„Madame Élisabeth hat mir eine Harfe geschenkt, die ausgezeichnet ist. Ich habe heute eine erste Übungsstunde genommen. Ich kann schon eine kleine Melodie spielen, die sehr hübsch ist. Ich gebe zu, dass ich sehr empfänglich für die Lieblichkeit war, mit der sie sie gebracht hat. Gestern Abend zeigte sie mir eine Harfe, die die Königin ihr geschenkt hatte. Ich sage, dass dies ein bezauberndes

¹⁰⁵⁹ „Madame Élisabeth me considéra avec l'intérêt qu'inspire à un enfant la vue d'un autre enfant de son âge. Je n'avais que deux ans de plus qu'elle; et étant aussi portée qu'elle à m'amuser, les jeux furent bientôt établis entre nous, et la connaissance bientôt faite.“ Madame Élisabeth 2013, S. 166 und Savine 1910, S. 12.

¹⁰⁶⁰ Milhiet 1999, S. 21.

¹⁰⁶¹ Savine 1910, S. 12.

¹⁰⁶² Trey 2013, S. 155.

¹⁰⁶³ Madame Élisabeth 2013, S. 166.

¹⁰⁶⁴ Vgl. auch Madame Élisabeth 2013, S. 166.

¹⁰⁶⁵ Elisabeth de France, *Der Garten von Montreuil und das Haus der Baronin von Mackau*, 1777, Gouache, 51,7 x 35,3 cm, Privatsammlung, vgl. Madame Élisabeth 2013, S. 145 Abb. 94c.

¹⁰⁶⁶ Madame Élisabeth 2013, S. 174.

Instrument ist und dass es angenehm sei. Sie sagt mir darauf nichts. Heute Morgen ließ sie mich suchen und sagte zu mir, sie hätte gemerkt, dass ich sehr glücklich wäre, eine Harfe zu haben, und dass sie mich um Verzeihung bitte, dass diese so einfach sei, aber sie habe nicht gewollt, dass ich meinen Wunsch noch länger mit mir herumtragen müsse.“¹⁰⁶⁷

Wie bei Marie-Antoinette und den Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt kann man hier von einer Beziehung sprechen, in der die Höhergestellte um Rückgeschenke bat. Allerdings schenkte Élisabeth de France den beiden Frauen durchaus unterschiedliche und nicht wie Marie-Antoinette den Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt gleiche Porträts. Leider fehlt von dem Briefwechsel zwischen Élisabeth de France und ihren Freundinnen auch hier wieder die andere Seite. Die Briefe von Élisabeth de France an ihre Freundinnen sind in einem äußerst spontanen und sehr intimen Ton geschrieben. So findet sie für jede ihrer Freundinnen einen Spitznamen: „Bombe“ oder „Bombelinette“ für die Markgräfin von Bombelles, „Rage“ für die Markgräfin von Raigecourt, „Travanette“ für die Markgräfin von Travanet und „Démon“ für die Markgräfin Charlotte des Monstiers Mérinville.¹⁰⁶⁸ Die Briefe halten sich nur ihrer Struktur nach an vorgegebene Muster. Zum Teil verwendete die junge Frau recht eigenwillige, teils tyrannische, teils sehr liebevolle Formulierungen, mit denen sie ihrer Zuneigung Ausdruck verleiht, aber auch eine Reaktion erzwingt. Sie schrieb in einem Brief an die Markgräfin von Bombelles:

„Übrigens, mein Engel, bitte, wenn Du Zeit hast, hole Campana, lasse Dich für Deine kleine Dienerin malen; sage ihm, er solle Dein Porträt in der Größe der Medaillons malen und frisiert und gekleidet wie dasjenige, das er von mir gemacht hat und das nicht ist wie Deines. Vergiss es nicht, sonst tötete ich Dich ebenso wie Deinen Sohn. Schicke mir Neuigkeiten und Sorge dafür, dass Campana sich beeilt.“¹⁰⁶⁹

Es wird vermutet, dass das Miniaturporträt, von dem hier die Rede ist, dasjenige ist, das Élisabeth de France anlässlich ihrer Impfung 1779 von Ignazion Pio Vittoriano Campana malen ließ. Es wurde auf dem Deckel einer Konfektdose angebracht.¹⁰⁷⁰ Es handelte sich hierbei, so wie Marie-Antoinette an die Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt die Bitte um Erwidierungsporträts richtete, um eine solche um Reziprozität, nur dass hier, im Falle von Élisabeth de France und der Markgräfin von Bombelles, das Hierarchiegefälle noch stärker war als bei jenen. Leider ist das Porträt der Markgräfin von Bombelles von Campana nicht bekannt. Erhalten sind hingegen die beiderseitigen Porträtgeschenke im Falle der Markgräfin von Blangy und von Élisabeth de France, die ebenfalls Campana malte. Das Porträt der Markgräfin von Blangy, die die dame

¹⁰⁶⁷ „Madame Élisabeth m’a donné une harpe qui est excellente. J’ai pris une première leçon aujourd’hui. Je sais déjà un petit air qui est fort joli. J’avoue que j’ai été bien sensible à la grâce qu’elle y a mise. Hier au soir, elle me montra une harpe que la reine lui avait donnée. Je dis que c’était un charmant instrument, qu’il était agréable. Elle ne me dit rien. Ce matin, elle me fit chercher et me dit qu’elle s’était aperçue que je serais bien aise d’avoir une harpe, qu’elle me demandait pardon de la simplicité de celle qu’elle me donnait, mais qu’elle n’avait pas voulu me la faire désirer plus longtemps.” Brief der Markgräfin von Bombelles an den Markgrafen von Bombelles, Versailles 7. Januar 1779, Bombelles 2009, S. 188.

¹⁰⁶⁸ Reynaud 2007, S. 69.

¹⁰⁶⁹ Falconi 2012, S. 97.

¹⁰⁷⁰ Madame Élisabeth 2013, S. 173.

d'honneur von Élisabeth de France war, ist sogar Teil eines aus Haaren gefertigten Armbandes.¹⁰⁷¹ Das runde Porträt von Élisabeth de France ist in ein Medaillon eingelassen.¹⁰⁷² Im Rahmen ihrer Freundschaft mit der Markgräfin von Bombelles entstand auch ein Porträt von Adélaïde Labille-Guiard (Abb. 9), von dem allerdings einer Variante im Salon von 1787 (Abb. 35) gemeinsam mit dem Porträt *Marie-Antoinette und ihre Kinder* von Elisabeth Vigée-Lebrun¹⁰⁷³ und dem Porträt der Adélaïde de France von Adélaïde Labille Guiard (Abb. 30) ausgestellt wurde. Wie bei dem Porträt von Victoire de France existiert eine Replik des im Salon ausgestellten Porträts, das sie einer ihrer beiden engeren Freundinnen, der Markgräfin von Bombelles, schenkte. Auf dem Porträt fehlen sämtliche Details des Originalporträts, außer den Noten auf dem Ständer.¹⁰⁷⁴ Um 1900 wurde es von den Nachkommen der Empfängerin verkauft und befindet sich heute in Privatbesitz. Es sind vier Repliken bekannt. Das Porträt ist großformatig. Es entstand 1787. Im Salon zeigte man das Porträt unter folgendem Titel: *Madame Élisabeth bis zum Knie gemalt, sich auf einen Tisch stützend, der mit mehreren Attributen der Wissenschaft bedeckt ist*. Auch bei diesem Freundinnenporträt wurde in der zeitgenössischen Kritik auf diese Funktion keinen Bezug genommen. Es wurden lediglich die Qualitäten des Bildes, insbesondere aber die Fähigkeiten der Malerin hervorgehoben:

„Mme Guiard beweist in ihrem Bild von Madame Élisabeth, dass sie weiß, wann sie ihrem Pinsel Glanz und Brillanz geben will. Frische der Jugend regiert hier in all ihrer Reinheit, so haben doch Heiterkeit und Lebendigkeit, die die Dargestellte, auch wenn man sie hier nicht wieder findet, ebenso charakterisieren, die Künstlerin geschickt zu diesem ernsten Ton veranlasst, indem sie der Prinzessin ein Buch in die Hand legte, die in diesem Moment ein ernstes Aussehen, einen Ausdruck des Nachdenkens benötigt. Dieses Porträt kann aufgrund der Schönheit des Fleisches an die Seite aller Porträts von Mme Le Brun gestellt werden.“¹⁰⁷⁵

Die *L'Année Littéraire* fügte hinzu: „Das Porträt von Madame Élisabeth lässt nichts zu wünschen übrig, was den Farbton, die Zeichnung und die reizvolle und kraftvolle Wirkung anbelangt, die man an der Künstlerin bewundert.“¹⁰⁷⁶ Beide Kommentare konzentrieren sich auf die technischen Details. Das Bildnis wurde nach den wichtigsten Kriterien, mit deren Hilfe ein

¹⁰⁷¹ Ignaz Pio Vittoriano Campana, *aus Haaren gefasstes Armband mit dem Miniaturporträt der Marquise de Blangy*, ca. 1785, Gold, geflochtene Haare, Porträt : 3,5 x 4,5 cm, Graf und Gräfin Gabriel de Germiny. *Madame Élisabeth* 2013, S. 171 Abb. 105a.

¹⁰⁷² Ignaz Pio Vittoriano Campana, *Madame Élisabeth*, ca. 1781, Gouache und Aquarell auf Papier, Velin oder Elfenbein, runder Goldrahmen, Durchmesser : 7 cm, Graf und Gräfin Gabriel de Germiny. *Madame Élisabeth* 2013, S. 171 Abb. 105b.

¹⁰⁷³ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette und ihre Kinder*, 1787, Öl auf Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV4520, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Salmon 2015, S. 109.

¹⁰⁷⁴ Sprinson de Jesús 2008, S. 166.

¹⁰⁷⁵ „Mme Guyard prouve dans son tableau de Madame Élisabeth qu'elle sait quand elle veut donner de l'éclat et du brillant à son pinceau. La fraîcheur de la jeunesse y règne dans toute sa pureté et si l'on n'y retrouve pas la gaieté, la vivacité qui la caractérisaient aussi, l'artiste adroite a motivé ce ton sévère en mettant à la main de la princesse un livre qui nécessite en ce moment un air sérieux, un air de réflexion. Ce portrait, pour la beauté des chairs peut figurer à côté de tous les portraits de Mme Le Brun.“ *Passez* 1973, S. 172.

¹⁰⁷⁶ «Le portrait de Madame Élisabeth ne laisse rien à désirer pour le ton de couleur, la correction du dessin, l'effet piquant et vigoureux qu'on y admire.» *Passez* 1973, S. 172.

Porträt zu dieser Zeit beurteilt wurde, abgefragt. Diese waren Farbe, Zeichnung, Ähnlichkeit, Angemessenheit des Ausdrucks und Wirkung. Darüber hinaus fanden noch zwei frauenporträtspezifische Details lobende Erwähnung: jugendliche Frische und Schönheit des Fleisches. Ganz anders als Diderot, dessen Kritiken ein ständiges Hin- und Herlaufen zwischen Bildperipherie, Darstellung und arbiträrer Betrachterimagination sind, bleibt hier der Blick nahezu ans Bild geheftet. Was ist nun sichtbar? Zu sehen ist eine junge Frau, eine Angehörige der Hocharistokratie, die sich offenbar in einem ihrer Privatgemäcker befindet. Die Kleidung ist offiziell, aber nicht die Art, wie sie sie trägt. Das Auge hat viel zu tun, während es über die Fülle an stofflicher Vielfalt gleitet. Ja und dann gibt es noch ihre inneren Qualitäten, die jedoch im Bild aus dem Körper herausverlagert werden. Sie sind in Wissensgegenständen substantialisiert. Was die Spezifität des Porträts als Freundinnenbildnis anbelangt, so befindet sich auch diese wieder außerhalb des Wahrnehmbaren, wird nicht repräsentiert, sondern kann nur imaginiert werden, indem das Auge der Betrachterin bei der Rezeption über das Innen und Außen der Dargestellten wandert. In den Briefen, die zwischen den beiden Frauen ausgetauscht wurden, ist von Tränen die Rede. Diese werden hier jedoch nicht als „Distanz überwindende Substitutionen zwischen den trockengelegten, abgeschlossenen Körpern oder besser Seelen brieflich im Fluss gehalten“¹⁰⁷⁷, wie dies Albrecht Koschorke für diese Zeit als charakteristisch unter Angehörigen des Bürgertums herausarbeitete, sondern zum Versiegen gebracht, und zwar durch die Briefe. Diese Freundinnen wollen den Kontakt und sie ziehen ihn den Briefen und Porträts vor. Beides sind Medien zur Kontakterhaltung. Sie werden nicht zu Fetischen. In den Briefen, die der Markgraf und die Markgräfin von Bombelles zwischen 1778 und 1782 während ihrer häufigen Trennungen einander schrieben ist fast in jedem Brief von Élisabeth de France und ihrer Fähigkeit zur Freundschaft die Rede.¹⁰⁷⁸

Einer weiteren *dame pour accompagner*, der Charlotte-Julie de Labriffe d’Amilly, Markgräfin von Monstiers-Mérinville,¹⁰⁷⁹ schenkte sie ein anderes von Ignazio Pio Vittoriano Campana

¹⁰⁷⁷ Koschorke 2003.

¹⁰⁷⁸ In den Briefen an seine Frau schildert der Markgraf von Bombelles ausführlich und wiederholt seinen Gebrauch der beiden Porträts, die er von seiner Frau hatte, einem Miniaturporträt und einem Pastell von Joseph Ducreux. Um letzteres hatte er sie ausdrücklich gebeten, um mit ihm eine ständige Vergegenwärtigung seiner Frau zu erreichen. Brief vom 10. November 1778, Bombelles 2009, S. 111. Es soll das erste sein, worauf er blickt, wenn er aufwacht. Brief vom 29. November 1778, Bombelles 2009, S. 146. Beide Porträts sprechen zu ihm. U.a. Brief vom 3. Februar 1779 Bombelles 2009, S. 208. Marc de Bombelles zitiert in einem Brief an seine Frau auch Marie de Rabutin-Chantal, Markgräfin von Sévigné. Brief vom 9. November 1778, Bombelles 2009, S. 109.

¹⁰⁷⁹ Hier war es deren Schwiegermutter, die Vicomtesse de Mérinville, die zunächst *dame pour accompagner* von Sophie de France war und nach deren Tod dieses Amt dann im Haus von Élisabeth de France übernahm. Deren Schwiegertochter nun, die Markgräfin von Monstiers-Mérinville, war zunächst *dame surnuméraire pour accompagner*. Dies bedeutete, dass sie *dame pour accompagner* im Wartestand war. Ihr musste somit auch nicht das Gehalt einer solchen gezahlt werden, aber Élisabeth de France zeigte mit der Verleihung dieses Status an die jeweilige Person, dass sie als nächste für das Amt der *dame pour accompagner* vorgesehen ist. Trey 2013, 155f. Eine andere Form, wie

gemaltes Miniaturporträt, das sich bis heute im Besitz der Nachkommen der Markgräfin von Monstiers-Mérinville befindet.¹⁰⁸⁰ Élisabeth de France wurde auch die Patentante des ersten Sohnes der Markgräfin von Monstiers-Mérinville.¹⁰⁸¹ Für Louise de Causans – so hieß die Markgräfin von Raigecourt vor ihrer Heirat –, bezahlte Élisabeth de France die Mitgift von 50000 écus, die sie sich als Kredit mit einer Laufzeit von fünf Jahren von Louis XVI auszahlen ließ.¹⁰⁸² Die Markgräfin von Raigecourt wurde 1783 wie ihre Mutter, die Markgräfin von Causans, *dame pour accompagner* von Élisabeth de France. Zuvor war auch sie *dame surnuméraire pour accompagner*.¹⁰⁸³ Die Markgräfin von Bombelles und die Markgräfin von Raigecourt waren auch untereinander befreundet. Sie schrieben einander aus dem Exil heraus während der Französischen Revolution. Élisabeth de France schrieb aber auch Briefe an die Schwester der Markgräfin von Raigecourt, Marie de Causans, Gräfin von Mauléon, als diese nach dem Tod ihrer Mutter ins Kloster gegangen war.¹⁰⁸⁴ Wie Porträts konnten auch Briefe ein lange in der Familie aufbewahrtes Erinnerungsstück sein. So wurden die 21 Briefe, die Élisabeth de France an Marie de Causans, die Tochter ihrer zweiten *dame pour accompagner* zwischen 1785-86 schrieb, bis 1886 noch von deren Großneffen in der Familie aufbewahrt.¹⁰⁸⁵ Marie de Causans erhielt am 1. September, laut Inschrift, einen Ring mit den Haaren von Élisabeth de France als Geschenk.¹⁰⁸⁶ Auch er befindet sich bis heute im Besitz ihres Nachkommen.¹⁰⁸⁷

man an Ämter herankam, bestand in der Fürsprache von Personen, die derjenigen, die dem Haus vorstand, näher war als man selbst. Dies betraf Anne-François de Lastic, die auf die Bitte der Markgräfin von Bombelles hin *dame pour accompagner* von Élisabeth de France wurde. Élisabeth de France erwähnte sie des Öfteren in ihren Briefen. Als die Markgräfin von Lastic im Mai 1789 emigrierte, schrieb Élisabeth de France an die Markgräfin von Raigecourt: „Lastic kommt mir Lebe wohl sagen. Sie reist heute, in der Nacht vom elften zum zwölften Mai ab. Sie ist sehr traurig wegzugehen und ich bin sehr bewegt von den Gefühlen, die sie mir entgegenbringt. Ich fühle, dass sie mir oft fehlen wird.“ („Lastic va me venir [dire] adieu. Elle part cette nuit, du 11 au 12 mai. Elle est bien affligée de s'éloigner, et moi bien touchée des sentiments qu'elle me témoigne. Je sens qu'elle me manquera souvent.“) Madame Élisabeth 2013, S. 168.

¹⁰⁸⁰ Ignaz Pio Vittoriano Campana, *Madame Élisabeth*, ca. 1782, Gouache und Aquarell, 23 x 19,6 cm, Marquis des Monstiers Mérinville. Madame Élisabeth 2013, S. 172 Abb. 106.

¹⁰⁸¹ Madame Élisabeth 2013, S. 173.

¹⁰⁸² Madame Élisabeth 2013, S. 168.

¹⁰⁸³ Wie Juliette Trey in ihrem Aufsatz ausführt, war das Amt der *dame pour accompagner* im Haus von Élisabeth de France ohnehin schon übertoll besetzt. Hatte sie 1776 zunächst sechs *dames pour accompagner*, waren es 1778 acht und fünf Jahre später bereits vierzehn. Dieses Amt wurde nur durch Amtsverzicht und Tod frei. Außerdem war es üblich, dass befreundete Amtsinhaberinnen auch ihre Töchter in diesem Amt unterbringen wollten. Dies war bei der Markgräfin von Soran, aber auch bei der Markgräfin von Causans der Fall. Trey 2013, S. 155 und Brief von Élisabeth de France an die Markgräfin von Soran vom Mai 1778, in dem jene dieser bereits die Stelle für ihre Tochter Delphine zusagt, die sie zwei Jahre später auch bekommt. Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865, S. 23f.

¹⁰⁸⁴ Sie war dorthin nach dem Tod ihrer Mutter, der Markgräfin von Causans, gegangen. Madame Élisabeth 2013, S. 175.

¹⁰⁸⁵ Madame Élisabeth 2013, S. 175.

¹⁰⁸⁶ Unbekannt, *Viereckiger Ring mit den Haaren von Madame Élisabeth*, 1785-89, geflochtenes Haar unter Glas in ziseliertes und graviertes Gold gefasst, Marquis de Causans. Madame Élisabeth 2013, S. 168 Abb. 103.

¹⁰⁸⁷ Madame Élisabeth 2013, S. 168.

5 Visuelle Präsenz von Frauenbeziehungen am Ende des *Ancient Régime* abschließende Betrachtungen

Die in dieser Arbeit untersuchten Beziehungen weichen ebenso wie die Frauen, die sie unterhielten, von den bislang innerhalb der Geschlechterforschung untersuchten Beziehungen ab. Damit lassen sie sich auch nicht in die dort vorgefundenen Typisierungen einordnen. Weder Marie-Antoinette noch die Töchter von Louis XV und die anderen Prinzessinnen am französischen Hof unter Louis XVI waren Schriftstellerinnen, Vorkämpferinnen der Emanzipation, Salonnières oder die Aufklärung in ihrem Land durchsetzende Regentinnen, die die Herrschaft in Vertretung des verstorbenen Gatten und für den noch unmündigen Sohn übernahmen. Auch waren sie keine Wissenschaftlerinnen. Und ihre Beziehungen tragen nicht den Stempel einer geglückten emanzipativen Alternative zur Ehe. Ebenso wenig haftet ihnen das Schillernde des Verbotenen an. Vielmehr spannte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu allen schriftlichen Konstatierungen ein feines Geflecht zwischen einzelnen Frauen des französischen Hofes, in das selbstverständlich die Familien involviert waren und das weit über den französischen Hof hinaus zu den heimatlichen Höfen der Frauen hin reichte. Denn Freundschaft wird hier als eine Praxis begriffen, in deren Muster die Protagonistinnen bereits in ihrer Kindheit eingeführt wurden. Der in meiner Arbeit beschriebene Porträtverkehr, dessen Spuren von mir für die Zeit Marie-Antoinettes aus dem vorgefundenen Material einzig eruiert werden konnte, bestand vor allem zwischen Müttern und Töchtern und unter Schwestern,¹⁰⁸⁸ aber auch zwischen der Königin und den Prinzessinnen und einer kleinen Schicht, die sie direkt umgab. Ein großer Teil der Porträts entstand durch den Umstand, dass sich Familienmitglieder aufgrund von Heirat schon sehr zeitig und häufig für immer trennen mussten. Dabei waren es ausschließlich die Frauen, die den Hof verlassen mussten. Der Austausch von Porträts zwischen den Frauen, die am heimatlichen Hof verblieben und denjenigen, die durch Heirat diesen verließen, war anhaltend, so dass die Porträts immer wieder aktualisiert wurden. Man hatte inzwischen gelernt, die Entfernungen zu überbrücken und mit dem Halten des Kontakts zum Heimathof wurden intime Familien- und Freundinnenporträts zwischen den Höfen hin- und hergeschickt.¹⁰⁸⁹ Ursprünglich wurde, obwohl die Ehen – und zwar vor allem die von Prinzessinnen fremder Höfe mit französischen Prinzen – als Unterpfand für Allianzen galten,

¹⁰⁸⁸ Damit ist hier Freundschaft auch mit Blutsverwandtschaft gekoppelt, eine Art der Freundschaft, die, wie ich im ersten Kapitel meiner Arbeit ausführte, Montaigne nicht eigentlich zur Freundschaft gehörig begreift und dieser unterordnet, die aber de Sacy ihr überordnet und die in sämtlichen Werken über Freundschaft von ihm zusammen mit Vaterlandsliebe und Politik allgemein abgehandelt wird. Warum sollen auch Schwestern und Mütter und Töchter nicht miteinander befreundet sein?

¹⁰⁸⁹ Dies geschah mit Hilfe von Boten, die auch für die Zustellung der Briefe zuständig waren. Im Fall von Marie-Antoinette war das der österreichische Botschafter in Paris, Florimond Claude Graf von Mercy-Argenteau.

dennoch über Rituale dafür gesorgt, dass die Prinzessin den Kontakt zu ihrer Familie ganz abbrach.¹⁰⁹⁰ Nun, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, scheint dieses Gebot, trotz weiter klar bestehender Rituale und Kontrollen, weitgehend aufgeweicht gewesen zu sein.¹⁰⁹¹ Man schrieb sich, man machte sich Geschenke und nach Ausbruch der französischen Revolution emigrierten die Prinzessinnen aus Turin wieder an ihren Heimathof. Das zeigt, dass Freundschaft am Hof als einem Ort, an dem die Positionen genealogisch determiniert waren, vielfach verwandtschaftlicher Art war. Für die Freundschaftspraxis brauchte man nur die Medien zu verwenden, die nun, da sie modern waren, in größerer Anzahl zur Verfügung standen. Ein Kaffeeservice aus den späten siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, dessen Gefäße mit den Grisailleporträts des engsten Kreises der königlichen Familie geschmückt sind, illustriert die Auffassung vom Hof als „Ansammlung von Menschen mit unterschiedlicher Stellung und Funktion am Wohnort des Herrschers, mit dem sie durch Familienbande, Amt und Gunst verbunden sind“¹⁰⁹². Ein anderer Grund für die Entstehung intimer Porträts war der, dass zu Beginn der französischen Revolution die einen ins Exil gingen und die anderen blieben, beide Seiten vorher aber noch Porträts austauschten. Angesichts der Fülle der verschiedenen Porträts, in die alle namhaften Porträtmaler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich mitunter nur für kurze Zeit in Paris aufhielten, involviert waren, kann man schon von einer Mode sprechen, sich malen zu lassen. Interessant ist dabei, wie unterschiedlich die Gesichter ein und derselben Person aussahen, die fast gleichzeitig von verschiedenen Malern entworfen wurden, obwohl „Ähnlichkeit“ oberstes Gebot in der Porträtmalerei war.

Im ersten Kapitel konnte ich nach Sichtung der Freundschaftstraktate feststellen, dass Leidenschaft das Unterscheidungskriterium zwischen Liebe und Freundschaft ist. Bildsprachlich ist Leidenschaft im Porträt schwer fassbar. Nun sind so etwas wie Gesten, Blicke, Berührungen und der Gesichtsausdruck Aspekte, die sich als Bildcodes in ihrer Bedeutung verändern. Ich stütze mich hier auf die mir plausible Zuordnung des Begriffs „Leidenschaft“ zu einer Reihe von Ehepaarporträts aus der italienischen Spätrenaissance, die in einem sehr begrenzten Zeitraum entstanden wie sie Berthold Hinz vorgenommen hat. Diesen Bildcode kann man in den Freundinnenporträts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich gar nicht finden.

¹⁰⁹⁰ Die Prinzessinnen – das wurde in einigen Filmen wie *Maire Antoinette* (2006) von Sofia Coppola und *Lieselotte von der Pfalz* (1966) von Kurt Hoffmann übernommen – mussten sich, bevor sie die französische Grenze überschritten, vollständig entkleiden und diese Kleidung durch französische austauschen. Außerdem verabschiedeten sie sich von ihren Angehörigen und ihrem Personal. Sie waren verpflichtet, alles zurücklassen. Campan 2003, S. 51ff, Reiset 1913, S. 38 und Lever 2005, S. 9.

¹⁰⁹¹ Marie-Antoinette etwa war die erste französische Königin, die es wagte, heimlich mit dem elterlichen Hof zu korrespondieren. Lever 2005, S. 9. Louise-Élisabeth de France, Herzogin von Parma, besuchte nach ihrer Hochzeit 1739 drei Mal den elterlichen Hof. Auch dies war sehr ungewöhnlich. Salmon 1999, S. 288 Kat.-Nr. 85.

¹⁰⁹² Vierhaus 1981, zitiert in: Otto 2005, S. 38. http://e-dig.de/sites/default/files/Dissertation_Otto.pdf Abfrage: 06.10.17

Damit gilt dieses in den Traktaten formulierte Ausschlusskriterium für Freundschaft offenbar auch für die bildliche Darstellung, freilich nicht für die Darstellung von Frauenpaaren überhaupt, denn auf Historienbildern, und da insbesondere den mythologischen und allegorischen Darstellungen, begegnet diese Bildformel vielfach. Bei den Freundinnenporträts aber geht es nicht um Sichtbarmachung einer leidenschaftlichen, d.h. einer Liebesbeziehung, sondern um das möglichst ähnliche Bildnis der geliebten und/oder befreundeten Person, um die Praxis, die sich darum herum gruppierte und um das Rekonstruieren einer Kommunikation, in die das geschenkte Porträt eingebettet war. Es gab jedoch, wie ich vor allem im vierten Kapitel feststellen konnte, Unterschiede zwischen den Schenkungspraxen, im Rahmen derer dann auch bestimmte Techniken und Porträtgattungen favorisiert wurden, die ich wiederum in Kapitel zwei näher untersucht hatte. So gaben die Mesdames de France nahezu ausschließlich ihre Porträts als Pendants zu denen der Schwestern in Auftrag, auch dann, wenn sie sie als Kopie an befreundete Hofdamen verschenkten. Es ging dabei vor allem um das Zeigen und die Sichtbarkeit des Schwesternverbandes. Dementsprechend findet man unter ihren Porträts auch viele großformatige Ölporträts wie auch Porträtbüsten in Marmor. Vor allem diese Porträts wurden der Öffentlichkeit präsentiert. Marie-Antoinette und die anderen Prinzessinnen am französischen Hof hingegen praktizierten Schenkungen, für die vor allem der reziproke Austausch eine Rolle spielte und die eher Intimität kommunizieren. Bevorzugte Medien dieser Schenkungspraxis waren die Miniatur- und die kleinformatischen Porträts, die man körpernah rezipierte und transportieren konnte, ohne eine Ausschließlichkeit behaupten zu wollen. Wie ich in Kapitel vier ausgeführt habe, wurden unter diesen Frauen vor allem die Pastellporträts bevorzugt, die durch die Oberflächenbeschaffenheit der Farben Lebendigkeit und durch deren Unveränderlichkeit Frische vermittelten.

Nachdem ich im ersten Kapitel meiner Arbeit festgestellt hatte, dass der Gebrauch des Porträts darüber entscheidet, was ein Freundinnenporträt ist, ging es mir im zweiten Kapitel um die Materialität des Freundinnenporträts. Hier konnte ich resümieren, dass gerade die Freundinnenporträts mit den Neuerungen ausgeführt wurden, die in den verschiedenen Medien im 18. Jahrhundert entwickelt wurden, und dass diese Neuerungen verschiedene Aspekte betrafen. Diese Aspekte waren zum einen die Intimität, für deren Bedingungen in den verschiedenen Materialien und Techniken die entsprechenden Voraussetzungen geschaffen wurden. Hierzu gehörte, dass dem Betrachter durch die Materialien und die Techniken ein bestimmtes Sehen geradezu diktiert wurde. Eine Form dieses Sehens war das haptische Sehen. Dabei waren diese Neuerungen Bestandteile von Veränderungen, die Voraussetzungen hatten und die aber auch Transformationen in der Nachfolge erfuhren. So kann man beispielsweise den

Pointillismus der Miniaturen mit den Pixeln der Fotografien, die wenig später entstanden, in Verbindung bringen. In Kapitel drei ging es mir um den Zusammenhang von Macht und Freundinnenporträt. Die Kritiken, die der Ausstellung des Porträts *La reine en chemise* im Salon folgten, zeigen, dass eine Veröffentlichung eines Freundinnenbildnisses nur dann möglich war, wenn man sich im Rahmen der Codes bewegte, die einem statusspezifisch vorgegeben waren. Ich habe im Kontext des Zusammenhangs von Freundschaft und Macht zunächst darauf hingewiesen, dass es im Unterschied zum 17. Jahrhundert im 18. Jahrhundert in Frankreich keine Frauenallianzbildnisse gab. Außerdem wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert in Freundinnengruppenbildnissen Statusgleichheit gewahrt. Der Kulturenvergleich mit den Freundinnenporträts am zeitgleichen russischen Zarenhof und dem deutschen Fürstenhof Dessau-Wörlitz, den ich dem kurzen Blick ins 17. Jahrhundert angeschlossen habe, ergab Unterschiede in der Materialität, im hierarchischen Gefälle der Freundschaftsbeziehungen sowie in der Repräsentation. Am russischen Zarenhof unter Ekaterina II. war es verbreitet, ein Miniaturporträt der Zarin an der linken Brust zu tragen. Im Gegensatz zu den Höfen Westeuropas war das Tragen solcher Miniaturporträts auch unter männlichem Dienstpersonal äußerst verbreitet. Darüberhinaus konnte ich einen Zusammenhang zwischen dem Tragen eines Miniaturporträts der Kaiserin und dem Status des Porträtierten am Hof feststellen. Allerdings war die Visualisierung der Position des Porträtierten innerhalb der Hierarchie am Hof nicht durchreguliert. Was das Porträt der Kaiserin anbelangt, so hielt diese sich offenbar strikt an die vorgegebenen Codes. Schließlich war ganz offensichtlich die Mode, sich porträtieren zu lassen und die Porträts den Freundinnen zu schenken, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am russischen Hof ebenso verbreitet wie am französischen Hof. Am deutschen Fürstenhof zur Zeit Luise von Anhalt-Dessaus waren weniger Miniaturporträts als vielmehr Schattenrisse als Geschenke unter Freundinnen verbreitet. Auch pflegte Luise von Anhalt Dessau im Gegensatz zu den beiden anderen Herrscherinnen Freundschaften zu Frauen außerhalb des Hofes.

Heute, am Beginn des dritten Jahrtausends scheinen wir uns in Westeuropa am Ende eines Prozesses zu befinden, der im 17. Jahrhundert einsetzte und der etwas mit der Produktion und Wahrnehmung echter Gefühle zu tun hatte. Soziologen sprechen heute von dem „postemotionalen Zeitalter“. Die Authentizität von Gefühlen schein proportional zu deren Präsenz in den Medien abgenommen zu haben. Man spricht von dem Fehlen eines „einheitlichen und verlässlichen Interpretationskontext(es) für Emotionen“ in der Gegenwart.¹⁰⁹³ Gleichzeitig beginnt man sich in den interpretierenden und theoretischen Wissenschaften verstärkt dem Gefühl zuzuwenden, und auch auf den Bühnen kommen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts,

¹⁰⁹³ Kasten; Stedman und Zimmermann 2002, S. 9.

d.h. aus der Hochzeit der Gefühlskultur zur Aufführung, letztere allerdings auf bewusst merkwürdige Weise. So wurde Don Giovanni 2009 an der Bayrischen Staatsoper in München als „Penner“ interpretiert¹⁰⁹⁴ und „Der Menschenfeind“ von Molière endete in der Inszenierung von Andreas Kriegenburg am Deutschen Theater in Berlin ebenfalls 2009 in der endgültigen Auflösung sämtlicher Beziehungen, nachdem die Protagonisten ihre Texte ohnehin nahezu die gesamte Aufführung hindurch nicht mehr einander zu, sondern über Monitore dem Publikum entgegen gesprochen haben. Der Text selber scheint sich dabei auf beißende Weise gegen die Inszenierung zu sperren. Geht es bei Molière um die Kritik an der zur französischen Hof- und Salonkultur des 17. Jahrhunderts gehörenden Zirkulation von Liebenswürdigkeiten, die man der Falschheit bezichtigt, scheint die Energie, die vor allem die männlichen Protagonisten zunächst in einzelne Beziehungen investieren, rasch wieder zu verpuffen, und das Trauerspiel des Auseinanderdriftens der Paare, das sich vor den Augen der Zuschauer entfaltet, endet mit der Frage Alcestes ins Publikum: „Sind Sie Single?“

¹⁰⁹⁴ Spahn 2009, S. 50.

Literaturverzeichnis

Quellen

Département des Arts graphiques des musée du Louvre Paris

Bildakten

Centre Historique des Archives Nationales Hôtel de Soubise

Fonds privées 322AP/36.

Literatur

Adam 2004

Adam, Wolfgang: Erinnerungsorte und Dokumente der Freundschaft. Überlegungen zu einer 'Literaturgeschichte der Region' am Beispiel der Korrespondenz von Klopstock und Gleim. In: Pott, Ute (Hg.): Das Jahrhundert der Freundschaft: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen. Gleimhaus Halberstadt. Göttingen 2004, S. 21-31.

Allard 2007

Allard, Sébastien: Portraits de condition. In: Portraits publics – Portraits privés 1770-1830. Ausstell.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2006, S. 90-93.

Allard und Scherf 2007

Allard, Sébastien und Guilhem Scherf: Avant-Propos. In: Portraits publics – Portraits privés 1770-1830. Ausstell.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2006, S. 9.

Anderson 1994

Anderson, Jaynie: Fixing pastels: a letter from Liotard to the Earl of Bessborough in 1763. In: The Burlington Magazine 86 (1994), S. 23-25.

Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette 2002

Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette. Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Museum of Art, Dallas; The Frick Collection, New York. New Haven 2002.

Arizzoli-Clémentel 1988

Arizzoli-Clémentel, Pierre: Considérations stylistiques sur les commandes royales au XVIII^e siècle. In: Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e S. (1730-1800). Austell-Kat. Musée historique des Tissus Lyon 1988, S. 19-25.

Asman 1997

Asman, Carrie: Zeichen, Zauber, Souvenir. Das Porträtmedaillon als Fetisch um 1800. In: Weimarer Beiträge 43 (1997), S. 6-16.

Auricchio 2009

Auricchio, Laura: Adélaïde Labille Guiard. Artist in the age of revolution. Los Angeles 2009.

Baader 2015

Baader, Hannah: Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370-1520. Paderborn 2015.

Bacon 1967

Bacon, Francis: Über die Freundschaft. In: Bacon, Francis: Essays. 3. Aufl. Leipzig 1967, S. 108-118.

Badinter 1984

Badinter, Elisabeth: Emilie, Emilie. Weiblicher Lebensentwurf im 18. Jahrhundert. München, Zürich 1984.

Baillio 1982

Baillio, Joseph: Elisabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842. Ausstellungskatalog Kimbell Art Museum, Fort Worth 1982.

Baillio 2009

Baillio, Joseph: The Marquise de Pezay, and the Marquise de Rougé with her sons Alexis and Adrien und Marie Antoinette, In: Conisbee, Philipp: French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century. Bestandskatalog der National Gallery of Art Washington. Princeton 2009, S. 436-441 Kat.-Nr. 93 und S. 449-454 Kat.-Nr. 95.

Bajou 1998

Bajou, Thierry: La peinture à Versailles. XVII^e siècle. Paris 1998.

Baker 2006

Baker, Malcolm: Reconsidering the economy of the eighteenth-century portrait bust: Roubiliac and Houdon. In: Pygmalion Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Rolad Kanz und Hans Körner, München, Berlin 2006, S. 132-145.

Barta 2001

Barta, Ilsebill: Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung. Wien, Köln, Weimar 2001 (zugleich Dissertation Universität Hamburg 1986).

Barthélemy 1870

Barthélemy, Édouard de: Mesdames de France. Filles de Louis XV. Paris 1870.

Bastien 2008

Bastien, Vincent: Se mettre en scène. In: Marie-Antoinette. Ausstell-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2008, S. 292-301.

Baumbach und Bischoff 2003

Baumbach, Gabriele und Cordula Bischoff: Frau und Bildnis 1600-1750. Einleitung. In: Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Hrsg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff. Kassel 2003, S. 7-13.

Baumgärtel 2009

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kauffmann und der Freundschaftskult der Künstlerinnen. Bildtypologien der Freundschaft um 1800. In: Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Hrsg. von Eva Labouvie. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 221-240.

Baumgärtel 1990

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kauffmann. 1741-1807. Bedingungen weiblicher Kreativität. Basel, Weinheim 1990 (zugleich Dissertation Universität Bonn 1987).

Baumgärtel 1989

Baumgärtel, Bettina: Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann. In: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Ausst.-Kat. Historisches Museum. Frankfurt a. M. 1989, S. 325-339.

Baur-Callwey 2007

Baur-Callwey, Marcella: Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelporträts in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds. München 2007 (zugleich Dissertation Freie Universität Berlin 2005).

Belting 2000

Belting, Hans: Vorwort Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion. Hrsg. von Hans Belting und Dietmar Kamper. München 2000, S. 7-10.

Berger Jr. 1994

Berger Jr., Harry: Fictions of the Pose: Facing the Gaze of early modern Portraiture. In: Representations 46 (1994), S. 87-120.

Berns 1983

Berns, Jörg Jochen: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit. In: Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Hrsg. von Jutta Held, Berlin 1983 (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 103), S. 44-65.

Bérubé und Silver 1996

Bérubé, Georges und Marie-France Silver (Hg.): La lettre au XVIII^e siècle et ses avatars. Actes du Colloque international tenu au Collège universitaire Glendon Université York Toronto (Ontario) Canada 29. April – 1. Mai 1993. Toronto 1996.

Beyer und Voorhoeve 2006

Beyer, Vera und Jutta Voorhoeve: Nichts dahinter. Eine Einleitung. In: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin. Hrsg. von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp, München 2006, S. 7-12.

Bischoff 2003

Bischoff, Cordula: Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs des höfischen Privatporträts. In: Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Hrsg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff, Kassel 2003, S. 245-271.

Blanc 2006

Blanc, Olivier: Portraits de femmes artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette. Paris 2006.

Bohde und Fend 2007

Bohde, Daniela und Mechthild Fend: Inkarnat – Eine Einführung. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Hrsg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend. Berlin 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Band 3), S. 9-19.

Bombelles 2009

Bombelles, Marc-Marie de und Andélique de: *«Que je suis heureuse d'être ta femme»*. Lettres intimes 1778-1782. Hrsg. von Évelyne Lever. Paris 2009.

Bondil 2005

Bondil, Nathalie: Catherine of Russia. In: Catherine the Great. Art for Empire. Masterpieces from the State Hermitage Museum Saint Petersburg. Ausstellungskatalog Art Gallery of Ontario 1. Oktober 2005 – 1. Januar 2006 und The Montreal Museum of Fine Arts. Michal and Renata Hornstein Pavillon 2. Februar – 7. Mai 2006. Snoeck Publishers 2005. S. 11-19.

Bondil (a) 2005

Bondil, Nathalie: Enlightened Patroness. In: Catherine the Great. Art for Empire. Masterpieces from the State Hermitage Museum Saint Petersburg. Ausstellungskatalog Art Gallery of Ontario 1. Oktober 2005 – 1. Januar 2006 und The Montreal Museum of Fine Arts. Michal and Renata Hornstein Pavillon 2. Februar – 7. Mai 2006. Snoeck Publishers 2005. S. 62-87.

Bonfait 1986

Bonfait, Olivier: Les Collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle. In: Revue de l'Art 73 (1986), S. 28-42.

Bonnet 1995

Bonnet, Marie-Jo: Ist die Lust im 18. Jahrhundert revolutionär. Lesbos und seine Mysterien. In: Frauen in der Aufklärung. „... ihr werten Frauenzimmer auf!“, ein Lesefestival. Hrsg. von Bettina Baumgärtel, Iris Bubenik-Bauer und Ute Schalz-Laurenze. Frankfurt a. Main 1995, S. 86-107.

Bonnet 1981

Bonnet, Marie-Jo: Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes XVIe-XXe siècle. Paris 1981.

Bordier 1867

Bordier, Henry: Informations nouvelles sur Petitot père et fils et sur leurs œuvres. In: Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art 22 (1867), S. 251-264.

Bouchot 1906

Bouchot, Henri: Miniatures-gouaches-estampes en couleurs françaises et anglaises 1750-1815. Ausst.-Kat. Exposition d'œuvres d'art du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale. Paris 1906.

Bourdieu 1998:

Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a. M. 1998.

Boutet 1684

Boutet, Claude: Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître et le secret e faire les plus belles couleurs, l'or bruny et l'or en coquille. 3. überarb., korr. und erw. Aufl. Paris 1684.

Bouvier 2005

Bouvier, Raphaël: Das Bildnis der *Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern* – Körperbild und Ästhetik des Körpers im Kontext des weiblichen Aktporträts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), S. 339-357.

Brilliant 2002

Brilliant, Richard: Portraiture. 3. Aufl. London 2002.

Bryant 2004

Bryant, Mark: Partner, matriarch, and minister: Mme de Maintenon of France, clandestine consort, 1680-1715. In: *Queenship in Europe 1660-1815*. Hrsg. von Clarissa Campbell Orr. Cambridge 2004, S. 77-106.

Bückling 2010

Bückling, Maraike: Jean-Antoine Houdon: Ein Künstler der Aufklärung. In: Jean-Antoine Houdon. *Die sinnliche Skulptur*. Hrsg. von Maraike Bückling und Guilhem Scherf. Ausst.-Kat. Liebighaus Frankfurt a. M. und Musée Fabre Montpellier, München 2010, S. 15-21.

Burns 2007:

Burns, Thea: *The invention of pastel painting*. London 2007.

Burns 2002

Burns, Thea: Distinguishing Between Chalk and Pastel in Early Drawings. In: *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*. Hrsg. von Harriet K. Stratis und Britt Salvesen. London 2002, S. 12-16.

Burns 1997

Burns, Thea: The Historic Framing and Presentation of European Pastel Portraits in the Early Eighteenth Century. In: *Historic Framing and Presentation of Watercolours, Drawings and Prints. Proceedings of the Conference of Historic Framing and Presentation of Watercolours, Drawings, and Prints Juni 1996*, Hrsg. von Nancy Bell. Leigh Lodge, Worcester 1997, S. 10-19.

Burollet 2004

Burollet, Thérèse: Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIII^e siècle de la ville de Paris. *Les Peintures*. Paris 2004.

Cacraft 1997

Cacraft, James: *The Petrine revolution in Russian imagery*. Chicago 1997.

Caix de Saint-Aymour 1919

Caix de Saint-Aymour, Amédée: *Les Boullogne. Une Famille d'Artistes et de Financiers aux VII^e et XVIII^e siècles*. Paris 1919.

Campan 2003

Campan, Heanne-Louise-Henriette: *Mémoires*. Mesnil-sur-l'Estrée 2003 (Mercure de France, le Temps retrouvé).

Campan 1938

Campan, Jeanne-Louise-Henriette: *Marie-Antoinette und ihr Hof. Memoiren*. Bern, Stuttgart 1938.

Campan 1825

Campan, Jeanne-Louise-Henriette: *Lettres de deux amies ou correspondance entre deux élèves d'Ecouen*. Paris 1825. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6467361q> Abfrage: 06.10.2017

Caraccioli 1760

Caraccioli, Louis-Antoine de: *Les Caractères de l'amitié*. Neue, korr. und vervollständigte Ausg. Frankfurt a. M. 1760.

Castan 1994: Nicole Castan, Öffentlich und privat, in: Geschichte des privaten Lebens, 3. Band: Von der Renaissance zur Aufklärung, hrsg. von Philippe Ariès und Roger Chartier, Frankfurt am Main 4. Aufl. 1994 (1. Aufl. Histoire de la vie privée, 3. Band De la Renaissance aux Lumières, Paris: Editions du Seuil, 1986), 411-449.

Chaperon 1788

Chaperon, Paul-Romain: Traité de la Peinture au Pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre de nouvelles substances propres à la peinture à l'huile, & les moyens de prévenir l'altération des couleurs. Paris 1788.

Chernova 2007

Chernova, Alina: Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa in ihren Autobiographien. Berlin 2007 (zugleich Dissertation Universität Leipzig 2007).

Christie's International Hôtel Richmond Genf 15.11.1994

Christie's International Hôtel Richmond Genf. Auktionskatalog 15.11.1994.

Christie's International Hôtel Richmond Genf 16.11.1993

Christie's International Hôtel Richmond Genf. Auktionskatalog 16. 11. 1993.

Christie's International Hôtel Richmond Genf 14.05.1991

Christie's International Hôtel Richmond Genf. Auktionskatalog 14. 5. 1991.

Christie's London 10./11.07.1984

Christie's London. Auktionskatalog 10./11.07.1984.

Christie's New York 30.01.1997

Christie's New York. Auktionskatalog 30.01.1997.

Christie's New York 10.01.1990

Christie's New York. Auktionskatalog 10.01.1990.

Collection Emile Artus 1950

Collection Emile Artus. Auktionaskatalog. Tableaux anciens ... sièges et meubles ... estampes anciennes ... Vente à Paris. Galeries Charpentier, 15. – 17. Mai 1950.

Corbeiller 1966

Corbeiller, Clare: Alte Tabakdosen aus Europa und Amerika, München 1966.

Cortequisse 1990

Cortequisse, Bruno: Mesdames de France. Les filles de Louis XV. Paris 2001.

Daskalakis Mathews 1994

Daskalakis Mathews, Annie-Christine: An Exceptional Allegorical Portrait by Jean-Baptiste Lemoyne. In: Metropolitan Museum Journal 29 (1994), S. 99-109.

Darnton 2002

Darnton, Robert: Die Wissenschaft des Raubdrucks. Ein zentrales Element im Verlagswesen des 18. Jahrhunderts München 2002.

Davis 2002:

Davis, Nathalie Zemon: Die schenkende Gesellschaft. Zur Kultur der französischen Renaissance München 2002.

Davis 2004

Davis, Whitney: Narzissmus in der homoerotischen Kultur und in der Theorie Freuds. In: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Mechthild Fend und Marianne Koos. Köln, Weimar, Wien 2004 (Literatur – Kultur – Geschlecht), S. 213-232.

Davis 2001:

Davis, Whitney: Homoerotic Art Collection from 1750-1920. In: Art History 24 (2001), S. 247-277.

Davis 1998

Davis, Whitney: „Homosexualism“, Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History. In: The Subject of Art History. Hrsg. von Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly und Keith Moxey. Cambridge 1998, S. 115-141.

Davis 1996

Davis, Whitney: Schwulen- und Lesbenforschung in der Kunstgeschichte. In: FrauenKunstWissenschaft 21 (1996), S. 8-23.

Dejean 2002

Dejean, Joan: Mapping the Heart. In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedmann und Margarete Zimmermann. Stuttgart, Weimar 2002 (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung Bd. 7), S. 72-83.

De Lauretis 1996

De Lauretis, Teresa: Die andere Szene: Psychoanalyse und lesbische Sexualität. Berlin 1996.

Derrida 2006

Derrida, Jacques: Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin. In: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin. Hrsg. von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp. München 2006, S. 25-46.

Derrida 2000

Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft. Frankfurt a. M. 2000.

Derrida 1993

Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I. München 1993.

Dettmar, Michels 2003

Dettmar, Edeltraud, Norbert Michels: Aus dem Leben der Henriette Amalie Prinzessin von Anhalt-Dessau. Eine zusammenfassende Biographie. In: Sammlerin und Stifterin – Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil. Hrsg. von Alexandra N. Bauer und Manfred Großkinsky. Frankfurt a. M.; Dessau 2002, S. 11-19.

Dictionnaire de Biographie française 1968-70

Dictionnaire de Biographie française. Bd. 12 Duguyet – Espigat – Sieurac. Paris 1968-70.

Dictionnaire universel françois et latin 1740

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trevoux. Bd. 1 A-B. Nancy 1740.

Diderot 1995

Diderot, Denis: Diderot on art. Bd. 1. The salon of 1765 and Notes on painting. Hrsg. und übersetzt von John Goodman mit einer Einführung von Thomas Crow. New Haven, London 1995.

Diderot 1968

Diderot, Denis: Versuch über die Malerei. In: Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1968, S. 635-694.

Diderot 1959

Diderot, Denis: Die beiden Freunde aus Bourbonne. In: Diderot, Denis: Die beiden Freunde aus Bourbonne und andere Erzählungen. 3. Aufl. Leipzig 1959.

Dimier 1928

Dimier, M. Luis (Hg.): Les Peintres Français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres. Paris, Brüssel 1928.

Doria 1934

Doria, Arnald: Gabrielle Capet. Biographie et Catalogue critiques l'œuvre de l'artiste. Paris 1934 (L'Art français).

Drouot Paris 12.04.2002

Drouot Paris. Auktionskatalog 12.04.2002.

Drouot Paris 23.10.1995

Drouot Paris. Auktionskatalog 23.10.1995.

Drouot Paris 12./13.12.1984

Drouot Paris. Auktionskatalog 12./13.12.1984.

Drouot Paris 20.10.1983

Drouot Paris. Auktionskatalog 20.10.1983.

Drouot Paris 20.04.1983

Drouot Paris. Auktionskatalog 20.10.1983.

Drouot Paris 20.04.1982

Drouot Paris. Auktionskatalog 20.4.1982.

Drouot Paris 14.12.1949

Drouot Paris. Auktionskatalog 14.12.1949.

Drouot Paris 01.02.1877

Drouot Paris. Miniatures et Autographes concernant Marie-Antoinette et La Famille Royale provenant de la Duchesse Yolande de Polignac Gouvernante des Enfants de France. Auktionskatalog. Vente 1. Februar 1877. Paris Hotel Drouot.

Dubos 1760

Dubos, Jean Baptiste: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey. Kopenhagen 1760.

Dubost 2009

Dubost, Jean-François: Anne d'Autriche, reine de France: mise en perspective et bilan politique du règne (1615-1666). In: Anne d'Autriche. Infante d'Espagne et reine de France. Hrsg. von Chantal Grell. Paris 2009, S. 40-109.

Duffy und Vogtherr 2010

Duffy, Stephen und Christoph Martin Vogtherr: Miniatures in *The Wallace Collection*. London 2010.

Dupuy La Chapelle 1728

Dupuy La Chapelle, N.: Réflexions sur l'amitié: dédiées au Roy. Paris 1728.

Eickels 2003

Eickels, Klaus van: Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters. In: Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Hrsg. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold. Köln, Weimar und Wien 2003, S. 133-159.

Eickenrodt und Rapisarda 1998

Eickenrodt, Sabine und Cettina Rapisarda: Über Freundschaft und Freundinnen – ein Überblick. In: Freundschaft im Gespräch. Hrsg. von Sabina Eickenrodt und Cettina Rapisarda. Stuttgart, Weimar 1998 (*Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 3), S. 9-30.

Elias 1997

Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. 8. Aufl. Frankfurt a. Main 1997.

Élisabeth de France 1868

Élisabeth de France, Correspondance de Madame Élisabeth de France sœur de Louis XVI. Paris 1868.

Élisabeth Louise Vigée Le Brun 2015

Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Ausstellungskatalog Paris Grand Palais, Galeries nationales, The Metropolitan Museum of Art, New York und Musée des Beux Arts du Canada, Ottawa. Paris 2015.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers 1966

[1751-1780]

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. 17 Bde. Neudruck der Erstausgabe von 1751-1780. Stuttgart, Bad Cannstatt 1966.

Engerand 1901

Engerand, Fernand (Hg.): Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la direction des batiments du roi (1709-1792). Paris 1901.

Épinay 1885

Épinay, Louise Tardieu d'Esclavelles d': L'amitié de deux jolies femmes; suivie de un rêve de mademoiselle Clairon. Paris 1885.

Épinay 1818

Épinay, Louise Tardieu d'Esclavelles d': Mémoires et Correspondance de Madame d'Épinay, où elle donne des détails sur ses liaisons avec Duclos, J.-J. Rousseau, Grimm, Diderot, le Bon d'Holbach, Saint-Lambert, Madame d'Houdetot, et autres personnages célèbres du dix-huitième siècle. Paris 1818.

Faderman 1990

Faderman, Lillian: Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute. Zürich 1990.

Falconi 2012

Falconi, Bernardo: Ignazio Pio Vittoriano Campana (1744-1786), Peintre ordinaire du cabinet Marie Antoinettes; aus dem Turin Karl Emanuels III. Ins Paris Ludwigs XVI. In: Miniaturen der Zeit Marie-Antoinettes aus der Sammlung Tansey. Hrsg. von Bernd Pappé, Birgitt Schmedding und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2012, S. 92-109.

Fend 2007

Fend, Mechthild: Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französische Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Hrsg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend. Berlin 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Band 3), S. 87-104.

Fend 2003

Fend, Mechthild: Touche nerveuse. Fragonard trifft Diderot. In: Haut. Konkursbuch 41, Hrsg. von Christine Hanke und Regina Nössler, Tübingen 2003.

Fernandez 2002

Fernandez, Dominique: A Hidden Love. Art and Homosexuality, München; Berlin; London 2002.

Ferrand 1861

Ferrand, Antoine-François-Claude comte de: Éloge Historique de Madame Élisabeth de France suivi de plusieurs lettres de cette princesse. Paris 1861.

Feuillet de Conches 1865

Feuillet de Conches, Félix-Sébastien: Vorwort. In: Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth. Lettres inédites. Hrsg. von Félix-Sébastien Feuillet de Conches, Bd. 3, S. I-LXV.

Foucault 1984

Foucault, Michel: Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch mit René Ceccatty, Jean Danet und Jean le Bitoux, In: Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch, Berlin 1984, S. 85-93.

Fourcaud 1908

Fourcaud, Louis de: Le Pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle a propos de l'Exposition des cent pastels. In: La Revue de l'Art ancien et moderne Bd. 24 (1908), S. 5-20; 109-126; 221-232; 279-292.

Furetière 1690

Furetière, Antoine: AMI, AMIE und AMITIÉ. In: Dictionnaire universel Bd. 1 A-E (Microfiche), La Haye, Rotterdam, Leers 1690, unpaginiert.

François de Troy 1997

François de Troy (1645-1730): dessins et peintures. Ausst.-Kat. Musée Paul-Dupuy Toulouse 1997.

Frank 2000

Frank, Robin Jaffee: Love and loss: American portrait and mourning miniatures. Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery. New Haven 2000.

Fraser 2006

Fraser, Antonia: Marie Antoinette. Eine Biographie. München 2006.

Friedrich 2001

Friedrich, Annegret: Lady Elizabeth Foster und Georgiana, Duchess of Devonshire. Überlegungen zu einer Ikonographie der Freundschaft unter Frauen im 18. Jahrhundert. In: Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies. Hrsg. von Ulf Heidel, Stefan Micheler und Elisabeth Tuidel. Hamburg 2001, S. 50-67.

Friedrich 2008

Friedrich, Annegret: Sappho. Lektüren im 18. Jahrhundert. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur 46 (2008), S. 24-38.

Friedrich 2002

Friedrich, Annegret: Männliche Maskeraden in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts. In: FrauenKunstWissenschaft 33 (2002), S. 19-27.

Froesch 2002

Froesch, Anette: Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit. München; Berlin 2002.

Froesch 2004

Froesch, Anette: „Und es ist alles an ihr so majestätisch, und doch wieder so gnädig“ – Die Porträts der Fürstin Luise von Anhalt-Dessau. In: Das Achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Hof – Geschlecht – Kultur. Luise von Anhalt-Dessau (1750-1811) und die Fürstinnen ihrer Zeit. Hrsg. von Wilhelm Haefs und Holger Zaunstock. 28, 2 (2004), S. 190-205.

Futscher 2008:

Futscher, Edith: Einleitung. *Heavenly creatures?* Bilder kontingenter, komplizierter FreundInnenschaft. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 46 (2008), S. 5-13.

Garnier-Pelle, Lemoine-Bouchard und Pappé 2007

Garnier-Pelle, Nicole, Nathalie Lemoine-Bouchard und Bernd Pappé: La miniature, un objet intime. In: Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe. Ausst.-Kat. Les miniatures du musée Condé à Chantilly. Paris 2007, S. 9-17.

Garnier-Pelle 2005

Garnier-Pelle, Nicole: Trésors du Cabinet des Dessins du Musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du Duc d'Aumale. Paris 2005.

Gastinel-Coural 1988

Gastinel-Coural, Chantal: Notes et documents. In: Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e S. (1730-1800). Ausst.-Kat. Musée historique des Tissus Lyon 1988, S. 27-109.

Genlis 1806

Genlis, Stéphanie Felicité: Mémoires de Mme la comtesse de Genlis, Paris 1806 (Collection pour les jeunes filles couronnée par l'Académie française).

Geyer 2012

Geyer, Christian M.: Bewegliche Sockel für antike Statuen und deren Abgüsse. In: Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext. Hrsg. von Charlotte Schreiter, Berlin 2012, S. 95-114.

Geyer-Kordesch 2009:

Geyer-Kordesch, Johanna: „Dein Bildnis zu dem ich von meinem Schreibtisch so oft hinaufblicke“. Schwestern im Geiste, heroische Musen. In: Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Hrsg. von Eva Labouvie. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 177-201.

Geyer-Kordesch 2008

Geyer-Kordesch, Johanna: Schwestern im Geiste: Frauenfreundschaft. In: Louise Fürstin von Anhalt-Dessau (1750-1811). Ausst.-Kat. Wörlitz 2008, S. 110-125.

Gludovatz 2004

Gludovatz, Karin: Vom Ehemann vollendet: Die Bildwerdung der Margareta van Eyck. In: (En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen. Hrsg. von Simone Roggenendorf und Sigrid Ruby, Marburg 2004, S. 18- 37.

Goodman 2009:

Goodman, Dena: *Becoming a Woman in the Age of Letters*. Ithaca, London 2009.

Goodman 2005

Goodman, Dena: Letter Writing and the Emergence of Gendered Subjectivity in Eighteenth-Century France. In: *Journal of Women's History* 17 (2005), S. 9-37.

Goodman 2003

Goodman, Dena: Introduction: Not another Biographie of Marie-Antoinette! In: *Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*. Hrsg. von Dena Goodman, New York 2003, S. 1-24.

Goodman 2008:

Goodman, Elise: *The Cultivated Woman. Portraiture in Seventeenth-Century France*. Tübingen 2008 (BIBLIO 17 Suppléments aux Papers on French Seventeenth Century Literature Volume 176).

Goodman 2000

Goodman, Elise: *The portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the femme savant*. Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Gordon 1968

Gordon, Catherine K.: Madame de Pompadour, Pigalle, and the Iconographie of Friendship. In: *The Art Bulletin* 50 (1968), S. 249-262.

Görner 1989:

Görner, Karin: Freundinnen. in: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830*. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Ausst.-Kat. Historisches Museum. Frankfurt a. M. 1989, S. 740-744.

Gosudarstvennaja Tretjakovskaja galereja. Serija Schivopis XVIII – XX vekov Bd. 2 1998:

Gosudarstvennaja Tretjakovskaja galereja. Serie Schivopis XVIII – XX vekov Bd. 2 Moskau 1998.

Grandjean 1981

Grandjean, Serge: *Catalogue des tabatières, boîtes, étuis du XVIIIe et XIXe siècles du Musée du Louvre*. Paris 1981.

Grant 2019

Grant, Sarah: *Female Portraiture and Patronage in Marie-Antoinette's Court. The Princesse de Lamballe*, New York und London 2019 [The Histories of Material Culture and Collecting, 1700-1950]

Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. 1878

Grimm, Friedrich Melchior, Denis Diderot, Guillaume Thomas François Raynal und Jacob Heinrich Meister u.a.: *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Revue sur les Textes originaux*. Bd. 3. Paris 1878.

Grootenboer 2017

Grootenboer, Hanneke: *Wie man einen Kuss verwahrt. Die Portraiminiatur als intimes Andenken*. In: Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hg.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650 bis 1850*. Berlin 2017, S. 219-229.

Grootenboer 2013

Grootenboer, Hanneke: *Intimate Portrait: Eye, Mouth and Hand Miniatures*. In: Nathalie Lemoine-Bouchard (Hg.), *La Miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*. Paris 2013, S. 104-109.

Grootenboer 2012

Grootenboer, Hanneke: *Treasuring the gaze: intimate vision in late eighteenth century eye miniatures*. Chicago und London 2012.

Grootenboer 2006

Grootenboer, Hanneke: *Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision*. In: *The Art Bulletin* 88 (2006), S. 496-507.

Gügel 2013

Gügel, Dominik: *Hortense de Beauharnais. Schicksalsjahre einer Königin*. Konstanz 2013.

Guiffrey 1990 [1869]

Guiffrey, Jules Marie Joseph: *Collection des Livrets des Anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Salons de 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773*. Bd. 4. Nogent-le-Roi 1990.

Guiffrey 1990 [1869]

Guiffrey, Jules Marie Joseph: Collection des Livrets des Anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Salons de 1785, 1787, 1789, 1791. Bd. 6. Nogent-le-Roi 1990.

Habermas 1999

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1999 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 891).

Haefs und Zaunstöck 2004

Haefs, Wilhelm und Holger Zaunstöck: Hof – Geschlecht – Kultur. Luise von Anhalt-Dessau (1750-1811) und die Fürstinnen ihrer Zeit. Ein Forschungsaufriß, In: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Hof – Geschlecht – Kultur. Luise von Anhalt-Dessau (1750-1811) und die Fürstinnen ihrer Zeit, Jg. 28, Heft 2 (2004), S. 158-178.

Häfner 2004

Häfner, Ralph: Félix le Triste. Was schätzt Herder an Diderots Erzählung *Les deux amis de Bourbonne?*, In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 9 (2004), S. 328-348.

Hall 1955

Hall, Peter Adolf: Sa correspondance de famille. Hrsg. von Karl Asplund. Uppsala 1955.

Handbuch der Netzwerkforschung 2010

Handbuch der Netzwerkforschung, Hrsg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling. Wiesbaden 2010 (Netzwerkforschung Bd. 4).

Hartmann 1996

Kunstlexikon P. W. Hartmann 1996, Stw. Carnet de Bal, S. 269.

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.

Hellermann 2001

Hellermann, Dorothee von: Gerhard von Kügelgen (1772-1820). Das zeichnerische und malerische Werk. Berlin 2001.

Herdts 2003

Herdts, Anne de: Liotard: Entre portrait de cour et portrait bourgeois. In: De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des lumières. Hrsg. von Xavier Salmon. Arles 2003, S. 75-101.

Hernmarck 1933

Hernmarck, Carl: Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland. Inaugural-Dissertation 1933 verteidigt an der Philosophischen Fakultät in Upsala, Upsala 1933.

Hinz 1974

Hinz, Berthold: Studien zur Geschichte des Ehepaarporträts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139-218.

Hinz 1969

Hinz, Berthold: Das Ehepaarbildnis – seine Geschichte vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Dissertation Universität Münster 1969.

Hofstetter 2005

Hofstetter, Bodo: L'art de la miniature chez Isabey. In: Jean Baptiste Isabey (1767-1855). Portraitiste de l'Europe. Hrsg. von François Pupil. Paris 2005, S. 105-115.

Holländer 1999

Holländer, Barbara und Hans: Die Damen von Fontainebleau und das poetische Schönheitsinventar. In: Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser. Hrsg. von Marianne Sammer. Kallmünz 1999, S. 375-388.

Hôtel George V Paris 06.11.1990

Hôtel George V Paris. Ader Picard Tajan. Auktionskatalog 06.11.1990.

Hughes 2004

Hughes, Lindsey: Catherine I of Russia, consort to Peter the Great. In: Queenship in Europe 1660-1815. Hrsg. von Clarissa Campbell Orr. Cambridge 2004, S. 131-154.

Hugues 2004

Hugues, Laurent: Marie-Joséphine, Marie-Thérèse und ihre Porträtmaler « *de famille* ». In: Joseph Boze. Portraitiste de l'Ancien Régime à la Restauration. 1745-1826. Hrsg. von Gérard Fabre, Paris 2004, S. 93-99.

Hugues 2003

Hugues, Laurent: La Famille Royale et ses Portraitistes sous Louis XV et Louis XVI. In: De Soie et de Poudre. Portraits de Cour dans l'Europe des Lumières. Hrsg. von Xavier Salmon. Arles 2003,

Hugues 2002

Hugues, Laurent: The Portraits of Mesdamesde France, the Aunts of Louis XVI, by Anne Vallayer-Coster. In: Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette. Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Museum of Art, Dallas; The Frick Collection, New York. New Haven 2002, S. 226-231.

Hugues 2001

Hugues, Laurent: Drouais, François-Hubert. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 29 Donny-Du. München, Leipzig 2001, S. 500-502.

Hugues 1999

Hugues, Laurent: Deux portraitistes à l'épreuve de la critique. Nattier et Drouais. In: Dossier, de l'Art 62 (1999), S. 42-55.

Hunt 1991

Hunt, Lynn: The many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution. In: Eroticism and the body politic. Hrsg. von Lynn Hunt. London 1991, S. 108-130.

Hyde 2006

Hyde, Melissa Lee: Making up the rococo: François Boucher and his critics. Los Angeles 2006.

Hyde 2003

Hyde, Melissa: Under the Sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard's *Portrait of Madame Adélaïde*. In: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003 (Women and Gender in the Early Modern World), S. 139-163.

Hyde und Milam 2003

Hyde, Melissa und Jennifer Milam: Introduction: Art, Cultural Politics and the Woman Question. In: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003 (Women and Gender in the Early Modern World), S. 1-19.

Hyde 2002

Hyde, Melissa: Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette. In: Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette. Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Museum of Art, Dallas; The Frick Collection, New York. New Haven 2002, S. 75-93.

Iby 2008

Iby, Elfriede: L'enfance d'une princesse à la cour de Vienne. In: Marie-Antoinette. Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais. Paris 2008, S. 26-67.

Jacquemin 2007

Jacquemin, Hélène: Livres et jeunes filles nobles à Saint-Cyr (1686-1793). Angers 2007. |

Jean-Antoine Houdon 2010

Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur. Ausst.-Kat. Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M. und Musée Fabre, Montpellier. Hrsg. von Maraike Bückling und Guilhelm Scherf, München 2010.

Jean-Antoine Houdon 2003

Jean-Antoine Houdon. Sculptor of the Enlightenment. Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Musée et Domaine National du Château de Versailles. Chicago 2003

Jeffares 1999

Jeffares, Neil: Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751-1824). In: Gazette des Beaux Arts 133 (1999), S. 61-136.

Johns 2003

Johns, Christopher M. S.: ‚An Ornament of Italy and the Premier Female Painter of Europe’: Rosalba Carriera and the Roman Academy. In: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003 (Women and Gender in the Early Modern World), S. 20-45.

Joseph Boze 2004

Joseph Boze 1745-1826. Portraitiste de l'Ancien Régime à la Restauration. Austell.-Kat. Musée Ziem, Martigues. Paris 2004.

Kamper 2000

Kamper, Dietmar: Bildzwang. Im Gefängnis der Freiheit. In: Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion. Hrsg. von Hans Belting und Dietmar Kamper. München 2000, S. 13-21.

Karev 1989

Karev, A. A.: Minijatjurnuji portret v rossii XVIII veka, Moskva 1989.

Karnauhova 1997

Karnauhova, Lidiâ (Hg.): Portrait Miniatures in the Collection of the State Pushkin Museum. Moscow: 18th and 19th centuries. St. Petersburg 1997 (Treasures of world culture; vyp., 1997).

Kasten; Stedman und Zimmermann 2002

Kasten, Ingrid, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann: Einleitung. Lucien Febvre und die Folgen. Zu einer Geschichte der Gefühle und ihrer Erforschung. In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart, Weimar 2002 (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung Bd. 7), S. 9-25.

Kaulbach 1985

Kaulbach, Hans-Martin: Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit. In: Allegorien und Geschlechterdifferenz. Hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien 1985, S. 27-49.

Keil 2009

Keil, Robert: Heinrich Friedrich Füger. 1751-1818. Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen. Wien 2009.

Kirchner 1991

Kirchner, Thomas: L'expressions des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991 (= Berliner Schriften zur Kunst 1).

Kohl 2007

Kohl, Jeanette: Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste. In: Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jeanette Kohl und Rebecca Müller. München, Berlin 2007 (Italiennische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Max-Planck-Institut, I Mondorli Bd. 6, hrsg. von Alessandro Nova und Gerhard Wolf), S. 9-30.

Koller 1988

Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 1. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. 2. Aufl. Stuttgart 1988, S. 261-434.

Koos 2014

Koos, Marianne: Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702-1789). Paderborn 2014.

Koos 2007 (a)

Koos, Marianne: Die Haut der Bilder. Oberfläche und Geschlecht in der Kunst des 18. Jahrhunderts. In: FKW-Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 44 (2007), S. 74-85.

Koos 2007 (b)

Koos, Marianne: ‚Malerei ohne Pockenspuren‘. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70 (2007), Heft 4, S. 545-572.

Koos 2004

Koos, Marianne: Identität und Begehren. Bildnisse effeminiertes Männlichkeit in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. In: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Mechthild Fend und Marianne Koos. Köln, Weimar, Berlin 2004, S. 53-77.

Kord 1996

Kord, Susanne T.: Eternal Love or Sentimental Discourse? Gender Dissonance and Women's Passionate „Friendships“. In: Outing Goethe & his Age. Hrsg. von Alice A. Kuzniar, Stanford 1996, S. 228-271.

Körner 2011

Körner, Hans: Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert. In: Hans Körner, Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze. Berlin 2011, S. 221-255.

Körner 2007

Körner, Hans: „Die Epidermis der Statue“. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Hrsg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend. Berlin 2007 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Band 3), S. 105-132.

Körner 2006

Körner, Hans: „Politesse“ und „Rusticité“. Zur Geschichte der polierten Skulptur im französischen 18. Jahrhundert. In: Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert. München; Berlin 2006, S. 184-206.

Koschorke 2003

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2., durchgesehene Aufl. München 2003.

Kosofsky Sedgwick 1985

Kosofsky Sedgwick, Eve: Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire. New York 1985 (Gender and Culture).

Köstler 1998

Köstler, Andreas: Das Lächeln des *Bien-Aimé*. Zur Zivilisierung des Herrscherbildes unter Ludwig XV. In: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 197-214.

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, Weimar, Wien 1998, S. 9-14.

Kristeva 1989

Kristeva, Julia: Geschichten von der Liebe. Frankfurt a. M. 1989.

Lacombe de Prezel 1756

Lacombe de Prezel, Honore: Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes etc. Avec des descriptions tirées des poètes anciens & modernes. Paris 1756, Stw. AMITIÉ, S. 12f.

Lambert 1999:

Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles de: De l'amitié; suivi de Traité de la vieillesse. Paris 1999.

Lankheit 1952

Lankheit, Klaus: Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952.

Laqueur 1992

Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M. 1992.

Lebzeltern 1909

Lebzeltern, Ludwig von: Russkie Portrety Xviii I XIX stoltij Bd. 5 Bildtafeln. St. Petersburg 1909.

Lebzeltern 1907

Lebzeltern, Ludwig von: Russkie Portrety Xviii I XIX stoltij Bd. 3 Bildtafeln. St. Petersburg 1907.

Lebzeltern 1905

Lebzeltern, Ludwig von: Russkie Portrety Xviii I XIX stoltij Bd. 1 Bildtafeln. St. Petersburg 1905.

Lemoine-Bouchard 2002

Lemoine-Bouchard, Nathalie (Hg.): Catalogue des Collections. Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIIIe siècle de la ville de Paris. Les Miniatures. Paris 2002.

Lespinasse 1997

Lespinasse, Julie de: Briefe einer Leidenschaft 1773 bis 1776. Übersetzt und hrsg. von Johannes Willms. München 1997.

Letourmy-Bordier und Los Llanos 2013

Letourmy-Bordier, Georgina und José de Los Llanos: Le siècle d'or de l'éventail. Du Roi-Soleil à Marie-Antoinette. Dijon 2013.

Lever 2005

Lever, Évelyn: Introduction. In: Marie-Antoinette: Correspondance. Hrsg. von Évelyne Lever, Paris 2005, S. 9-33.

Lever 2005 (a)

Lever, Évelyn: Note sur la présente édition. In: Marie-Antoinette: Correspondance. Hrsg. von Évelyne Lever. Paris 2005, S. 35-38.

Lightbrown 1970

Lightbrown, Ronald W.: Jean Petitot étude pour une biographie et catalogue de son œuvre. In: Geneva 18 (1970).

Ligne 1979

Ligne, Charles Joseph de: *Literat und Feldmarschall. Briefe und Erinnerungen des Fürsten Charles Joseph de Ligne 1735 – 1814.* Hrsg. und eingeleitet von Günther Elbin. Stuttgart 1979.

Lipton 1990

Lipton, Eunice: *Women, Pleasure and Painting* (e.g., Boucher). In: *Genders* 7 (1990), S. 69-86.

Lloyd 2008

Lloyd, Stephen: *Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper.* In: *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsey to Lawrence.* Hrsg. von Stephen Lloyd und Kim Sloan. Ausst.-Kat. National Galleries of Scotland und The British Museum. Edinburgh 2008, S. 13-25.

Lloyd 2006

Lloyd, Stephen: "Perfect Likeness": An introduction to the portrait miniature. In: *Perfect likeness: European and American portrait miniatures from the Cincinnati Art Museum.* Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum. New Haven 2006, S. 17-31.

Lloyd und Sloan 2008

Lloyd, Stephen und Kim Sloan (Hg.): *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence.* Ausst.-Kat. National Galleries of Scotland und The British Museum. Edinburgh 2008.

Loche 1996

Loche, Renée: *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVIIe, XVIIIe et XVIIIe siècles.* Genève 1996.

Lopes 2005

Lopes, Dominic McIver: *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures,* Oxford 2005.

Lotman 1997

Lotman, Jurij Mikhailovič: *Rußlands Adel. Eine Kulturgeschichte.* Köln, Weimar, Wien 1997.

Luhmann 1996

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1996.

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1873

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth: *Lettres et Documents inédits.* Hrsg. von Félix-Sébastien Feuillet de Conches. Bd. 6. Paris 1873.

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1866

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth: *Lettres et Documents inédits.* Hrsg. von Félix-Sébastien Feuillet de Conches. Bd. 4. Paris 1866.

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1865

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth: *Lettres et Documents inédits.* Hrsg. von Félix-Sébastien Feuillet de Conches. Bd. 3. Paris 1865.

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth 1864

Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth: *Lettres et Documents inédits.* Hrsg. von Félix-Sébastien Feuillet de Conches. Bd. 1 Paris 1864.

Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau 2010 Teil I

Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau: Die originalen Tagebücher der Fürstin, Teil I: 29. Mai 1795 bis 28. Dezember 1799. Hrsg. von der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, bearbeitet von Ingo Pfeifer, Uwe Quilitzsch und Kristina Schlansky. Halle (Saale) 2010.

Lundberg 1957

Lundberg, Gunnar W.: Roslin. Liv och verk. 3 Bde. Biografi. Malmö 1957.

Luppé 1925

Luppé, Albert Marie Pierre de: Une jeune fille au XVIIIe siècle. Lettres de Geneviève de Malboissière à Adélaïde Méliand 1761-1766. Paris 1925.

Madame Campan 1972

Madame Campan. 1752-1822. Ausst.-Kat. Château de Malmaison. Paris 1972.

Madame Élisabeth 2013

Madame Élisabeth, une princesse au destin tragique, 1764-1794. Ausst.-Kat. château de Versailles Mailand 2013.

Mager 1990

Mager, Wolfgang: Von der Noblesse zur Notabilité. Die Konstituierung der französischen Notabeln im Ancien Régime und die Krise der absoluten Monarchie. In: Europäischer Adel 1750-1950. Hrsg. von Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1990 (Geschichte und Gesellschaft: Sonderheft 13), S. 260-285.

A Magic Mirror 1986

A Magic Mirror: The Portrait in France 1700-1900. Ausst.-Kat. The Museum of Fine Arts Houston 1986.

Manger 2006

Manger, Klaus: Rituale der Freundschaft – Sonderformen sozialer Kommunikation. In: Rituale der Freundschaft. Hrsg. von Klaus Manger und Ute Pott. Heidelberg 2006, S. 23-49.

Marie-Antoinette 2008

Marie-Antoinette. Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais. Paris 2008.

Marie-Antoinette 2005

Marie-Antoinette: Correspondance. Hrsg. von Évelyne Lever, Paris 2005.

Marie-Antoinette 1955

Marie-Antoinette. Archiduchesse, Dauphine et Reine. Ausst.-Kat. Château de Versailles. Paris 1955.

Marie Antoinette 1924

Marie Antoinette: Briefe. Berlin 1924.

Marie-Antoinette 1896

Marie-Antoinette: Lettres. Recueil des lettres authentiques de la reine. Hrsg. von Maxime de la Rocheterie & le Marquis de Beaucourt. Bd. 2. Paris 1896.

Marin 2006

Marin, Louis: Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit. In: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin. Hrsg. von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp. München 2006, S. 15-23.

Marin 2005

Marin, Louis: Das Porträt des Königs. Berlin 2005.

Matsche 2011

Matsche, Franz: Maria Theresias Bild als Herrscherin in der Kunst ihrer Zeit. In: Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunstschlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias. Hrsg. von Pierre Béhar, Marie-Thérèse Mourey und Herbert Schneider. Hildesheim, Zürich, New York 2011 (Documenta Austriaca. Literatur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie Bd.2), S. 195-245.

Mauss 1990

Mauss, Marcel: Die Gabe. Frankfurt a. M. 1990.

Meid 2001

Meid, Volker: Stichwort: Essay. In: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart durchges. und verbesserte Ausgabe 2001, S. 155f.

Michaud 1998

Michaud, Joseph François: Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes in 52 Bänden. Paris 1811-62. Bd. 43 Bad Feilnbach 1998. Nachdruck der Ausgabe von 1854-65.

Михайлова und Смирнов 1979

К. В. Михайлова und Г. В. Смирнов, Портретная миниатюра из собрания государственного русского музея. XVIII – начало XX века. Издание второе. Ленинград 1979.

Milam 2003

Milam, Jennifer: Matronage and the Direction of Sisterhood: Portraits of Madame Adélaïde. In: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003 (Women and Gender in the Early Modern World), S. 115-138.

Milhiet 1999

Milhiet, Jean-Joseph: Historique de la maison royale de Saint-Louis. In: Les Demoiselles de Saint-Cyr. Maison royale d'éducation 1686-1793. Ausst.-Kat. Saint-Cyr, maison royale in der Grande Écurie du roi in Versailles. Paris 1999, S. 8-111.

Miniaturen der Revolutionszeit 1789 – 1799 aus der Sammlung Tansey 2005

Miniaturen der Revolutionszeit 1789 – 1799 aus der Sammlung Tansey. Hrsg. von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bomann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappé und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2005.

Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey 2012

Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey. Ausst.-Kat. Hrsg. von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bomann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2012.

Miniaturen des Rokoko aus der Sammlung Tansey 2008

Miniaturen des Rokoko aus der Sammlung Tansey. Hrsg. Von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bormann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2008.

Mitchell 1997-98

Mitchell, Jerrine E.: Picturing Sisters: 1790 Portraits by J.-L. David. In: Eighteenth-Century Studies 31 (1997-98), S. 175-197.

Mitchell 2008

Mitchell, William J. Thomas: Bildtheorie. Frankfurt a. M. 2008.

Monnier 1972

Monnier, Geneviève: Musées du Louvre. Cabinet des Dessins. Pastels XVIIème et XVIIIème siècles. Paris 1972.

Montaigne 2000

Montaigne, Michel de: Über die Freundschaft. In: Derrida, Jacques und Michel de Montaigne: Über die Freundschaft. Frankfurt a. M. 2000, S. 61-91.

Montigny 1802

Montigny, Charles Claude de: Mémoires historiques de Mesdames Adélaïde et Victoire de France Filles de Louis XV. Paris 1802.

Mormiche 2013

Mormiche, Pascale: Madame Élisabeth: une éducation de princesse au temps des Lumières. In: Madame Élisabeth, une princesse au destin tragique, 1764-1794. Ausst.-Kat. Château de Versailles. Mailand 2013, S. 128-133.

Nancy 2007

Nancy, Jean-Luc: Porträt und Blick. Stuttgart 2007.

Napp 2010

Napp, Antonia: Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820. Köln, Weimar, Wien 2010 (zugleich Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2004).

Nicholson 2003

Nicholson, Kathleen: Practicing Portraiture: Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier. In: Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003, S. 64-90 (Women and Gender in the Early Modern World).

Nixon und Penner 2009

Nixon, Cheryl und Louise Penner: Materials of the "Everyday" Woman Writer: Letter-Writing in Eighteenth-Century England and Amerika. In: Women and Things 1750-1950. Gendered Material Strategies. Hrsg. von Maureen Daly Goggin und Beth Fowkes Tobin. Farnham 2009, S. 157-187.

Olausson 2007

Olausson, Magnus: Alexander Roslin. 2007.

Olausson 1994

Olausson, Magnus: Europeiskt Miniatyrnaleri i Nationalmusei samlingar. Stockholm 1994.

Olausson und Salmon 2008

Olausson, Magnus und Xavier Salmon: Alexandre Roslin 1718-1793. Un portraitiste pour l'Europe. Ausst.-Kat. Château de Versailles. Paris 2008.

Old master drawings 1994

Old master drawings. Ausst.-Kat. Jack Kilgore New York 1994.

Pappe 2012 (a)

Pappe, Bernd: Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes in der Sammlung Tansey. In: Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey. Ausst.-Kat. Hrsg. von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bomann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2012, S. 21-24.

Pappe 2012 (b)

Pappe, Bernd: „Nichts vom Kleinlichen der Miniatur“. Die Ausstrahlung der Kunst Peter Adolf Halls in Frankreich. In: Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey. Ausst.-Kat. Hrsg. von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bomann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2012, S. 71-91.

Pappe 2007

Pappe, Bernd: Des techniques raffinées pour un art minutieux. In: Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe. Les miniatures du musée Condé à Chantilly. Ausst.-Kat. Paris 2007, S. 18-29.

Pappe 1995

Pappe, Bernd: Porträtminiaturen auf Elfenbein. Bewahrung und Restaurierung. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9 (1995), Heft 1, S. 18-48.

Pappe 1993

Pappe, Bernd: Werkstoffe und Techniken der Miniaturmalerei auf Elfenbein. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 7 (1993), Heft 2, S. 261-310.

Passez 1973

Passez, Anne-Marie: Adélaïde Labille-Guiard, 1749-1803. Biographie et catalogue raisonné de son œuvre. Paris 1973.

Paul 1953

Paul, Christoph: Einleitung. In: Die letzten Briefe Marie Antoinettes. Wien 1953, S. 7-12.

Percival 2003

Percival, Melissa: Sentimental Poses in the *Souvenirs* of Élisabeth Vigée Le Brun. In: French Studies, 57 Nr. 2 (2003), S. 149-165.

Pernety 1764

Pernety, Antoine-Joseph: Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden Künste, worinnen alles, was bey dem Zeichnen, Malen, Bildhauen, Kupferstechen, Stein- Metall- und Formenschneiden, Aetzen und Gießen, üblich ist, erkläret wird. Stw. FARBE, S. 77-84, Stw. LEIDENSCHAFT, S. 190-192, Stw. MINIATUR, S. 212 und Stw. PASTELLSTIFTE, S. 212f, Berlin 1764.

Petrova 2014

Petrova, Evgenija Nikolaevna: The Russian Museum. St. Petersburg 2014.

Picco 2008

Picco, Dominique: L'éducation des filles à Saint-Cyr, moteur d'intégration de la noblesse lorraine à la France? (fin XVII^e-XVIII^e siècles). In: Grenzüberschreitende Familienbeziehungen: Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Dorothea Nolde und Claudia Opitz. Köln, Weimar 2008, S. 177-189.

Pierret 1980

Pierret, Daniel: Les portraits de Marie-Antoinette. Notes pour une Iconographie critique. La Reine. 1774-1793. Bibliothèque de Versailles. Manuscrits F890 6 ferr. 1980.

Pierrette 1994

Pierrette, Jean-Richard: Inventaire des miniatures sur ivoire conservées au Cabinet des Dessins. Musée du Louvre et Musée d'Orsay. Paris 1994.

Piles de 2006

Piles, Roger de: Sur la manière de faire les portraits. La Rochelle 2006.

Piles de 1760

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

Piotrovski 2000

Piotrovski, Mikhail B.(Hg.): Treasures of Catherine the Great. Hermitage Rooms at Somerset House. New York 2000.

Plinval de Guillebon 2000

Plinval de Guillebon, Régine: Pierre Adolphe Hall 1739-1793. Miniaturiste suédois, Peintre du roi et des enfants de France. Paris 2000.

Pluquet 1767

Pluquet, François-André-Adrien: De la Sociabilité. Paris 1767.

Poignant 1970

Poignant, Simone: Les filles de Louis XV. L'aile des Princes. Paris 1970.

Pointon 2001

Pointon, Marcia: „Surrounded with Brilliants“: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England. In: The Art Bulletin Jg. 83 (2001), Heft 1, S. 48-71.

Pointon 1993

Pointon, Marcia: Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England. New Haven, London 1993.

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.

Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe 2007

Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe. Les miniatures du musée Condé à Chantilly. Ausst.-Kat. Paris 2007.

Portraits du musée d'Auxerre 1984

Portraits du Musée d'Auxerre, Auxerre, Musée Leblanc-Duvernoy, 1. Juni – 31. Oktober 1984.

Portraits publics – Portraits privés 1770-1830 2006

Portraits publics – Portraits privés 1770-1830. Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 2006.

Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1995

Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Reihe A, Bd. 28, Abb. Wo – Z. München; London; Paris 1995.

Portetnaja Minjatura XVIII – Natschala XX Veka 1997

Portretnaja Minjatura XVIII – Natschala XX Veka. Moskva 1997. [Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja. Katalog Sobranija. Serija Schivopis XVIII-XX Vekov Bd. 1]

Pott 2004

Pott, Ute (Hg.): Das Jahrhundert der Freundschaft: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen. Gleimhaus Halberstadt. Göttingen 2004.

Pott (a) 2004

Pott, Ute: Einführung. In: Das Jahrhundert der Freundschaft: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen. Hrsg. von Ute Pott, Gleimhaus Halberstadt. Göttingen 2004, S. 7-9.

Pougetoux 1995

Pougetoux, Alain: Georges Rouget élève de Louis David 1783-1869. Ausstellungskatalog Musée de la Vie romantique 12 septembre – 17 décembre 1995. Paris 1995.

Preimesberger 1999

Preimesberger, Rudolf: Einleitung. In: Porträt. Hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor. Berlin 1999, S. 13-64.

Presnova 2002

Presnova, Natal'ja Gregor'evna: Portretnoe sobranie grafov Šeremetevych v usad'be Kuskovo. Bestandskatalog. Moskva 2002.

Pupil 2005

Pupil, François: Nancy après Stanislas 1767-1785. In: Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) portraitiste de l'Europe. Ausst.-Kat. Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau und Musée des Beaux-Arts de Nancy. Paris 2005, S. 19-21.

Radisch 1992

Radisch, Paula Rea: Qui peut définir les femmes? Vigée Lebrun's Portraits of an Artists. In: Eighteenth-Century Studies 25 (Sommer, 1992), S. 441-468.

Rand 1994

Rand, Erika: Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and *Cosmo*. In: *Journal of Homosexuality* 27 (1994), S. 123-139.

Rand 1990

Rand, Erika: Depoliticizing Women: Female Agency, the French Revolution and the Art of Boucher and David. In: *Genders* 7 (1990), S. 47-68.

Rastopčín 2010

Rastopčín, Viktor Grigorevič, Anatolij Arkadevič Sevrojugič und Anastasija Aleksandrovna Coloveva: *Lica rossijskoj istorii: kolekcija portretov*. Bd. 1 A-B. Moskva 2010.

Ratouis de Limay 1972

Ratouis de Limay, Paul Marie: Quelques notes sur des pastellistes. In: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Neudruck der Ausgabe von 1929. Paris 1972, S. 174-179.

Réau 1964

Réau, Louis: Houdon. Sa vie et son œuvre. Ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique. Bd. 3 und 4. Paris 1964.

Réau 1928

Réau, Louis: La gravure en France au XVIIIe siècle. La Gravure d'illustration, Paris; Brüssel 1928.

Rees 1997

Rees, Joachim: Lexikoneintrag Carmontelle. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 16 Campagne-Cartellier. München, Leipzig 1997, S. 480.

Reiset 1913

Reiset, Tony-Henry-Auguste de: Josephine de Savoie, Comtesse de Provence 1753-1810. Paris 1913.

Reitmayer und Marx 2010

Reitmayer, Mortem und Christian Marx: Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft. In: *Handbuch der Netzwerkforschung*. Hrsg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling. Wiesbaden 2010 (Netzwerkforschung Bd. 4), S. 869-875.

Reynaud 2007

Reynaud, Élisabeth: Madame Élisabeth, sœur de Louis XVI: biographie. Paris 2007.

Reynolds 1996

Reynolds, Graham mit der Assistenz von Katharine Baetjer: *European Miniatures in The Metropolitan Museum of Art*. Bestandskatalog. New York 1996.

Ribeiro 1995

Ribeiro, Aileen: *The Art of Dress. Fashion in England and France 1750 to 1820*. New Haven, London 1995.

Riccoboni 1809

Riccoboni, Marie Jeanne de Heurles Laboras de Mezières: *Histoire de deux Amies*. In: *Œuvres complètes de Madame Riccoboni*. Bd. 1. Paris 1809.

Ripa 1603

Ripa, Cesare: Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Rom 1603.

Robertson 1999

Robertson, Karen: Tracing Women's Connections from a Letter by Elizabeth Raleigh. In: Maids and Mistresses, Cousins and Queens. Women's Alliances in Early Modern England. Hrsg. von Susan Frye und Karen Robertson. New York, Oxford 1999, S. 149-164.

Rœthlisberger 1986

Rœthlisberger, Marcel: Un bijou royal de Liotard: les enfants de Louis XV. In: L'Œil 31 (1986), S. 30-36.

Rœthlisberger und Loche 2008

Rœthlisberger, Marcel und Renée Loche unter Mitarbeit von Bodo Hofstetter und Hans Boekh für die Miniaturen: Liotard. Catalogue sources et correspondances. 2 Bde. Doornspijk 2008.

Roggendorf und Ruby 2004

Roggendorf, Simone und Sigrid Ruby (Hg.): (En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen. Marburg 2004.

Roland de La Platière 1986

Roland de La Platière, Jeanne-Marie: Mémoires. Paris 1986.

Roland de La Platière 1867

Roland de La Platière, Jeanne-Marie: Lettres en partie inédites de Madame Roland (Mademoiselle Phlipon) aux Demoiselles Cannel. 2 Bde. Paris 1867.

Roland de La Platière An VIII (= 23. 9. 1799 – 22. 9 1800)

Roland de La Platière, Jeanne-Marie: De L'Amitié. In: Œuvres de Jeanne Manon Phlipon Roland, Femme de l'ex-ministre de l'intérieur. Bd. 3. Paris An VIII, S. 41-55.

Roland-Michel 1987

Roland-Michel, Marianne: Die französische Zeichnung im 18. Jahrhundert. München 1987.

Rosenfeld 1981

Rosenfeld, Myra Nan: Largillière portraitiste du XVIIIe siècle. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts Montréal. Montréal 1981.

Rosenthal 2001

Rosenthal, Angela: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz. In: Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001, S. 95-117.

Rosenthal 1996

Rosenthal, Angela: Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert. Berlin 1996.

Rousseau 1978

Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. München 1978.

Ruby 2010

Ruby, Sigrid: Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance. Freiburg 2010.

Ruby 2004:

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.

Russisches Museum 1998

Russisches Museum. Hundert Jahre nationale russische Schatzkammer. St. Petersburg 1998.

Russlands Seele 2007:

Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau. Ausstellungskatalog 16. Mai bis 26. August 2007 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. München 2007.

Sachs-Villatte.

Sachs, Karl und Césaire Villatte: Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch, 1. Teil : Französisch-Deutsch. Revidierte Ausgabe. Berlin-Schöneberg 1911, S. 170, Stw. commerce.

Sacy 1722

Sacy, Louis de: Traité de l'Amitié. 2. Aufl. Paris 1722.

Salmon 2015

Salmon, Xavier unter Mitarbeit von Jacopo Ranzani: Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Ausstellungskatalog. Paris, Grand Palais, Galeries nationales 23. September 2015 – 11. Januar 2016. The Metropolitan Museum of Art, New York 9. Februar – 15. Mai 2016. Musée des Beaux Arts du Canada, Ottawa 10. Juni – 12. September 2016. Paris 2015.

Salmon 2006

Salmon, Xavier: Vienne à Versailles: Les portraits de la famille impériale par Joseph Ducreux (1735-1802). In: Marie-Antoinette, femme réelle, femme mythique. Ausst.-Kat. Bibliothèque municipale de Versailles. Paris 2006, S. 38-51.

Salmon 2005

Salmon, Xavier: Marie-Antoinette. Images d'un destin. Neuilly-sur-Seine 2005.

Salmon 2005 (a)

Salmon, Xavier und Pierre-Xavier Hans: Catalogue. In: Marie-Antoinette à Versailles. Le goût d'une reine. Ausst.-Kat. Musée des Arts décoratifs Bordeaux. Paris, Bordeaux 2005, S. 64-190.

Salmon 2004

Salmon, Xavier: Le voleur d'âmes. Maurice Quentin de La Tour. Ausst.-Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Versailles 2004.

Salmon 2003

Salmon, Xavier: Petits portraits de cour et d'amitié: l'exemple de Charles Leclercq. In: De Soie et de Poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières. Hrsg. von Xavier Salmon. Arles 2003, S. 176-192.

Salmon 2002

Salmon, Xavier (Hg.): Madame de Pompadour und die Künste. Paris 2002.

Salmon 1999

Salmon, Xavier: Jean-Marc Nattier 1685-1766. Ausst.-Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Paris 1999.

Salmon 1997

Salmon, Xavier: Musée national du château de Versailles. Les Pastels, Paris 1997.

Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787

Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787. Hrsg. von Bernadette Fort. Paris 1999 (Collection Beaux –Arts histoire).

Savine 1910

Savine, Albert: Madame Élisabeth et ses amies. D'après les Documents d'archives et les Mémoires. Paris 1910.

Шарандак 1977

Шарандак, Наталья Павловна: Иван Аргунов 1727-1802. Ленинград 1977.

Scherf 2002:

Scherf, Guilhem: Un portrait de Madame Adélaïde, 1768, par Jean-Baptiste Lemoyne entre au département des Sculptures du Louvre. In: Revue du Louvre 52 (2002), S. 13-16.

Schidlof 1964:

Schidlof, Leo R.: La Miniature en Europe. Bd. III. Planches 1-329 (A-K). Graz 1964.

Schmalhofer 1990

Schmalhofer, Gaby: Die Technik der Miniaturmalerei nach einer französischen Quellenschrift des 17. Jahrhunderts (Traite de Mignature de C.B., Paris 1672). Stuttgart 1980. (zugleich Diplomarbeit am Institut für Museumskunde an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste 1980).

Schneider 1999

Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670. Köln, London, Madrid 1999.

Schulte 2002

Schulte, Regina: Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen. In: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Hrsg. von Regina Schulte, Frankfurt a. M., New York 2002, S. 9-26.

Schulte 2002 (a)

Schulte, Regina: „Madame, Ma Chère Fille“ – „Dearest Child“. Briefe imperialer Mütter an königliche Töchter. In: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Hrsg. von Regina Schulte. Frankfurt a. M., New York 2002, S. 162-196.

Schulz 2002

Schulz, Martin: Körper sehen – Körper haben?: Fragen der bildlichen Repräsentation. In: *Quel Corps?: Eine Frage der Repräsentation*. Hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz. München 2002, S. 1-25.

Schumacher 2004

Schumacher, Doris: Freundschaft über den Tod hinaus. Die bürgerliche Kultur des Gedenkens im 18. Jahrhundert am Beispiel von Johan Wilhelm Ludwig Gleim. In: *Das Jahrhundert der Freundschaft: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen*. Hrsg. von Ute Pott, Gleimhaus Halberstadt. Göttingen 2004, S. 33-52.

Селинова 1988

Т. А. Селинова, Портретная Миниатюра в России XVIII – XIX Веків из собрания государственного исторического музея. Ленинград 1988.

Seth 2006

Seth, Corinna: Marie-Antoinette, femme réelle, femme mythique. In: *Marie-Antoinette, femme réelle, femme mythique*. Ausst.-Kat. Bibliothèque municipale de Versailles. Paris 2006, S. 27-37.

Seth 2006 (a)

Seth, Corinna: Lettre de Marie-Antoinette à la comtesse de Lage de Volude, 28 juin 1785. In: *Marie-Antoinette, femme réelle, femme mythique*. Ausst.-Kat. Bibliothèque municipale de Versailles. Paris 2006, S. 118f.

Sévigné 1979

Sévigné, Marie de Rabutin Chantal de: Briefe. Hrsg. und übersetzt von Theodora von der Mühl. Frankfurt a. M. 1979.

Shelley 2005

Shelley, Marjorie: Pastellists at Work: Two Portraits at the Metropolitan Museum by Maurice Quentin de La Tour and Jean Baptiste Perronneau. In: *Metropolitan Museum Journal* 40 (2005), S. 105-119, 12-13.

Shelley 2002

Shelley, Marjorie: An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900. In: *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*. Hrsg. von Harriet K. Stratis und Britt Salvesen. London 2002, S. 2-11.

Sheriff 2003:

Sheriff, Mary D.: The Cradle is empty: Elisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette, and the Problem of Intention. In: *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Hrsg. von Melissa Hyde und Jennifer Milam. Hamshire 2003 (*Women and Gender in the Early Modern World*), S. 164-187.

Sheriff 2003 (a)

Sheriff, Mary D.: The Portrait of the Queen. In: *Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*. Hrsg. von Dena Goodman. New York 2003, S. 45-71.

Sheriff 1996

Sheriff, Mary D.: The exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art. Chicago, London 1996.

Simons 1995

Simons, Patricia: Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualismus in Representations of Renaissance Women. In: Language and Images of Renaissance Italy. Hrsg. von Alison Brown, Oxford 1995, S. 263-311.

Smith-Rosenberg 1985

Smith-Rosenberg, Carroll: Disorderly Conduct: visions of gender in Victorian America. New York 1985.

Soieries de Lyon

Soieries de Lyon, commandes royales au XVIII^e siècle 1730-1800. Ausst.-Kat. Musée historique des Tissus Lyon 1988.

Solomon-Godeau 1997

Solomon-Godeau, Abigail: Male Trouble. A Crisis in Representation. London 1997.

Sotheby's London 15. 11. 1982

Sotheby's London. Auktionskatalog 15. 11. 1982.

Sotheby's Monaco 29.11.1986

Sotheby's Monaco. Auktionskatalog 29.11.1986.

Sotheby's Monte Carlo 13. 6. 1982

Sotheby's Monte Carlo. Auktionskatalog 13. 6. 1982.

Spahn 2009

Spahn, Claus: An der Schmerzgrenze. „Don Giovanni“ verschluckt sich an Ravioli, der „Rosenkavalier“ leidet unter zu vielen Rosinen – zwei Operninszenierungen in München und Stuttgart. In: *Die Zeit* 46 (Nov. 2009), S. 50.

Sprinson de Jesús 2008

Sprinson de Jesús, Mary: Adélaïde Labille-Guiard's Pastel Studies of the Mesdames de France. In: Metropolitan Museum Journal 43 (2008), S. 157-172.

St. Petersburg um 1800 1990

St. Petersburg um 1800. Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreichs. Meisterwerke und authentische Zeugnisse der Zeit aus der Staatlichen Ermitage, Leningrad. Ausstellungskatalog Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 9.6.-4.11.1990. Recklinghausen 1990.

Stafford 1998

Stafford, Barbara Maria: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung. Dresden 1998.

Stegbauer 2008

Stegbauer, Christian: Weak and Strong Ties. Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive. In: Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften. Hrsg. von Christian Stegbauer. Wiesbaden 2008, S. 105-119.

Stegbauer 2010

Stegbauer, Christian: Reziprozität. In: Handbuch der Netzwerkforschung, Hrsg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling. Wiesbaden 2010 (Netzwerkforschung Bd. 4), S. 113-122.

Stegbauer 2010:

Stegbauer, Christian: Positionen und positionale Systeme. In: Handbuch der Netzwerkforschung. Hrsg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling. Wiesbaden 2010 (Netzwerkforschung Bd. 4), S. 135-144.

Steidele 2003

Steidele, Angela: „Als wenn Du mein Geliebter wärest“. Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850. Stuttgart, Weimar 2003.

Strobel 2011

Strobel, Heidi A.: The artistic matronage of Queen Charlotte (1744-1818): how a queen promoted both art and female artists in English society. Lampater 2011.

Stryieński 1911

Stryieński, Casimir: Mesdames de France, filles de Louis XV. Documents inédits. 2. Aufl. Paris 1911.

Suthor 1999

Suthor, Nicola: Caius Plinius Secundus d. Ä.: Trauerarbeit/Schatten an der Wand (77 n. Chr.). In: Porträt. Hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor. Berlin 1999, S. 117-125

Tasch 1995

Tasch, Stephanie Goda: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999 (zugleich Dissertation Universität Bochum 1995).

Thibaut 2007

Thibaut, Matthias: Der „Hello“-Effekt. Das Porträt kehrt zurück. Im Gespräch mit WELTKUNST erläutert der Londoner Kunsthändler und Historiker Philip Mould, warum es immer mehr Sammlern ein Bedürfnis ist, den Menschen der Geschichte ins Gesicht zu schauen. In: Weltkunst 77 Heft 5 (2007), S. 34-42.

Thiroux d'Arconville 1761

Thiroux d'Arconville, Marie-Geneviève-Charlotte: De l'amitié. Amsterdam, Paris 1761.

Thomas 1996

Thomas, Chantal: Préface. In: Madame Roland. Lettres à une amie d'enfance. Paris 1996, S. 7-19.

Thomas 2010

Thomas, Kerstin: Welt und Stimmung: bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin, Berlin, München 2010 (Passagen/Passages 32).

Trauth 2009

Trauth, Nina: Maske und Person. Orientalismus im Porträt der Barock. München 2009 (Kunstwissenschaftliche Studien Band 157).

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 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings, Marburg 2004, S. 75-96.

Trepp 2002

Trepp, Anne-Charlotte: Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegungen zur Geschichte der Emotionen, In: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedmann und Margarete Zimmermann. Stuttgart, Weimar 2002 (*Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung Bd. 7), S. 86-103.

Trey 2013

Trey, Juliette: "Une place chez moi": la Maison de Madame Élisabeth. In: Madame Élisabeth, une princesse au destin tragique, 1764-1794. Ausst.-Kat. Château de Versailles. Mailand 2013, S. 152-157.

Twosome 2002

Twosome. Ausst.-Kat. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. Bad Breisig 2002.

Van Dyck & Britain 2009

Van Dyck & Britain. Ausstellungskatalog, Tate Britain London 18. Februar – 17. Mai 2009. London 2009.

Vente Paris 1975

Vente Paris, Palais Galliera, 5. Dezember 1975.

Vigée-Lebrun 1985

Vigée-Lebrun, Elisabeth: Die Schönheit der Malerin... Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun. Hrsg. von Lida von Mengden. Darmstadt, Neuwied 1985.

Vincent-Buffault 1995

Vincent-Buffault, Anne: *L'exercice de l'amitié. Pour une histoire des pratiques amicales aux XVIIIe et XIXe siècles.* Paris 1995.

Violet 1793

Violet, Pierre: Anweisung zur Miniatur-Mahlerey nach welcher Liebhaber mit einigen Vorkenntnissen in der Zeichenkunst sich selbst, ohne weitere Beihülfe eines Lehrers, zu guten Künstlern bilden können. Hof 1793.

Vitry 1908

Vitry, Paul: Quelques bustes français à l'exposition des cent pastels. In: La revue de l'art ancien et moderne 24 (1908), S. 21-28.

Voigts 1971:

Voigts, Jenny von: Briefe an Luise von Anhalt-Dessau. In: Sheldon, William und Ulrike: Im Geist der Empfindsamkeit. Freundschaftsbriefe der Mösertochter Jenny von Voigts an die Fürstin Luise von Anhalt-Dessau 1780-1808. Osnabrück 1971 (Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen hrsg. vom Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück).

Walczak 2012

Walczak, Gerrit: « Es ist nicht die Miniatur, die glänzt. In: Miniaturen der Zeit Marie Antoinettes aus der Sammlung Tansey. Ausst.-Kat. Hrsg. von der Stiftung Miniaturensammlung Tansey im Bomann-Museum Celle. Bearbeitet von Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten. München 2012, S. 25-43.

The Wallace Collection 1989

The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, Bd. III, French before 1815, London 1989.

Watelet 1792

Watelet, Claude Henri: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. 5 Bde. Paris 1792.

Watercolours and Fine Portrait Miniatures 14.07.1998

Watercolours and Fine Portrait Miniatures. Phillips. London. Auktionskatalog 14.7.1998.

Weil 2002

Weil, Rachel: Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie. In: Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Hrsg. von Regina Schulte. Frankfurt a. M., New York 2002, S. 99-111.

West 2004

West, Shearer: Portraiture. Oxford, New York 2004 (Oxford History of Art).

Wrede 2005

Wrede, Martin: Stw. AMTSADEL. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Abendland – Beleuchtung. Stuttgart, Weimar 2005, Sp. 332ff.

Wunder 2003

Wunder, Heide: Geschlechterverhältnisse und dynastische Herrschaft in der Frühen Neuzeit. In: Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen. Hrsg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff. Kassel 2003, S. 15-37.

Zick 1980

Zick, Gisela: Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck 1770-1870. Dortmund 1980.

Zorach 2001

Zorach, Rebecca: Desiring Things. In: Art History Jg. 24 (2001), S. 195-212.

Internetquellen

Acquisistions de musées français lors de ventes aux enchères parisiennes 2006

Acquisistions de musées français lors de ventes aux enchères parisiennes. In: La Tribune de l'Art. L'actualité du patrimoine et de l'art occidentale de moyen-âge aux années 30. 23. 06. 2006 <http://www.latribunedelart.com/acquisitions-de-musees-francais-lors-de-ventes-aux-encheres-parisiennes>. 07.10.2017.

Campan 1825

Campan, Jeanne-Louise-Henriette: Lettres de deux amies, ou Correspondance entre deux élèves d'Écouen. Paris 1825. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6467361q/f5.image>. 07.10.2017.

Goodman 2005

Goodman, Dena: Letter Writing and the Emergence of Gendered Subjectivity in Eighteenth-Century France. In: Journal of Women's History 17, 2 (2005), S. 9-37. http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_womens_history/v017/17. 19.11.2007.

Jeffares 2006

Jeffares, Neil: Dictionary of pastellists before 1800. London 2006. Online Edition <http://www.pastellists.com>. 07.10.2017.

Jeffares 2006

Jeffares, Neil: "Jean-Étienne Liotard". *Dictionary of pastellists before 1800*. London 2006. Online Edition. [<http://www.pastellists.com/Articles/Liotard1.pdf>. 07.10.2017. <http://www.pastellists.com/articles/liotard2.pdf>. 07.10.2017. <http://www.pastellists.com/Articles/Liotard3.pdf>. 07.10.2017.]

Meyers Großes Konversations-Lexikon 1905

Meyers Großes Konversations-Lexikon Bd. 12. Leipzig 1908, Stw. Lestocq, Johann Hermann, S. 451f. <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Lestocq?hl=lestocq>. 17.01.2018.

Otto 2005

Otto, Alexander: Die russische Hofgesellschaft in der Zeit Katharinas II. (Dissertation Universität Tübingen 2002). https://bibliographie.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46249/pdf/Dissertation_Otto.pdf?sequence=1&Allwed=y. 07.10.17.

Piles de 1767

Piles, Roger de: Recueil de divers ouvrages sur la peinture et de coloris. Amsterdam, Leipzig 1767. http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PID=PPN64155317X|LOG_0008&physid=PHYS. 07.10.2017.

Sniader Lanser 1998-99

Sniader Lanser, Susan: Befriending the Body: Female Intimacies as Class Acts. In: Eighteenth-Century Studies 32, 2 (1998-99), S. 179-198. http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=1#page_scan_tab_contents. 07.10.2017.

Ulferts 2008

Ulferts, Gert-Dieter: Möbel für Europa. Roentgen und Weimar, http://www.klassikstiftung.de/uploads/tx_lombkswdigitaldocs/Jahrbuch_2008_Ulferts.pdf. 17.01.2018.

Umschrift des russischen Alphabets

Umschrift des russischen Alphabets. Universität Heidelberg.

[http://www.uni-](http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/neuphil/iask/sued/seminar/abteilungen/russisch/russisch_translit.html)

[heidelberg.de/fakultaeten/neuphil/iask/sued/seminar/abteilungen/russisch/russisch_translit.html](http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/neuphil/iask/sued/seminar/abteilungen/russisch/russisch_translit.html). 07.10.2017.

Whitlum-Cooper 2010

Whitlum-Cooper, Francesca. "The Eighteenth-Century Pastel Portrait".

http://www.metmuseum.org/toah/hd/papo/hd_papo.htm (September 2010). 07.10.2017.

<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/10/213444-Portrait-de-Philibert-Orry-comte-de-Vignory-1689-1747-max>. 13.01.2019.

http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/claude-francois-vignon_francoise-marie-de-bourbon-mademoiselle-de-blois-future-duchesse-d-orleans-1677-1749-et-louise-francoise-de-bourbon-mademoiselle-de-nantes-future-princesse-de-conde-1673-1743_huile-sur-toile. 12.01.2019.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10160&langue=en. 14.01.2019.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28888&langue=fr. 12.01.2019.

<https://collections.burghley.co.uk/collection/the-three-brothers-browne-by-isaac-oliver-signed-with-monogram-inscribed-and-dated-1598/>. 13.01.2019.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Essay>. 08.10.2017.

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1455100>. 03.10.2017.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=314459&sid=94c9ef19-9cf9-4246-bdec-71c1f6af3e01. 13.01.2019.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0636/m507704_88ce4295_p.jpg. 04.10.2017.

http://www.jstor.org/stable/30054218?seq=1#page_scan_tab_contents. 03.10.2017.

<http://www.khm.at/objektdb/detail/185/>. 05.01.2018.

<http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=5946>. 10.02.2019.

<http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=3032>. 10.02.2019.

<https://www.mutualart.com/Artwork/A-lady-writing-a-letter-in-a-landscape/12A4A8DB22403E60>. 09.02.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=34872616&E=2K1KTSU2IDJH8&SID=2K1KTSU2IDJH8&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BCPE90>. 14.11.2018.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=34877275&E=2K1KTS2ICNWO&SID=2K1KTSU2ICNWO&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BERBYF>. 09.02.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9481307&E=2K1KTS2DYSHLG&SID=2K1KTS2DYSHLG&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BEA8BG>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9512766&E=2K1KTS2DYK9MS&SID=2K1KTS2DYK9MS&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU07JIQFE>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9570436&E=2K1KTS2DIOYTK&SID=2K1KTS2DIOYTK&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BABU3T>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9573083&E=2K1KTS2DITE2K&SID=2K1KTS2DITE2K&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BER9FJ>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9577811&E=2K1KTS2DIBJF8&SID=2K1KTS2DIBJF8&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU07J9LBF>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9592602&E=2K1KTS2DI7AYO&SID=2K1KTS2DI7AYO&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BEW3RZ>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9607198&E=2K1KTS2DIVBSW&SID=2K1KTS2DIVBSW&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BE5ARS>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9611088&E=2K1KTS2DILC8P&SID=2K1KTS2DILC8P&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BA11ZZ>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9633039&E=2K1KTS2DWRAG2&SID=2K1KTS2DWRAG2&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BABE8J>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9661294&E=2K1KTS2DWMH1&SID=2K1KTS2DWMH1&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BAB2MS>. 13.01.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=9676673&E=2K1KTSWNTPK&SID=2K1KTS2DWNTPK&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BA1L2G>. 09.02.2019.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=457&FP=2081228&E=2K1KTSU8RY2VB&SID=2K1KTSU8RY2VB&New=T&Pic=63&SubE=2C6NU0PA4310>. 13.01.2019

<http://www.tez-rus.net/ViewGood34667.html>. 03.10.2017.

Personenverzeichnis

- Adélaïde de France, Marie-Adélaïde de France, Tochter von Louis XV. (1732-1800)
- Aleksandra Fëdorovna, Charlotte von Preußen, Kaiserin von Russland (1798-1860)
- Angoulême, Herzogin von, Marie Thérèse Charlotte de France, Madame Royale (1778-1851)
- Anna Ioannovna, Herzogin von Kurland und Kaiserin von Russland (1693-1740)
- Anna Leopoldowna, Großfürstin und Kaiserin von Russland (1718-46)
- Anna Petrovna, älteste Tochter von Petr I. und Ekaterina I. (1708-28)
- Anne-Henriette de France, Tochter von Louis XV. (1727-52)
- Artois, Marie-Thérèse von Savoie, Prinzessin von Savoie, Gräfin von (1756-1805)
- Auguié, Adélaïde Henriette Genet, verheiratete, Kammerfrau Marie-Antoinettes (1758-94)
- Autriche, Anne von, Königin und Regentin von Frankreich (1601-66)
- Autriche, Marie-Thérèse von, Königin von Frankreich und Navarra (1638-83)
- Barry, Marie-Jeanne Bécu, Gräfin du Barry, zweite *maîtresse-en-titre* von Louis XV. (1743-93)
- Belosel'skaja-Belozerskaja (Saltykova), Evdokija Michajlovna, (1777-1846)
- Belosel'skaja-Belozerskaja (Čerkasova), Elizaveta Michajlovna, Baronin (1742-1807)
- Bezborodko, Anna Ivanovna (1766-1824)
- Biron, Armand Louis von Gontaut, Graf von, Herzog von Lauzun (1747-93)
- Blois, Françoise-Marie de Bourbon, Mademoiselle de (1677-1749)
- Bombelles, Angélique von Mackau, Markgräfin von (1762-1801)
- Bourbon, Louise-Françoise von, Mademoiselle von Nantes, Tochter Louis XIV. (1673-1743)
- Bourbon, Marie-Anne von, Mademoiselle von Blois, Tochter Louis XIV. (1666-1739)
- Branickaja, Aleksandra Vasil'evna, Gräfin, Staatsdame Ekaterinas II. (1754-1838)
- Campan, Jeanne Louis Henriette, erste Kammerfrau Marie-Antoinettes (1752-1822)
- Carriera, Rosalba, Malerin (1675-1757)
- Charlotte Wilhelmine Christiane Marie von Hessen-Darmstadt, Prinzessin (1755-85)
- Clotilde de France, Königin von Piémont-Sardaigne und Schwester Louis XVI. (1759-1802)
- Diane Louise Augustine, Gräfin von Polignac, Schwägerin der Yolande von Polignac (1746-1818)
- Efremov, Danila Efremovič, Ataman eines Heeres von Donkosaken (? – 1760)
- Efremov, Stepan Danilovič, Ataman eines Heeres von Donkosaken (1715-84)
- Ekaterina I. Alekseevna, russische Zarin (1683-1727)
- Ekaterina II., russische Zarin (1729-96)
- Elizaveta I. Petrovna Romanova, russische Zarin (1709-61)
- Elisabeth de France, Élisabeth Philippine Marie Hélène, Schwester von Louis XVI. (1764-94)
- Gagarina, Anna Gavrilovna, Tochter des Grafen und Geheimrats G. P. Gagarin (1782-1856)

Gagarina, Varvara Gavrilovna, Tochter des Grafen und Geheimrats G. P. Gagarin (1784-1808)

Golicyna, Anastasija Petrovna, Gräfin, Staatsdame Ekaterina I. (1655-1729)

Grignan, Françoise Marguerite de Sévigné, Gräfin von, (1646-1705)

Izmailova, Anastasia Mikhailovna (geb. Naryškina), Staatsdame Elizaveta Petrovna (1703-61)

Krasnoščekov, Fedor Ivanovič, Ataman eines Heeres von Dokosaken (1710-64)

Kurakina, Aleksandra Alekseevna, Tochter des Grafen Aleksej Borisovič Kurakin (1788-1819)

Kurakina, Elena Alekseevna, Tochter des Grafen Aleksej Borisovič Kurakin (1787-1869)

Labille-Guiard, Adélaïde, Malerin (1749-1803)

Lamballe, Marie-Louise-Thérèse von Savoie-Carignan, Prinzessin von (1649-1792)

Lanskoj, Aleksandr Dmitrievič, Generaladjutant, Favorit Ekaterinas II. (1758-84)

Lestocq, Jean Armand de, Leibarzt und Geheimrat am russischen Hof (1692-1767)

Louis XV., König von Frankreich und Navarra (1710-74)

Louis-Philippe II. Joseph von Bourbon, Herzog von Orléans (1747-93)

Louise-Marie de France, genannt Madame Dernière, Tochter von Louis XV. (1737-87)

Luisse von Hessen-Darmstadt, Prinzessin, Großherzogin von Sachsen-Weimar (1757-1830)

Maine, Louise-Bénédicte von Bourbon, Mademoiselle von Enghien, Herzogin du (1676-1753)

Maria Antonia Fernanda di Borbone-Spagna, Königin von Sardinien (1729-85)

Maria Christina von Österreich, Johanna Josepha Antonia von Habsburg-Lothringen (1742-98)

Maria Karolina von Österreich, Erzherzogin, Königin von Neapel-Sizilien (1752-1814)

Maria Karolina Zofia Felicja Leszczyńska, Königin von Frankreich (1703-68)

Maria Theresia von Österreich, Kaiserin und Königin von Ungarn und Böhmen (1717-80)

Marie-Antoinette, Maria Antonia Josepha Johanna, Königin von Frankreich (1755-93)

Marie-Caroline-Sophie-Félicité Leszczyńska, Königin von Frankreich (1703-68)

Marie-Louise-Élisabeth von Bourbon, Herzogin von Parma (1727-59)

Mercy-Argenteau, Florimond Claude von, österreichischer Diplomat in Paris (1727-94)

Monstiers-Mérinville, Charlotte-Julie de Labriffe d'Amilly, Markgräfin von (1769-1836)

Narbonne-Lara, Françoise de Châlus, Herzogin (1734-1821)

Nelidova, Varvara Arkad'evna, Kammerfräulein Aleksandra Fëdorovna (1814-97)

Nikolaevna, Anna (1758? – 1799?)

Orléans, Elisabeth Charlotte, Prinzessin von der Pfalz, Herzogin von (1652-1722)

Pavel I. Petrovič, russischer Zar, Sohn von Ekaterina II. (1754-1801)

Petr I., Petr I Velikij, Pëtr Alekseevič Romanov, russischer Zar und Großfürst (1672-1725)

Petr III., Petr III Fëdorovič, russischer Zar (1728-62)

Pezé, Markgräfin Caroline de Pezé, geb. Murat

Philipp, Herzog von Parma (1720-65)

Platon, Petr Georgievič Levšin, Mitropolit (Erzbischof) von Moskau (1737-1812)
Polastron, Yolande-Martine-Gabrielle Gräfin von, Herzogin von Polignac (1749-93)
Protasova, Anna Stepanovna, Gräfin, Kammerfräulein und Vertraute Ekaterinas II. (1745-1826)
Provence, Marie-Joséphine Louise von Savoie, Prinzessin von Savoie, Gräfin von (1753-1810)
Razumovskij, Aleksej Grigor'evič (1709-71)
Rougé, Markgräfin Victurnienne Delphine Nathalie von Rougé (1759-1828)
Sophie Philippine Élisabeth Justine de France, Tochter von Louis XV (1734-82)
Stroganova, Marija Jakovlevna, Staatsdame Ekaterinas I. und Anna Ioannovnas (1678-1734)
Stroganova, Natal'ja Michajlovna, Baronin (1743-1819)
Šeremeteva, Varvara Alekseevna, Gräfin
Vallayer-Coster, Anne, Malerin (1744-1818)
Victoire de France, Marie-Louise-Thérèse-Victoire de, Tochter Louis XV. (1733-99)
Vigée-Lebrun, Élisabeth Louise, Malerin (1755-1842)
Vittorio Amedeo III di Savoia, König von Sardinien (1726-96)
Voroncova, Anna Karlovna, Gräfin, Staatsdame und Oberhofmeisterin (1722-75)
Voroncova-Daškova, Ekaterina Romanovna, Fürstin, Leiterin der Akademie d. Wiss.(1743-1810)

Band II

Abbildungen und Abbildungsverzeichnis



sempre, & ne i maggiori bisogni deue esser più che mai amicitia, ricordandosi, che non è mai amico tanto inutile, che non sappia trouar strada in qualche modo di pagare gl' oblihi dell' amicitia.

Amicitia.

Donna vestita di bianco, per la medesima ragione detta di sopra, ha uerà i capelli sparsi; sotto il braccio sinistro terrà vn cagnolino bianco abbracciato, & stretto; nella destra mano vn mazzo di fiori, & sotto al piede destro vna testa di morto.

I capelli sparsi sono per le ragioni già dette. Il cagnolino bianco mostra, che si deue conseruare netta d'ogni macchia all'amico la pura fedeltà; per i fiori s'intende l'odore del buon ordine, che cagiona l'amicitia nel confortio,

Abb. 1

Cesare Ripa, *amicitia*, aus: Iconologia Overo Descrizione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Rom: Faeii 1603.



L. Vassé Inve.



Bassan Exe.

L'AMOUR ET L'AMITIÉ

à Paris chez Basan graveur rue St. Jacques

Abb. 2

Pierre-François Bassan, *L'Amour et l'amitié*, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 32,9 x 22,1 cm,
L. Vassé Inv. ; Basan Exe, Dokument-Nr.: AA-83-BOITE FOL, Planche 32, Paris,
Bibliothèque nationale de France.



F. Lehnert.

Lith. de Bichsel aîné
1832-76

AMITIÉ.

FRIENDSHIP.

à Paris, chez Trepoent, Libraire-Éditeur,
r. du Cloître St-Jacques l'hôpital, N° 5.

London Ch. Hill, 86, Fleet street.
Augsbourg, Tessari et C^{ie}.

Abb. 4

Pierre Frédéric Lehnert, *Amitié*, Lithographie, Abzugs-Nr. NQ-C-044954, Dokument-Nr. SNR-3 (LEHNERT, PIERRE FREDERIC) Paris, Bibliothèque nationale de France.



Abb. 5
Adèle Auguié, baronne de Broc, *Aglé Auguié und Hortense de Beauharnais*, 1802,
Bleistift, 46,5 x 59,5 cm, Inv.-Nr. MM96.25.1, Malmaison, château de Malmaison und
Bois-Préau.



Abb. 6
Adélaïde Labille-Guiard, *Marie-Thérèse-Louise-Victoire de France, Tochter von Louis XV, genannt « Madame Victoire »*, dargestellt vor einer Statue der Amitié im *château de Bellevue*, 1788, Öl auf Leinwand, 271 x 165 cm, Inv.-Nr. MV3960, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 7
Adélaïde Labille-Guiard, *Studie einer sitzenden Frau von hinten gesehen (Marie-Gabrielle Capet)*, 1789, rote, schwarze und weiße Kreide auf getöntem und geripptem Papier, 52 x 48 cm, Zeichnung, Inv.-Nr. 2008.538.1, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 8
Etienne-Charles Leguay, *Der Konventionelle François Buzot in Betrachtung eines Miniaturporträts von Madame Roland*, Bleistift, 54,8 x 51,3 cm, Inv.-Nr. D.5016, Paris, musée Carnavalet.



Abb. 9
Adélaïde Labille-Guyard, *Madame Elisabeth*, 1787, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Abb. 10
Adélaïde Labille-Guiard, *Gräfin de Flahaut, ursprünglich Madame de Souza, mit ihrem Sohn Charles*, 1785, Öl auf Leinwand, 98 x 78,5 cm, Jersey, Channel Islands, Sammlung von Mr. J. O. E. Hood.



© The Wallace Collection

Abb. 11
Peter Adolf Hall, *Die Familie des Malers*, 1776, Gouache auf Elfenbein, 8,9 x 10,9 cm, Inv.-
Nr. M186, London, Wallace collection.



Abb. 12
Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, *Die Marquise de Pezé und die Marquise de Rougé mit ihren Söhnen Alexis und Adrien*, 1787, Öl auf Leinwand, 123,4 x 155,9 cm, Inv.-Nr. 1964.11.1, Washington, National Gallery of Art.



Abb. 13
Alexander Kucharski, Porträt der Louise d'Esparbès de Lussan, comtesse de Polastron,
Dame du palais der Königin Marie-Antoinette, Pastell, 60,5 x 50,2 cm, Inv.-Nr. MV8388;
INVDessins1075, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 14

François Denis Née, *Chambre du cœur de Voltaire in Fernelay*. Die Wände des Zimmers von Voltaire sind mit den Bildnisgrafiken gelehrter Männer und Frauen bedeckt, denen sich Voltaire nahe fühlte. Das Medaillonporträt, das sich Voltaires Bett am nächsten befindet, ist das von Benjamin Franklin, den Voltaire 1778 getroffen hatte, 18. Jahrhundert, Druck, Inv.-Nr. N-3 (VOLTAIRE), Paris, Bibliothèque nationale de France.



Abb. 15
Joseph Boze, *Portrait der Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence*, zwischen 1785, Pastell, 72 x 52 cm, Inv.-Nr. 25041, Paris, musée du Louvre.



Abb. 16
Unbekannter Künstler (französische Schule), *Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, genannt Philippe-Egalité*, 18. Jahrhundert, runde Miniatur auf Elfenbein mit Goldrahmen auf einer Tabakdose aus Quarz angebracht, Durchmesser: 7,2 cm, Inv.-Nr. OA1364, Chantilly, musée Condé.



Abb. 17

Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, *Das Innere des Esszimmers von Mme la duchesse d'Orléans in Sarria (Spanien) während ihres Exils von 1794 bis 1814. Mme de Chastellux legt ihren Arm um den der duchesse d'Orléans*, 1798, Aquarell und Gouache auf Papier in einem Silberrahmen, fixiert in dem Deckel eines Heftes, das mit grünem Leder eingebunden ist, Vorderseite des Bucheinbandes, Durchmesser: 8,1 cm, Inv.-Nr. DE1136, Chantilly, musée Condé.



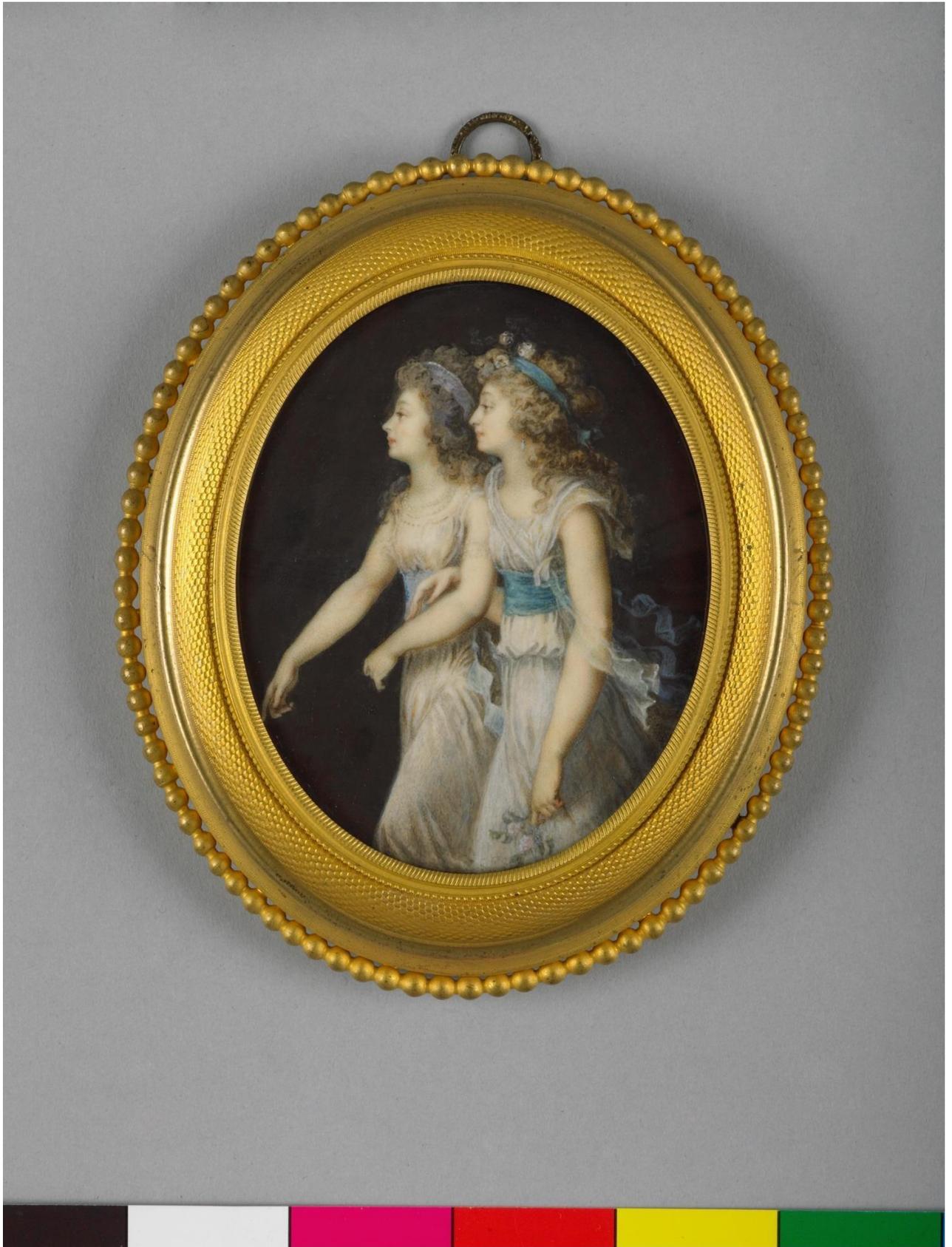
Abb. 18

Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, *Die Ankunft des Grafen Chastellux bei seiner Mutter in Sarria (Spanien)*, 1798, Aquarell und Gouache auf Papier in einem Silberrahmen, fixiert in dem Deckel eines Heftes, das mit grünem Leder eingebunden ist, Rückseite des Bucheinbandes, Durchmesser: 8,1 cm, Inv.-Nr. 8CL121, Chantilly, musée Condé.



© The Wallace Collection

Abb. 19
Jean-Urbain Guérin, *Georgiana, Herzogin von Devonshire und Lady Elisabeth Foster*, 1791,
Miniatur auf Elfenbein, 9,4 x 6,8 cm, Inv.-Nr. M177, London, The Wallace Collection.



© The Wallace Collection

Abb. 20
Jean-Urbain Guérin, *Zwei unbekannte Damen*, ca. 1790, Miniatur auf Elfenbein, 8,1 x 6,7
cm, Inv.-Nr. M179, London, The Wallace Collection.



Abb. 21
Nicolas Lafrensen der Jüngere, *Der Trost in der Abwesenheit*, 18. Jahrhundert,
Gouache auf Papier, 26 x 20 cm, Inv.-Nr. 152, Paris, musée Cognacq-Jay.



Abb. 22
Louis Marie Sicardi, *Elisabeth de France*, ca. 1780, Durchmesser: 7,3 cm, in den Deckel einer Bonbonnière eingelassen, Privatsammlung.



Abb. 23
Pio-Ignazio-Vittoriano Campana (zugeschrieben oder Replik), *Marie-Antoinette als "Schöne Bäuerin"*, Miniatur in den Deckel einer runden Bonbonnière eingelassen, Höhe: 3 cm, Durchmesser: 7,6 cm, Privatsammlung.



Abb. 24
Louis-Lié Périn Salbreux, *Marie Thérèse de Sardaigne, comtesse d'Artois* oder *Élisabeth de France*, Ende 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Inv.-Nr. J 110, B. 103, Paris, musée Cognacq-Jay.



Abb. 25
Louis-Lié Périn Salbreux, *Porträt von Madame Adélaïde und Madame Victoire* (in dem ovalen Porträt rechts), 1776, Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Inv.-Nr. MV 9085, Versailles, Musée national du Château de Versailles.



Abb. 26
Jean Baptiste II Lemoyne, *Marie-Adélaïde de France*, 1768, Marmor, Höhe: 74 cm, Inv.-Nr.
RF4680, Paris, musée du Louvre.



Abb. 27

Jean-Antoine Houdon: *Marie-Adélaïde de France*, 1777, Marmor, Höhe: 99 cm, Breite: 56,5 cm, Tiefe: 34 cm, Inv.-Nr. RF2595, Paris, musée du Louvre.



© The Wallace Collection

Abb. 28
Jean-Antoine Houdon, *Büste der Madame Victoire de France*, 1777, Marmor, Höhe: 78,8 cm, Inv.-Nr. S 25, London, The Wallace Collection.



Abb. 29
Kopie nach Charles Eisen, *Allegorische Szene mit Marie-Antoinette, die von den Grazien umgeben ist*, 1770-80, Grafik auf Papier, 14 x 9,3 cm, Inv.-Nr. 1982,U.1834, London, British Museum.



Abb. 30
Adélaïde Labille-Guyard, *Adélaïde de France, Tochter von Louis XV.*, 1787, Öl auf
Leinwand, 271 x 195 cm, Inv.-Nr. MV3958 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 31
Anne Vallayer-Coster, *Sophie-Philippine-Elisabeth de France*, 1779, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Inv.-Nr. MV3812, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 32

Anne Vallayer-Coster, *Marie-Adélaïde de France, genannt Madame Adélaïde*, 1780, Öl auf Leinwand, 72 x 59 cm, Inv.-Nr. MV3803, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 33
Anne Vallayer-Coster, *Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France, genannt Madame Victoire*, 1780, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Inv.-Nr. MV3807, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 34
Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *La reine en chemise*, 1783, Öl auf Leinwand, 89,8 x 72 cm, Darmstadt, Schlossmuseum.

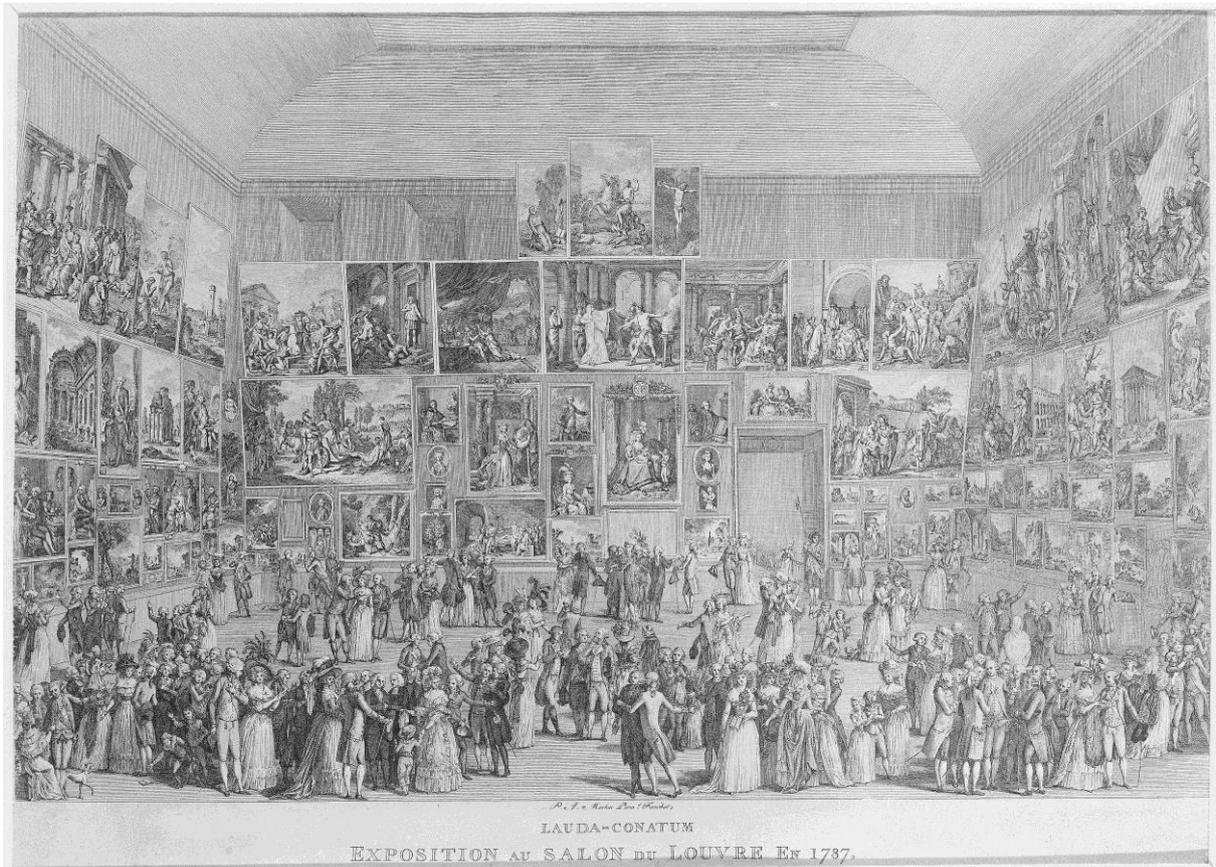


Abb. 35

Vue du Salon du Louvre en 1787, 18. Jahrhundert, Grafik, 36 x 58 cm, Inv.-Nr. invgravures3515, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 36
Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Marie-Joséphine-Louise de Savoie, comtesse de Provence*, 1782, Öl auf Leinwand, 74,8 x 60,5 cm, Inv.-Nr. MV7532, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 37
Elisabeth Vigée Lebrun, *Porträt der Yolande-Martine-Gabrielle de Polastron, duchesse de Polignac*, 1782, Öl auf Leinwand, 92,2 x 73,3 cm, Inv.-Nr. MV8971, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 38
Augustin Ritt, *Zarin Katharina II. und Graf Aleksandr Lanskoi*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert,
Aquarell auf Elfenbein, 3,97 x 4,76 cm, Inv.-Nr. 38.343, Baltimore, The Walters Art
Museum.



Abb. 39

Atelier der Brüder Charles und Henri Beaubrun, André Simon de Saint Renard zugeschrieben, *Die Mutter des Königs Anna von Österreich reicht ihrem Enkel, dem Dauphin Ludwig ihre Hand, der auf dem Schoß seiner Mutter, der Königin Maria-Theresia von Österreich sitzt*, um 1665, Öl auf Leinwand, 134,5 x 148 cm, Inv.-Nr. MV9157, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 40
François de Troy, *Marie-Anne de Bourbon*, Mademoiselle de Blois, Prinzessin von Condé,
1680, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, Inv.-Nr. MV8287, Versailles, châteaux de Versailles et
de Trianon.



Abb. 41
François de Troy, *Porträt der Louise-Bénédicte de Bourbon, princesse de Condé und duchesse du Maine als Kleopatra*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm, Inv.-Nr. MV8288, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 42

Aleksander Kucharski, *Die Königin Marie-Antoinette in Witwenkleidung im Gefängnis der Conciergerie*, 1793, Öl auf Leinwand, 27 x 18 cm, Inv.-Nr. MV5295, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 43
Adélaïde Labille-Guiard, *Louise-Elisabeth de France, Herzogin von Parma, dargestellt mit ihrem Sohn Ferdinand, dem zukünftigen Herzog von Parma im Alter von zwei Jahren*, 1788, Öl auf Leinwand, 275 x 160 cm, Inv.-Nr. MV3876, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 44
Jean-Marc Nattier, *Madame Henriette de France dargestellt als Flora*, 1742, Öl auf Leinwand, 105 x 151 cm, Inv.-Nr. MV3818, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 45
Jean-Marc Nattier, *Madame Sophie de France, Tochter Ludwigs XV.*, dargestellt im
Büstenformat eine Blumenguirlande haltend, 1748, Öl auf Leinwand, 81,1 x 64 cm, Inv.-
Nr. MV4458, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 46

Jean-Marc Nattier, *Madame Louise de France einen Blumenkorb haltend*, 1748, Öl auf Leinwand, 82,2 x 66 cm, Inv.-Nr. MV4428, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 47
Jean-Marc Nattier, *Maria Leszczyńska, Königin von Frankreich, Bibel lesend*, 1748,
Öl auf Leinwand, 104 x 112 cm, Inv.-Nr. MV5672, Versailles, châteaux de
Versailles et de Trianon.



Abb. 48

Jean-Marc Nattier, *Madame Marie-Louise-Thérèse Victoire de France, das Wasser verkörpernd*, 1751, Öl auf Leinwand, 97 x 137 cm, MASP.00050, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Schenkung Nationalkongress 1952.



Abb. 49

Jean-Marc Nattier, *Madame Anne-Henriette de France, das Feuer verkörpernd*, 1751, Öl auf Leinwand, 97 x 137 cm, MASP.00048, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Schenkung Nationalkongress 1952.



Abb. 50
Jean-Marc Nattier, *Madame Louise-Élisabeth, Herzogin von Parma, die Erde verkörpernd*,
1750, Öl auf Leinwand, 97 x 136 cm, MASP.00047, São Paulo, Museu de Arte de São
Paulo Assis Chateaubriand, Schenkung Nationalkongress 1952.



Abb. 51

Jean-Marc Nattier, *Madame Marie-Adélaïde de France, die Luft verkörpernd*, 1751, Öl auf Leinwand, 97 x 136,5 cm, MASP.00049, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Schenkung Nationalkongress 1952.



Abb. 52
Jean-Marc Nattier, *Madame Adélaïde in Hofkleidung, ein Notenbuch haltend*, 1758, Öl auf Leinwand, 231,3 x 146 cm, Inv.-Nr. MV3802, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 53

Jean-Marc Nattier, *Madame Adélaïde, Knoten knüpfend*, 1756, Öl auf Leinwand, 89,9 x 77,2 cm, Inv.-Nr. MV3801, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 54
Jean-Marc Nattier, *Madame Prinzessin, Herzogin von Parma in Hofkleidung*,
1761, Öl auf Leinwand, 240 x 184 cm, Inv.-Nr. MV3806, Versailles, châteaux de
Versailles et de Trianon.



Abb. 55
François-Hubert Drouais, *Victoire, Sophie und Louise de France*, zwischen 1770 und 1774,
Öl auf Leinwand, 108 x 152 cm, Inv.-Nr. MV4459, Versailles, château de Versailles et de
Trianon.



Abb. 56
François-Hubert Drouais, *Sophie-Philippine-Elisabeth de France*, 1763, Öl auf Leinwand,
69 x 58 cm, Inv.-Nr. MV3810, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 57
François-Hubert Drouais, *Louise-Marie de France*, 1763, Öl auf Leinwand, 73,7 x 59,8 cm,
Inv.-Nr. 1359-5, Victoria (Australien), National Gallery of Art.



Abb. 58
J. J. Dailly nach Jean-Étienne Liotard, Miniaturporträts der Familie Ludwigs XV.
eingelassen in eine Tabatière, *Marie-Louise-Elisabeth und Adélaïde de France*,
1761/62, gemalt auf Emaille, 5 x 6,3 cm, Inv.-Nr. 57.136, Baltimore, The Walters Art
Museum.



Abb. 59
J. J. Dailly nach Jean-Étienne Liotard, Miniaturporträts der Familie Ludwigs XV.
eingelassen in eine Tabatière, *Victoire und Sophie de France*, 1761/62, gemalt auf
Emaill, 5 x 6,3 cm, Inv.-Nr. 57.136, Baltimore, The Walters Art Museum.



Abb. 60
Adolf Ulrik Wertmüller, *Marie-Antoinette im Jagdkostüm*, 1788, Öl auf Leinwand,
65,5 x 53,5 cm, Inv.-Nr. MV8211, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 61
Aleksander Kucharski, Büstenporträt der Königin Marie-Antoinette, 1792, Pastell, 80,3 x
64,2 cm, Inv.-Nr. MV8053; INV Dessins1070, Versailles, châteaux de Versailles et de
Trianon.



Abb. 62
Charles Leclercq, *Élisabeth-Philippine-Marie-Hélène de France*, 1783, Öl auf
Leinwand, 43 x 34 cm, Inv.-Nr. MV8965, Versailles, châteaux de Versailles et de
Trianon.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: © Universitätsbibliothek Heidelberg CC-BY-SA-3.0.

Abb. 2, 3, 4 und 14: © Bibliothèque nationale de France.

Abb. 5: © Château de Malmaison und Bois-Préau.

Abb. 7: © Metropolitan Museum of Art.

Abb. 8: © Musée Carnavalet/Roger-Viollet.

Abb. 9 aus: Passez 1973, S. 175 Abb. LXI.

Abb. 10 aus: Passez 1973, S. 143 Abb. XLIV.

Abb. 11, 19 und 20, 28: © The Wallace Collection.

Abb. 12: Courtesy National Gallery of Art, Washington.

Abb. 15, 26, 27: © Musée du Louvre.

Abb. 16, 17, 18: © Musée Condé.

Abb. 21 und 24: © Musée Cognacq-Jay/Roger-Viollet.

Abb. 22 aus: Madame Élisabeth 2013, S. 72 ill. 9.

Abb. 23 aus: Grandjean 1981, Nr. 175.

Abb. 29: © British Museum.

Abb. 34: © Schlossmuseum Darmstadt.

Abb. 38, 58, 59 © The Walters Art Museum.

Abb. 6, 13, 25, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62: © Châteaux de Versailles et de Trianon.

Abb. 48, 49, 50, 51: © São Paulo, Museu de Arte. Fotos: João Musa.

Abb. 57: © Victoria (Australien), National Gallery of Art.