

Frau und Bildnis 1600 – 1750

Barocke Repräsentationskultur
an europäischen Fürstenhöfen

Herausgegeben von
Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff

kassel
university



press

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

Frau und Bildnis 1600 – 1750:

Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen /
Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff (Hrsg.)
Kassel: kassel university press 2003
ISBN 3-933146-95-X

Herausgegeben von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff

Gestaltung, Layout und Satz: Nicolas Neuwirth

Titelbild und Bildausschnitt der Rückseite: Gerard von Honthorst: Sophie von der Pfalz, Kurfürstin von Hannover (Details), Öl/Lw., 1641. Hannover, Fürstenhaus Herrenhausen-Museum (Bildrechte: Sekretariat SR. K. H. des Prinzen von Hannover Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg, Foto: Historisches Museum, E. Rahls)
Druck: Druckerei Paegelow

Reihe: Kasseler Semesterbücher

Studia Cassellana Band 12

Die Kasseler Semesterbücher werden vom Präsidenten der Universität Kassel in zwei Reihen herausgegeben: In der Reihe „Pretiosa Cassellana“ erscheinen wertvolle Publikationen der Universitätsbibliothek Kassel - Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, insbesondere Faksimiles kostbarer historischer Drucke und Handschriften. In der Reihe „Studia Cassellana“ werden besondere wissenschaftliche und künstlerische Projekte aus den verschiedenen Bereichen der Kasseler Universität aufgegriffen.

Der Tagungsband kann im Internet unter www.upress.uni-kassel.de kostenlos eingesehen und dort auch per eMail bestellt werden.

Alle Rechte der Verbreitung, auch durch Film, Funk, Fernsehen und sonstige elektronische Medien, fotomechanische Wiedergabe, Tonträger, auszugsweiser Nachdruck oder Einspeicherung und Rückgewinnung in Datenverarbeitungsanlagen aller Art, sind vorbehalten.

© 2003 kassel university press
D-34127 Kassel, Diagonale 10

ISBN 3-933146-95-X

Printed in Germany

Vorwort

Gut anderthalb Jahre nach der Tagung „Frau und Bildnis 1600 – 1750. Barocke Repräsentationskultur an deutschen Fürstenhöfen“ an der Kunsthochschule Kassel (11. – 13. Mai 2001) liegt mit diesem Sammelband eine Auswahl der Beiträge vor.

Weder die Tagung noch diese Publikation wären ohne die Hilfe zahlreicher Personen und Institutionen zustande gekommen, bei denen wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken.

Die Universität und die Kunsthochschule Kassel unterstützten uns bei der Verwirklichung beider Vorhaben nicht nur durch finanzielle Mittel. So freuen wir uns ganz besonders, daß dieser Band in der Reihe der Kasseler Semesterbücher / *Studia Cassellana* erscheint. Prof. Dr. Berthold Hinz sei an dieser Stelle ganz besonders für Rat und Tat hinsichtlich der gesamten Vorbereitung und Durchführung gedankt. Den Mitgliedern des interdisziplinären Arbeitskreises des Ulmer Vereins e.V. „Frauen, Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert“, die die Tagung inhaltlich mit uns vorbereitet haben (Magdalena Drexl, Christine Fischer, Anette Froesch, Sigrid Gensichen, Sabine Koloch, Heike Talkenberger, Susanne Tauss, Nina Trauth), danken wir insbesondere für das Diskussionsforum und das Erstellen der Bibliographie, die Nina Trauth mit viel Sorgfalt überarbeitete.

Finanziell griffen uns bei der Publikation die Johanna und Fritz Buch Gedächtnisstiftung, die Kasseler Sparkasse und der Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., großzügig unter die Arme – auch ihnen ein herzliches Dankeschön.

Herrn Nicolas Neuwirth danken wir für sein Engagement bei der Gestaltung des Tagungsbandes. Nicht zuletzt gebührt Frau Susanne Schneider und Frau Beate Bergner von kassel university press unser Dank für ihre Beratung und Geduld bei der Herstellung des Buches.

Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff

Inhalt

Vorwort	3
 Gabriele Baumbach / Cordula Bischoff	
Frau und Bildnis 1600-1750. Einleitung	7
 Heide Wunder	
Dynastie, Geschlecht, Herrschaft.	
Frauen des hohen Adels in der Frühen Neuzeit	15
 Berthold Hinz	
„...reitet für Frankreich.“	
Rubens‘ Maria de Medici vor Jülich	39
 Sophia Kemlein	
Frauen- und Männerbildnisse als Repräsentationen der sarmatischen Ideologie in der polnisch-litauischen Adelsrepublik	
	57
 Nina Trauth	
Orientalische Maskeraden im Porträt der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675-1733)	
	81
 Christine Fischer	
Musikalische Rollenporträts.	
Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724-1780) im zeremoniellen Kontext	111

Heike Talkenberger

Selbstverständnis und bildliche Repräsentation bei
Sophie von Hannover und Wilhelmine von Bayreuth 133

Helga Meise

„Porträtverkehr“. Das Porträt als Dispositiv bei
Caspar Stieler, den Salonnières und Amaranthes 161

Michael Wenzel

„Über die conterfeyen der schönsten von Engelland.“
Die Frauenporträtgalerien der Königinnen
Sophie Charlotte und Sophie Dorothea von Preußen
als Dokumente des Selbstverständnisses der
hocharistokratischen Frau um 1700 181

Gabriele Baumbach

Die Schönheiten- und Ahnengalerie Johann Heinrich
Tischbeins d. Ä. in Schloß Wilhelmsthal 209

Cordula Bischoff

Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs
des höfischen Privatporträts 245

Nina Trauth

Das weibliche Adelsporträt der Frühen Neuzeit
(16.-18. Jahrhundert) im europäischen Raum.
Eine Auswahlbibliographie 273

Autorinnen und Autoren 315

Gabriele Baumbach, Cordula Bischoff

Frau und Bildnis 1600-1750

Einleitung

Die Begriffe Bildnis und Porträt, im allgemeinen synonym verwendet, bezeichnen die abbildhafte Darstellung eines bestimmten Menschen, wobei die Erkennbarkeit der oder des Porträtierten durch eine möglichst genaue Übereinstimmung charakteristischer Merkmale des Gesichtes gewährleistet ist. Im frühneuzeitlichen Bildnis ist äußere Ähnlichkeit zwar Voraussetzung, nie jedoch alleiniges Ziel.¹

Das Bildnis fungierte an frühneuzeitlichen Höfen vielmehr als ein zentrales Repräsentationsmedium. Es wurde in unterschiedlichsten Funktionen und Nutzungszusammenhängen verwandt. So spielte es eine äußerst wichtige Rolle innerhalb des höfischen Zeremoniells,² und hier insbesondere in der Geschenkkultur. Das Bildnis als Objekt konnte Stellvertreterfunktion übernehmen, indem es den Fürsten oder die Fürstin symbolisch anwesend machte.³ Sowohl in der Brautwerbung als auch bei Verlobung und Hochzeit diente es der Vorbereitung und Dokumentation rechtlicher Akte.⁴ Porträtgalerien, zumeist als Teil der Raumausstattung konzipiert, demonstrierten die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Amt oder einer Körperschaft sowie verwandtschaftliche und freundschaftliche Verbindungen, während Ahnengalerien speziell die Familienzugehörigkeit darzustellen hatten.⁵ Serien dieser Art verbildlichten folglich immer familiäre und soziale Netze. Auch im Begräbnis-Ritus kam dem Porträt eine zentrale Bedeutung zu, wie die außergewöhnlichen Sargporträts des polnischen Adels (siehe Beitrag Kemlein) beweisen. Hier und in zahlreichen weiteren Kontexten diente es der Memoria der Einzelperson, der Familie und des fürstlichen Hauses.

Diesen verschiedenartigen Gebrauchszusammenhängen entsprechend, entwickelten sich unterschiedlichste materielle Ausfor-

mungen des Bildnisses. Von großformatigen offiziellen Staatsporträts wurden ein oder mehrere autorisierte Urbilder sowie zahlreiche Kopien hergestellt, deren Qualitätsabstufungen sich in der Hierarchie der Empfänger spiegelte.⁶ Seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstand ein neuer Typus des ‚Privatporträts‘ in kleinerem Format und mit erweiterter, oft genrehafter Thematik (siehe Beitrag Bischoff).⁷ Serielle Zusammenstellungen von Porträtreihen – Ahnen-, Schönheiten- oder Hofdamengalerien (siehe Beiträge Baumbach, Wenzel) – wurden Raumausstattungsprogrammen eingefügt und unterlagen übergeordneten Repräsentationsprogrammen. Zu den materiell kostbarsten und meistgeschätzten Objekten gehörten Bildnisminiaturen, die, in Schmuckstücke oder Dosen integriert, als Freundschaftsbeweise verschenkt wurden. Graphische Reproduktionen hingegen erlaubten eine massenhafte Verbreitung bestimmter Bildnistypen und kamen überwiegend in der Dokumentation historischer Ereignisse und in propagandistischer Absicht zum Einsatz.⁸

Aus Bildnissen ist die jeweilige soziale Konstruktion der höfischen Frau in aufschlußreicher Weise ablesbar. Einerseits lassen sich im Kontrast zur Rolle des Mannes – im Doppel- oder Familienporträt – geschlechtsspezifische Darstellungskonventionen erkennen. Andererseits geben weibliche Einzelbildnisse Aufschlüsse über Möglichkeiten der Selbstdarstellung und das eigene Selbstverständnis. Beliebt und verbreitet waren mythologische, biblische und historische Rollenporträts (siehe Beitrag Trauth),⁹ aber auch ‚Funktionsporträts‘, die Fürstinnen als Stifterin, als Witwe, als Bauherrin oder Feldherrin (siehe Beitrag Hinz) darstellten. In jedem Falle ist die Inszenierung des Selbst und die Konstruktion der gewählten Rolle durch Kleidung oder Verkleidung, durch Attribute und Gestik auf Intention und Wirksamkeit des Bildes zu befragen. Die Bildkünste stellten aber nur eine von vielen Möglichkeiten der Selbstrepräsentation dar. Bekanntermaßen führte gerade im höfischen Bereich die Verquickung von Malerei, Skulptur und Architektur mit Literatur, Theater und Musik zu dem vielbeschworenen „barocken Gesamtkunstwerk“. Durch das Zusammenspiel der verschiedenen Kunstformen formierten Fürsten und Fürstinnen ihre

persönliche Ikonographie mit dem Ziel, ihren Status innerhalb der Adelsgesellschaft zu visualisieren und damit zu manifestieren. Noch ist viel zu wenig darüber bekannt, wie insbesondere fürstliche Frauen als Auftraggeberinnen, Urheberinnen oder aktive Künstlerinnen ein Bildnis von sich selbst entwarfen bzw. gestalteten und der höfischen Umwelt präsentierten. Da die Beherrschung unterschiedlicher künstlerischer und kunsthandwerklicher Fähigkeiten zu den gesellschaftlich sanktionierten Tugenden fürstlicher Damen zählte, verwundert es nicht, daß viele Fürstinnen – zumeist als „Ausnahmen ihres Geschlechts“ bezeichnet – ‚Gelehrsamkeit‘ an den Tag legten und oft in mehreren Disziplinen erhebliche Talente entwickelten, etwa im Schreiben, Dichten, Zeichnen, Malen, Handarbeiten (siehe Beitrag Bischoff), Musizieren, Komponieren (siehe Beitrag Fischer) oder Tanzen. Aufschlußreich sind darüber hinaus literarische Texte (siehe Beitrag Meise), die im fiktionalen Zusammenhang Einsichten in die Funktionsproblematik der höfischen Porträtverwendung liefern können.¹⁰ Auch Memoiren (siehe Beitrag Talkenberger), Tagebücher oder Briefe geben Aufschluß über den Bildnisgebrauch und das Selbstverständnis der höfischen Frau.

In der Forschung sind weder das Porträt allgemein¹¹ – und schon gar nicht das der Frühen Neuzeit – noch speziell die Möglichkeiten der weiblichen Repräsentation im Bildnis¹² hinreichend behandelt. Daher beschloß der seit 1990 bestehende und im Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. angesiedelte interdisziplinäre Arbeitskreis „Frauen, Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert“ eine Tagung durchzuführen, die im Mai 2001 in Zusammenarbeit mit dem Fachgebiet Kunstwissenschaft der Kunsthochschule Kassel an der Universität Kassel realisiert werden konnte. Der inhaltliche Schwerpunkt sollte auf den deutschen Fürstenhöfen liegen, da diese einerseits noch kaum aufgearbeitet sind und andererseits in ihrer Vielfalt und Heterogenität vergleichende Studien herausfordern. Diese Vorgabe führte jedoch dazu, daß nicht zu allen wichtigen Fragekomplexen Beiträge angeboten wurden. So ist der Bereich Theologie/Religion nur ansatzweise erforscht; es fehlen Auseinandersetzungen etwa mit

dem sakralen Identifikationsporträt, mit der weiblichen Selbstdarstellung im kirchlichen Raum, mit Porträts oder Epitaphien von Nonnen und Äbtissinnen.

Ein Teil der in Kassel gehaltenen Vorträge liegt nun mit diesem Sammelband vor.¹³ In ihnen sind viele der genannten Aspekte thematisiert worden. Darüber hinaus machen sie deutlich, welch immenses Fragenpotential noch auf Beantwortung wartet. In den Diskussionen ergaben sich interessante Querverbindungen zwischen Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft: Einige zentrale übergreifende Themen kristallisierten sich als vordringliche Forschungsdesiderata heraus, wobei insbesondere zur Ikonographie differenzierte Analysen ausstehen. So wurden die Rolle der Regentin und ihre Einflußmöglichkeiten bisher weit unterschätzt (siehe Beitrag Wunder). Zu untersuchen wäre, ob die für Einzelfälle herausgearbeitete Regentschaftsikonographie (Anna von Österreich; Maria de' Medici)¹⁴ vergleichbare und übertragbare Merkmale aufweist. Auch der Anspruch auf Mitregentschaft ist im Bild thematisiert worden.¹⁵ Schließlich wären Witwen- und Regentinnenbildnisse auf unterschiedliche ikonographische Ausformungen hin zu betrachten.

Anscheinend wurden je nach Lebensphase der höfischen Frauen unterschiedliche Rollentypen in der Darstellung gewählt. Die Bedeutung von Attributen und Kostümierung ist auf breiter Basis und vor allem im Vergleich zu untersuchen, wobei das Verhältnis von tatsächlich vorhandenen Theater- oder Festkostümen und lediglich im Bild gestalteter imaginärer Verkleidung in Bezug zu setzen ist zu Oper, Theater und Fest.

In der Deutung von Körpersprache muß das spezifisch Männliche und das spezifisch Weibliche stärker und genauer herausgearbeitet werden. Erst die Rekonstruktion eines von Traditionen und Normen geprägten Vokabulars an Gesten, Blicken, Körperhaltungen, seine Anwendung und Abweichungen davon, erlauben Rückschlüsse auf das Fremd- und Selbstverständnis von Geschlechtsidentitäten. Auch das Bildnis als Objekt ist bislang in vielerlei Hinsicht kaum untersucht. So ist etwa der Zusammenhang zwischen

(wandfestem) Bildnis und Raumfunktion oder die Zusammenstellung zu bestimmten Serien weitgehend unerforscht. Ebenso wenig ist das Verhältnis der künstlerischen Gattungen zueinander bislang systematisch aufgearbeitet: Eine Unterscheidung nach Original und Kopie, druckgraphischer Reproduktion, Miniaturbildnis oder Verwendung in den angewandten Künsten setzt nicht nur formale Veränderungen in Format und Technik voraus, sondern ermöglicht Erkenntnisse über Nutzungszusammenhänge, Adressaten und Entstehungsanlässe.

Schließlich lassen sich zahlreiche allgemeine Fragen nach den künstlerischen und kulturellen Möglichkeiten höfischer Frauen aufwerfen: Woher erhielten sie ihre Anregungen und Vorbilder für die Gestaltung eigener Porträts? Welche Darstellungsmodi wurden übernommen und welche nicht? Über welche Medien und Personen erfolgte ein Kulturtransfer?

Auch die Verortung von Porträts im höfischen Alltag bleibt noch zu untersuchen: Die um 1750 einsetzende Auflösung althergebrachter Grenzen löste alte Symbole und Allegorien ab. Es entstanden neue Kategorien wie Müßiggang und ‚Freizeit‘ oder ein neuer Begriff von Privatheit. Diese beeinflussten wiederum das Verhältnis von offizieller und inoffizieller Repräsentation und führten zur Entwicklung neuer Bildnistypen.

Es bleibt zu wünschen, daß die nun vorliegenden Beiträge weitere Forschungen in die genannten Richtungen anregen werden. Dies war auch einer der Gründe, weshalb diese Aufsatzsammlung um eine Auswahlbibliographie erweitert wurde, die den Zugang zur wichtigsten neueren Literatur ermöglicht.

¹ Andreas PRATER: Die vermittelte Person: Berninis Büste Ludwig XIV. und andere Portraits des Barock. In: Bildnisse: die europäische Tradition der Portraitkunst. Hrsg. v. Wilhelm Schlink. Freiburg/Br. 1997, S. 161-220, S. 219.

² Zum Gebrauch des Porträts innerhalb des höfischen Zeremoniells vgl. zeitgenössische kameralistische Literatur, so etwa: Julius Bernhard VON ROHR: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren. Berlin 1733; Reprint hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. Leipzig 1990; J.C. LÜNIG: Theatrum Ceremoniale Historico-Policum, Oder Historisch= und Politischer Schau=Platz Aller Cere-monien... 2 Bde. Leipzig 1720/21; Friedrich Wilhelm VON WIN-

TERFELD: Teutsche und Ceremonial-Politica. 2 Bde. Frankfurt u. Leipzig 1700 u. 1702.

³ Adolf REINLE: Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich/München 1984.

⁴ Hubert WINKLER: Bildnis und Gebrauch: zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit; Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg. Wien 1993 (Dissertationen der Universität Wien; 239).

⁵ Vgl. Wolf-Dietrich LÖHR: Artikel „Porträtgalerie“. In: Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Lancik u.a. Bd. 15/2. Stuttgart 2002, Sp. 500-515.

⁶ Zu einem Porträtstreit am preußischen Hof, der Aufschluß gibt über das Verhältnis von Original / Kopie und Hierarchie des Empfängers siehe WILHELMINE VON BAYREUTH, eine preußische Königstochter: Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. v. Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt 1990, S. 13.

⁷ Andrea M. KLUXEN: Das Ende des Standesporträts: die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848. München 1989.

⁸ Elisabeth VON HAGENOW: Bildniskommentare: allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock: Entstehung und Bedeutung. Hildesheim 1999 (Studien zur Kunstgeschichte; 79); PORTRÄT 1: DER HERRSCHER; graphische Bildnisse des 16.-19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Hrsg. v. Landschaftsverband Westfalen-Lippe / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster 1977.

⁹ Friedrich B. POLLEROß: Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. 2 Bde. Worms 1988; Rose WISHNEVSKY: Studien zum „Portrait historié“ in den Niederlanden. München 1967.

¹⁰ Vgl. Jörg Jochen BERNIS: 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, S. 44-65 (Argument - Sonderband; 103).

¹¹ „Über keine Gattung der Bildenden Kunst ist in den letzten fünfzig Jahren weniger geschrieben worden als über das Portrait.“ Wilhelm SCHLINK: Stichworte zum Thema. In: Bildnisse: die europäische Tradition der Porträtkunst. Hrsg. v. Wilhelm Schlink. Freiburg/Br. 1997, S. 9. – Eine lobenswerte Ausnahme stellt dieser ertragreiche Ausstellungskatalog dar: Görel CAVALL-BJÖRKMAN: Face to face: portraits from five centuries. Ausst. Kat. Nationalmuseum Stockholm 2001.

¹² Erste Ansätze in: Catherine MACLEOD / Julia Marciari ALEXANDER: Painted ladies: women at the court of Charles II. Ausst. Kat. National Portrait Gallery London 2001; Stephanie Goda TASCH: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999.

¹³ Auf der Tagung wurden sie ergänzt um folgende Vorträge: Annegret Friedrich:

Die geheime Erotik des Miniaturporträts im 18. Jahrhundert; Sigrid Gensichen: Das Bild der Fürstin im Kirchenraum: adelige Repräsentation im sakralen Kontext; Elisabeth von Hagenow: Repräsentation oder Legitimation: das allegorisch gerahmte Bildnis der Herrscherin und seine Funktion (1600-1650); Christopher A. Kerstjens: Fürstliche Künstlerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts; Sylvia Schraut: Selbstinszenierung und Weltbild des katholischen Reichsadels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: das Testament der Reichsgräfin Theresia von Schönborn, geb. Montfort 1747.

¹⁴ Barbara GAETHGENS: La Hyres „Autorité“ von 1648: ein Beitrag zur Regentschaftsikonographie der Anna von Österreich. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 38, 1999, S. 173-194. Vgl. auch Trauth: Bibliographie, 2.2.2.

¹⁵ Z.B. von Henriette Adelaide von Savoyen, Kurfürstin von Bayern (1636-1676). Vgl. Cordula BISCHOFF: „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum ...“: fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. Habilitationsschrift Trier 2001 (Publikation in Vorbereitung).

Heide Wunder

Geschlechterverhältnisse und dynastische Herrschaft in der Frühen Neuzeit

Die „Barocke Repräsentationskultur an deutschen Fürstenhöfen des 17. und 18. Jahrhunderts“ stand im Dienste der regierenden Dynastien und ihrer Legitimierung. Soweit läßt sich das Plädoyer von Norbert Elias für die „Rationalität“ des Luxuskonsums in der höfischen Gesellschaft, das er 1933 in „Die Höfische Gesellschaft“ vortrug,¹ für die Charakterisierung der höfischen Kulturen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation nutzen. Allerdings stand für ihn, gestützt auf die historischen Forschungen seiner Zeit zur Geschichte Ludwigs XIV., der König – seine Position in der höfischen Gesellschaft, im Zeremoniell und in den architektonischen wie bildlichen Repräsentationen – im Mittelpunkt. Diese Sichtweise wurde wiederum schnell von der historischen Forschung rezipiert.

Die regierende Fürstin und die weiblichen Mitglieder der Dynastie wurden demgegenüber in Elias' Konzept eher als Assistenzfiguren behandelt. Diese Minderbewertung stellte einen Bruch mit den älteren Traditionen sowohl der dynastischen Hausgeschichtsschreibung als auch der beginnenden Kulturgeschichte dar.² Die Forschungen der neueren, multidisziplinären Hof- und Residenzforschung unter der Perspektive der historischen Frauen- und Geschlechterforschung³ haben eine von Elias abweichende Relationierung der Geschlechter in der höfischen Gesellschaft wie in der Dynastie und ihren Repräsentationen plausibel gemacht. Sie trägt der überwältigenden Präsenz fürstlicher Frauen in Bildnissen und anderen Repräsentationen der Dynastie Rechnung. Auf welchen dynastiepolitischen Konstellationen die repräsentativen Rollen der Frauen des hohen Adels beruhten, werde ich im folgenden aus historischer Sicht erörtern.⁴

„Weil sichs zu tragen kann / daß ein Fürstl. vnd Gräffliche Weibes /

Person, [...] in Vormundschaft ihrer Kinder zu einer Lands-Regierung gelangen kan“. So begründete 1656 der sachsen-gothaische Hof- und Justizrat Veit Ludwig von Seckendorff in seinem „Teutschen Fürsten-Stat“,⁵ einem weit verbreiteten Standardwerk für die Regierungspraxis in den mittleren und kleineren deutschen Staaten, seine Forderung, daß Prinzessinnen als Vorbereitung auf eine mögliche Regentschaft eine gute Ausbildung erhalten sollten.⁶ Bereits hundert Jahre vor Seckendorff hatte 1555 der Jurist Melchior von Osse im „Politischen Testament“, das er im Auftrag des sächsischen Kurfürsten August verfaßte, darauf hingewiesen, daß „auch die Regiment auf die Fräulein zu fallen pflegen.“⁷ Beide bezogen sich auf die Situation eines gräflichen oder fürstlichen Hauses nach dem Tod eines Landesherrn, der unmündige Söhne hinterließ, eine Situation, die etwa für Frankreich wohl bekannt war und als höchst bedrohlich für die Kontinuität einer herrschenden Dynastie gewertet wurde.⁸ Mütterliche Vormundschaft erschien als das probate Mittel, die dynastische Kontinuität zu sichern; agnatischen Vormündern unterstellte man, eher im eigenen Interesse als dem des unmündigen Erbprinzen/Erbgrafen zu handeln.⁹ Daher setzte der Jurist Johann Jacob Moser 1745 in seinem „Teutschen Staats=Recht“ die Mutter an die erste Stelle der Personen, die zur Vormundschaft berechtigt seien, und zwar mit der Begründung, daß sie ein „natürliches Interesse“¹⁰ habe, die Herrschaftsnachfolge des Sohnes zu sichern. Der anonyme Autor des Artikels „Vormundschaft (ausserordentliche)“ in Zedlers Universal-Lexicon von 1746 argumentierte mit „der natürlichen eingepflanzten Liebe“ der Mutter.¹¹ Die Rechtsregel, daß Vormundschaft ein männliches Amt sei, ließ also mit Rekurs auf Natur und das Naturrecht „Ausnahmen“ zu, die jedoch als „rechtmäßige Vormundschaft der Weibs-Personen“ definiert wurden. Die Ausnahmen gewannen damit den Charakter von Regelhaftigkeit. Dementsprechend heißt es bei Zedler unter dem Artikel „Vormundschaft (fürstliche)“: „Die Fürstlichen Vormünder sind entweder natürliche, oder testamentirliche, oder von dem Ober=Richter bestätigte, oder durch gewisse mit dem verstorbenen errichtete Verträge verordnet. Es werden auch von keiner Art dieser Vormundschaften die Fürstliche Müt-

ter und Groß=Mütter ausgeschlossen.“¹⁴ Allerdings entstanden aus dieser Situation viele Streitigkeiten, die samt den Strategien vor Gericht bei Zedler angeführt werden.

Die Figur der vormundschaftlichen Regentin, aber auch andere Formen der Herrschaftsbeteiligung hochadeliger Frauen, die von der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Frühneuzeitforschung zutage gefördert worden sind, sucht man vergebens in den Handbüchern der modernen Rechts- und Verfassungsgeschichte.¹⁵ Obwohl für das Mittelalter eine Reihe prominenter Regentinnen nachgewiesen¹⁶ und vormundschaftliche Regentinnen in vielen landesgeschichtlichen Darstellungen präsent sind,¹⁷ scheinen sie – wie überhaupt die politische Rolle hochadeliger Frauen des 16.-18. Jahrhunderts – dem Wissensbestand der „allgemeinen Geschichte“ verloren gegangen zu sein.¹⁸ An fehlenden Quellen oder mangelnder Bedeutung in der vielgestaltigen Staatenwelt des Heiligen Römischen Reiches kann es nicht liegen, wie die einschlägigen Passagen bei Zedler und Moser bezeugen. Der Reichshistoriker Johann Peter von Ludewig¹⁹ setzte sich 1737 in seinem Aufsatz über „Sonderbare Entscheidung der, im Teutschen [!] Reich, strittigen Rechtsfrage: Von mütterlicher Vormundschaft, in Reichslehenbaren Fürstenthümern und Herrschaften“ mit anderen Juristen auseinander, die sich auf „fast unzählige Exempel im Teutschen Reich“ von fürstlichen Müttern beriefen, die „die Vormundschaft so wohl; als die Landes=Regierung“ bis zur Volljährigkeit des Sohnes führten.²⁰ Selbst in Kurfürstentümern war die vormundschaftliche Regierung einer Mutter statthaft, wie das Beispiel der verwitweten bayerischen Kurfürstin Maria Anna (1610-1665) belegt, die von 1651-1654 für den Sohn Ferdinand Maria regierte. Kurfürst Maximilian hatte sie in seinem Testament von 1641 als Mitvormünderin eingesetzt.²¹ Für sie verfaßte er im März 1651 eine „Nottwendige Treuherzige information, Vnd Erinerungen, welche vunser herzlichste Gemahlin, vunnd Cur Erb bey konfftiger führung der Landts fürstl: Regierung fleissig in acht zu nemmen, vund in stettiger gedechnus zu haben“, die weitgehend der bereits 1639 für den dreijährigen Sohn geschriebenen „Väterlichen Ermahnung“ („Monita paterna“) folgte.²² Dieser Fall wird bei Zed-

ler angeführt²³ und die rechtliche Konstruktion erklärt: „Es wird nemlich denen unmündigen oder minderjährigen Churfürsten, nach Inhalt der bemehlten Güldenen Bulle c. 7 § 4 in Verwesung des Chur-Amtes und derer davon abhängenden Geschäfte der nächste Agnate bis in das achtzehende Jahr zum Vormund gegeben.“²⁴ Dementsprechend nahm für den minderjährigen Erbprinzen Ferdinand Maria der Bruder des Vaters, Landgraf Albrecht von Leuchtenberg, die Vormundschaft für das Kuramt wahr, aber die verwitwete Kurfürstin übernahm das Amt der Vormundschaft sowohl für die Erziehung des Sohnes als auch für die Regierung des Landes.

Moser erörterte 1745 im „Familien=Stats=Recht Derer Teutschen Reichsstände“ nicht nur – mit Rekurs auf Ludewig – die Zahl der Regentinnen, sondern gab auch ein Urteil über ihre Fähigkeiten ab: „Einige wollen zwar schließlich auf die weibliche vormundschafftliche Landes=Regierungen überhaupt nichts halten; aber 1. Ist dises quaestio consilii und nicht Juris, 2. kan man eben doch nicht laugnen, daß unter mancher Dames vormundschafftlichen Regierungen das Haus und Land sich eben so wohl, oder auch noch besser, befunden haben, als bey denen Regierungen derer männlichen Personen: es lässet sich also hierinn keine Regel geben.“²⁵ Die Unübersichtlichkeit der Rechtsverhältnisse, die Moser hier feststellte, beklagte auch v. Ludewig: „Die Rechtsgelehrten lauffen hier wieder dergestalt gegenainander; daß ein Richter kaum weiß; was disfalls Recht oder Unrecht heisse. Die Ursache ist wiederum das leidige Gemenge der Römischen Satzungen und die Unwissenheit der Reichssachen auch Verkehrung von Lehen und Erbe.“ In der Frage mütterlicher Vormundschaft gelangte er allerdings zu einem anderen Ergebnis als Moser. Er meinte schlüssig nachweisen zu können, daß die geteilte Vormundschaft rechtens sei, der zufolge die Mutter die Berechtigung zur Erziehung der Kinder erhielt, während die Administration des Landes und Erbes den Agnaten zukam. Ein Grund für die unterschiedlichen Standpunkte der beiden Juristen liegt darin, daß Moser dem „Herkommen“²⁷ und der „eigenen Erfahrung“ große Bedeutung zumaß,²⁸ während v. Ludewig seine Argumentation nur auf das römische

Recht, die Reichsgesetze und das Lehnrecht stützte. Diese konkurrierenden Rechte erklären die rechtlichen Handlungsräume hochadliger Frauen.

Zur Nichtbeachtung der vormundschaftlichen Regentinnen in der Forschung hat maßgeblich beigetragen, daß die Jahre ihrer Regentschaft meist in der Regierungszeit des Sohnes verborgen blieben und daß sich Regentinnen – soweit bisher bekannt – überwiegend in mittleren und kleinen Territorien finden, die als retardierendes Element für die Staats- und Nationbildung in Deutschland angesehen wurden. Nicht zu unterschätzen ist die Wirksamkeit zeitgenössischer politischer Tugendlehren und der staats-theoretischen Literatur seit Bodin, die jegliche Herrschaftsbeteiligung hochadliger Frauen als „Weiberregiment“ (Gynäkokratie) disqualifizierten.²⁹ Der Topos der Gynäkokratie ist insbesondere über die Tradierung der staats-theoretischen Literatur, also diskursiv, bis in die Gegenwart vermittelt worden. Darüber hinaus konnte eine solche Bewertung problemlos von den Historikern des 19. Jahrhunderts rezipiert werden, da sie den herrschenden Vorstellungen vom Geschlechtscharakter der Frau entsprach.³⁰ Nicht zuletzt geriet die Geschichte der regierenden Häuser für die ‚Genealogie‘ des modernen Staates in Mißkredit:³¹ Zum einen verfiel die Berechtigung zu politischer Herrschaft aufgrund von „Geburt“ und Geblütsrecht, wie sie für den Adel bis ins 20. Jahrhundert bestand, der Delegitimierung. Zum anderen richtete sich die Aufmerksamkeit der deutschen Geschichtswissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr auf den „Anstaltscharakter“ (Otto Hintze) des frühmodernen Staates, auf die abstrakten, von Personen abgehobenen Prozesse der Territorialisierung, Verdichtung, Institutionalisierung und Verrechtlichung von Herrschaft.³²

Diese Positionen wurden in den vergangenen drei Jahrzehnten im Zeichen einer „modernen Sozialgeschichte in der Erweiterung“ (Werner Conze) revidiert. Der frühneuzeitliche Adel wurde als Herrschaftsstand wie als Sozialformation aufgewertet,³³ womit die deutsche Adelsforschung wieder Anschluß an die internationale Adelsforschung fand³⁴ und zu einem produktiven Bereich histori-

scher Gesellschaftsanalyse wurde.³⁵ Gleichzeitig setzte die Neubewertung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation ein, dessen „Körper“ die mittleren und insbesondere die kleineren deutschen Territorien als Reichsstände bildeten; in dieser Hinsicht läßt sich von einer Sozialgeschichte des Heiligen Römischen Reiches sprechen.³⁶ Daran knüpfte sich ein neues Interesse an „Dynastie“ als bezeichnender Sozialform und „Existenzweise“³⁷ des regierenden Adels und am „dynastischen Fürstenstaat“ als einer wichtigen Phase in der Genese des modernen Staats.³⁸ Diese Aspekte hat Wolfgang Weber neuerdings in seinem Konzept einer „modernen Fürsten- und Dynastiegeschichte“ verknüpft.³⁹ Damit sind wesentliche Dimensionen frühmoderner Herrschaftsverhältnisse im Alten Reich sowie des frühneuzeitlichen Verständnisses von Herrschaft und Herrschaftslegitimierung zurückgewonnen. Allerdings fehlt in diesen Konzepten die zeitgenössische Perspektive auf die Rolle hochadeliger Frauen in den Dynastien; sie wieder zu entdecken, gelang erst mit den Fragestellungen und Erkenntnisinteressen der Frauen- und Geschlechterforschung. Die Nichtbeachtung der hochadeligen Frauen ist um so unverständlicher, als auf der Hand liegt, daß es sich bei „Dynastie“ („Geschlecht“)⁴⁰ um eine Konstruktion handelt, die ganz entscheidend auf der Geschlechtszugehörigkeit der Mitglieder des adeligen Hauses beruhte.⁴¹ Hier folgt W. Weber dem traditionellen Begriff von „Dynastie“ als agnatischem Verband.⁴² Für die Dynastiesicherung stehen bei ihm die Agenturen Primogenitur (nach innen) und Heiratspolitik (nach außen) im Mittelpunkt. Primogenitur zielte auf die ungeteilte Herrschaft des Erstgeborenen und hatte den Erbverzicht der Töchter zur Voraussetzung. Heiratspolitik sollte unter dem Aspekt der „Staatsheirat“⁴³ politische Allianzen herstellen, sichern oder bestätigen, diente aber häufig auch der Vergrößerung des Territoriums („tu felix Austria nube“).⁴⁴ Diese Strategien wurden in der staatsrechtlichen Literatur des 17./18. Jahrhunderts breit erörtert und in den Sukzessionsordnungen der europäischen Herrscherhäuser rechtsverbindlich formuliert.⁴⁵ Der den Töchtern abverlangte Erbverzicht scheint ein derartiges Verständnis von Dynastie zu bestätigen, doch andere, nicht beachte-

te Instanzen der Dynastiesicherung, an erster Stelle die Figur der vormundschaftlichen Regentin, sprechen gegen eine derart enge Definition von Dynastie.

Eine Weitung der Definition stützen z.B. die „Geschlechts-Artikel“ der Reichsgrafen Reuß von Plauen vom 10. November 1668, die zu den „Reussischen Hausgesetzen“ zählen.⁴⁷ Zwar führt der Nebenvertrag vom 13. November 1668 in aller Ausführlichkeit vor, daß der Name „Heinrich“ für die Söhne aller Linien (Artikel 2) beibehalten werden sollte, um die dynastische Kontinuität zum Ausdruck zu bringen,⁴⁸ und der Hauptvertrag bekräftigt den „Geschlechts-Verein“ der fünf reußischen Linien, der die männliche Lehnsnachfolge sichern und die weibliche Nachfolge ausschließen sollte (Artikel 45, 46), gleichwohl handeln Artikel 6-12 des Hauptvertrags von der Vormundschaft, insbesondere der von Mutter und Großmutter: Die „leibliche Mutter“ kann aufgrund testamentarischer Bestimmungen des Ehemannes zur „Regierung oder Vormundschaftsverwaltung“ gelangen oder aber über die Beauftragung durch die Agnaten. Letztere stellt eine originelle Lösung des agnatischen Problems dar, da die vormundschaftliche Regentin damit ganz der Dynastie ihres Mannes verpflichtet wurde. Offenbar kommt hier ein Prinzip zum Tragen, das neben den rechtlichen Regelungen auch „Vertrauen“ bei der Behandlung dynastischer Fragen zuließ, wie dies an anderer Stelle in den „Geschlechts-Artikeln“ zu finden ist.⁴⁹ In Regentschaftssachen stand der Vormünderin ggf. nicht – wie in ihren „eigenen sachen“ – ein Curator oder kriegereischer Vormund aus ihrer Herkunftsfamilie zur Seite, sondern einer der Agnaten. Demnach ist hier die Rolle der leiblichen Mutter als vormundschaftliche Regentin ganz eindeutig im Sinne der Herrschaftssicherung des „Geschlechts“ definiert. Für die Zeit der Regentschaft war die vormundschaftliche Regentin Teil der Dynastie, die von ihrem ältesten Sohn weitergeführt werden sollte. Diese Interpretation bestätigt Moser mit seiner Bewertung vormundschaftlicher Regentinnen, da er ausdrücklich ihre Leistungen für das „Haus“, also die Dynastie, und für das „Land“ nennt.⁵⁰ Ausgehend von diesem Befund erscheint es geboten, das adelige „Haus“ („Geschlecht“) tatsächlich als Geschlechterverband zu

analysieren, den Männer und Frauen konstituierten, und dazu die in der Frauen- und Geschlechterforschung entwickelte analytische Kategorie „Geschlecht“ (Joan Scott) zu nutzen. Ich schlage vor, neben der rechtlichen Konstruktion von Dynastie, die primär auf die Sicherung der ungeteilten männlichen Erbfolge abzielte, die sozialen Formen und die kulturelle Gestaltung der Dynastie zurückzugewinnen, um zu einem angemessenen Verständnis von Dynastie und dynastischem Handeln in der Frühen Neuzeit zu gelangen. Dynastie („Geschlecht“) verstehe ich daher nicht allein als eine agnatische Herrscherfolge, sondern ebenso als komplexes Beziehungsgeflecht und Handlungsfeld der jeweils gleichzeitig lebenden Agnaten und Agnatinnen, der Kognaten, insbesondere der eingeheirateten Gemahlin des Primogenitus, die – obwohl eine „Fremde“ – die legitime Fortsetzung der Dynastie garantierte.⁵¹ Um die Dynamik dieses Handlungsfeldes zu erschließen, bedarf es der präzisen Unterscheidung der Positionen von Agnaten und Agnatinnen in ihrer eigenen Dynastie von den Positionen hochadeliger Frauen in den Dynastien, in die sie einheirateten. Nicht berücksichtigt werden hier die sozialen Beziehungen, wie sie z.B. für den Hof des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel oder den Berliner Hof unter Kurfürst Friedrich III./König Friedrich I. dargelegt worden sind.⁵²

Im dynastischen Personenverband „Haus“ („Geschlecht“) standen für beide Geschlechter sehr unterschiedliche Positionen und Rollen bereit, um die Interessen des Geschlechterverbandes und zugleich ihren eigenen Status zu wahren. Die in den Hausgesetzen getroffenen Regelungen für die legitime Herrschaftsnachfolge beruhten auf dem Prinzip der Exklusion und der Abtrennung vom „Stamm“. Sie galten für Söhne und Töchter. So mußten die nachgeborenen Söhne zugunsten des Primogenitus zurücktreten und ihr ‚Glück‘ in militärischen und diplomatischen Diensten an den großen Höfen suchen. Viele von ihnen blieben unverheiratet, wenn sie keine vorteilhafte Partie machen konnten. Nicht nur Töchter wurden verheiratet,⁵³ gerade die Erbprinzen waren Gegenstand der dynastischen Heiratspolitik ohne Rücksicht auf Neigungen – ein wesentlicher Grund für die Bedeutung, die Mätressen an deutschen

Höfen gewannen.⁵⁴ Wenn Söhne oder Töchter sich dieser dynastischen Logik nicht beugten, etwa unerlaubt oder eine rangniedrigere Person heirateten („Mißheirat“),⁵⁵ wurden sie aus dem „Geschlecht“ ausgeschlossen, was einem sozialen Tod gleichkam. Unverheiratete Söhne und Töchter, die nicht in das Koordinatensystem von Primogenitur und Heiratspolitik paßten, waren zwar „tote Zweige“, die keine legitimen Kinder haben konnten, gleichwohl waren sie oft von hoher Bedeutung für die dynastische Politik der Herkunftsfamilie. Für Söhne und Töchter des katholischen wie des protestantischen hohen Adels gab es die Möglichkeit, als Domherr oder Ordensritter, als Stiftsdame oder Äbtissin⁵⁶ 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.⁵⁷ Mit dieser Plazierung 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. Beide Strategien standen im Zeichen einer rigiden Familienpolitik; W. Weber hat – wohl im Anschluß an Karl-Heinz Spieß – von einer „dynastischen Räson“ gesprochen, die besonders für die nachgeborenen Söhne und Töchter eine häufig als sehr einschränkend empfundene Lebensperspektive bedeutete.⁶⁰

Die „dynastische Räson“ besaß allerdings eine weitere Facette, die es Agnatinnen unter bestimmten Bedingungen erlaubte, als Erbtöchter die Herrschaftsnachfolge anzutreten.⁶¹ Dies galt für Erblehen und „Weiberlehen“, wenn Söhne fehlten.⁶² Dieser Regelung lag der Wille zugrunde, das Patrimonium des Geschlechts wenigstens in der weiblichen Linie zu bewahren. Die ältere Vorstellung von „Geschlecht“ als umfassendem agnatischem Verband, wie ihn Gerd Melville am Beispiel genealogischer Darstellungen und Karl-Heinz Spieß für „Familie und Verwandtschaft“ im späten Mittelalter herausgearbeitet haben, wird hier erkennbar. Diese Erbtöchter waren begehrte Heiratspartnerinnen, doch galt nach Moser: „In ihren eigenen Landen aber seynd sie nicht schuldig,

die Regierung ihrem Gemahl zu überlassen“.⁶⁵ So führte Fürstin Louisa Isabella von Nassau-Weilburg in ihrer 1799 ererbten Grafschaft Sayn-Hachenburg, die sie mit in die Ehe brachte, selbst die Regierung.⁶⁶ Im Falle der acht Limpurger Erbtöchter übernahmen dagegen 1713 deren Ehemänner die Herrschaft in den ererbten Herrschaftsgebieten ihrer Gemahlinnen.⁶⁷ Generell jedoch war die Frage der „weiblichen Succession“ ein ebenso umkämpftes Feld wie das der vormundschaftlichen Regierung von Witwen mit unmündigen Söhnen.⁶⁸

Während adelige Frauen als Töchter in der Regel nicht für die Herrschaftsnachfolge vorgesehen waren, gewannen sie, wenn sie heirateten, als „regierende“ Gräfinnen⁶⁹ und Fürstinnen in der Dynastie ihres Gemahls Bedeutung weit hinaus über ihre Rolle als leibliche Mutter zukünftiger Regenten. Der Landesherr und seine Gemahlin bildeten 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. Daß dem im höfischem Zeremoniell Rechnung getragen wurde, bestätigt Johann Christian Lünig in seinem *Theatrum Ceremoniale*.⁷⁰ Zwar nahm die regierende Fürstin den Geschlechtsnamen des Gemahls an, aber die Bedeutung ihrer eigenen hohen Herkunft drückte sich im gemeinsamen Allianzwapen⁷¹ aus. 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.⁷² Bereits bei der Brautwerbung wurden Porträts ausgetauscht,⁷³ die häufig als repräsentative Pendantbilder des regierenden Paares zusammengestellt wurden, und das Paar wurde in das Familienalbum aufgenommen – wie im Fall der Wittelsbacher.⁷⁴ Bevorzugt ließ sich das regierende Paar im Kreis der gemeinsamen Kinder auf Familienbildern darstellen.⁷⁵ In der größeren Öffentlichkeit zeigte es sich z.B. bei Hochzeiten, bei Begräbnissen, bei anderen festlichen Ereignissen, beim Besuch des Gottesdienstes, bei Wallfahrten, bei der Jagd oder bei Reisen.

Naturgemäß erscheint das regierende Paar nicht in den rechtlichen Bestimmungen über Herrschaftsnachfolge und Erbe, wohl aber als

Landesvater und Landesmutter in der Figuration der „Obrigkeit im Elternstand“.⁷⁶ Der regierenden Gräfin/Fürstin kamen sehr wohl Aufgaben zu, wie z.B. die Fürsprache bei Bitten der Untertanen,⁷⁷ oder die Gründung von Waisenhäusern,⁷⁸ die als ihr spezifischer Anteil an der Landesherrschaft galten.

Moser betonte zwar, „daß die Gemahlinn derer Reichsstände an ihres Gemahls Regierungs-Sachen keinen Anteil haben“.⁷⁹ Doch bereits der Artikel ‚Regierung‘ bei Zedler belegt, daß die Herrschaftspraxis dem nicht entsprach: „Finden sich grosse Herren genöthiget ihrer Angelegenheit wegen entweder auf eine kürzere oder längere Zeit ihr Land zu verlassen, so tragen sie inzwischen die Regierung entweder ihren Räthen und Ministern, oder ihren ältesten Printzen, oder auch ihren Gemahlinnen auf. Also constituirte der Chur-Fürst zu Bayern Maximilian Emanuel im Jahr 1704, da er sich nach der unglücklichen Schlacht bey Höchstädt retiriren musste, seine Gemahlin [Kurfürstin Theresia Kunigunde⁸⁰] in einem Decret zur Regentin des Landes, legte ihr die absolute Gewalt und Autorität bey, um bey seiner Entfernung von dem Lande die durchgehende Regierung so wohl in publicis als militaribus zu führen, und alles dasjenige zu beobachten, zu handeln, und zu beschließen, was sie ihm und dem Lande am besten zu seyn erachten würde. Dieser Schluß wird allen ihren Collegiis und den sämmtlichen Land=Ständen notificirt, damit sich das gantze Land darnach zu richten wisse.“⁸¹

Dieser Fall war keineswegs so spektakulär, wie es zunächst scheinen mag. In vielen mittleren und kleineren Territorien des Reichs war der Landesherr häufig und länger abwesend, da er auf die Einkünfte aus militärischen, diplomatischen und administrativen Diensten beim Kaiser und an größeren Höfen oder aber auf Ämter an den Reichsgerichten angewiesen war. Ein prominentes Beispiel ist Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, der „Türkenlouis“, der 1690 die sachsen-lauenburgische Prinzessin Franziska Sibylla Augusta heiratete, die nach seinem Tod 1707 zwanzig Jahre für den unmündigen Sohn Ludwig Georg Simpert regierte.⁸² Dieses Phänomen ist noch nicht systematisch erforscht, gleichwohl zeichnet sich ab, daß während der Abwesenheit des Landesherrn oder

seiner ernsthaften Erkrankung in vielen Fällen die Gemahlinnen ganz oder gemeinsam mit den Räten die Regierungsgeschäfte führten.⁸³ Eine andere Konstellation entstand in Hessen-Kassel, als Landgraf Moritz im Dreißigjährigen Krieg die Landgrafschaft verließ und seine Gemahlin Juliane gemeinsam mit dem Erbprinzen aus erster Ehe an seine Stelle trat.⁸⁴ Landgräfin Juliane war für derartige Aufgaben sehr geeignet, da sie großes Geschick in ihren eigenen finanziellen Angelegenheiten besaß und ihre Kenntnisse über die finanziellen Verhältnisse der Landgrafschaft, ein Hauptproblem des Landes, systematisch erweiterte.⁸⁵

Zu den bisher erkennbaren Beiträgen der eingeheirateten Gräfin/Fürstin für die soziale Formierung von Dynastie kommt also ihr Anteil an der politischen Stabilisierung der Dynastie. Selbst wenn sich keine der dargestellten Notwendigkeiten ergaben, besaß sie 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“.⁸⁶ 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.⁸⁷ 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 des Gemahls abhängig, da die dynastische Kontinuität gefährdet war.⁸⁸ 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.

Der eigentliche Prüfstein für den Grad der ‚Agnatisierung‘ von einheiratenden Gräfinnen/Fürstinnen in der Dynastie des Gemahls war jedoch ihr Status als Witwe, vor allem als alte Witwe.⁸⁹ Ihre materielle Absicherung war in den Hausverträgen, z.B. bei den Reuß in den „Geschlechts-Artikeln“, geregelt⁹⁰ und Gegenstand

des Ehevertrages, in dem insbesondere das Wittum ausgehandelt wurde; aber die Realisierung war immer abhängig vom Zustand des Landes beim Tod des Gemahls und der Einstellung des Erbprinzen zu seiner Mutter. Vielen Fürstinnen stand diese Problematik vor Augen, daher versuchten sie, sich während der Ehe zusätzliche Sicherheiten zu schaffen. So ließ sich beispielsweise Landgräfin Juliane von Hessen-Kassel, zweite Ehefrau von Landgraf Moritz, bei der Geburt ihrer Söhne Güter verschreiben.⁹¹ Welche Schwierigkeiten sich darüber hinaus oft stellten, läßt folgende Aussage Mosers erahnen: „Hingegen disponiren die Testatores mehrmalen, daß ihren Wittwen, zumalen von denen Kindern, mit gebührendem Respect begegnet werden solle; es ist auch eine nicht allezeit überflüssige Sache; wann sie nur jedesmal fruchtete, was sie sollte.“⁹² Nicht zufällig traten gräfliche und fürstliche Witwen als Autorinnen von Trostbüchlein für Witwen hervor.⁹³

Für die Witwenjahre erwiesen sich die vorhergehenden Erfahrungen mit der Verwaltung „ihrer eigenen Sachen“ als äußerst nützlich. Wenn die Witwe die Regentschaft führte, kamen ihr Herrschaftserfahrungen als „regierende“ Gräfin oder Fürstin besonders zugute. Mütterliche Vormundschaft war zwar rechtlich als Ausnahme konstruiert, tatsächlich trat sie häufig auf.⁹⁴ Eine Ursache liegt in den Mehrfachehen der Fürsten, da sie nach dem Tod der Gattin gezwungen waren, eine neue Ehe einzugehen, insbesondere wenn es noch keine oder keine Söhne mehr gab. Alte Fürsten heirateten junge Frauen, die gegebenenfalls die Vormundschaft für die minderjährigen Kinder übernahmen. Es liegt in der Logik solcher Regentschaften, daß väterliche Aufgaben gegenüber dem Sohn nunmehr von der Mutter wahrgenommen wurden. Dazu gehörte es an erster Stelle, dem Erbprinzen eine Anleitung für seine zukünftige Tätigkeit zu geben: Die „Mütterlichen Vermahnungen“ traten neben die „monita paterna“, die beredtes Zeugnis für das Zugehörigkeitsgefühl der eingeheirateten Fürstin zur Dynastie von Ehemann und Sohn ablegten.⁹⁵

Trotz, möglicherweise auch wegen ihrer vielfach unsicheren Situation spielten Witwen eine bedeutende Rolle in der kulturellen Formierung einer Dynastie. Nicht allein das regierende Paar trug

die „Repräsentation“⁹⁶ – verstanden als „Vergegenwärtigung“⁹⁷ – der Dynastie mit der Gestaltung der Residenzen, seiner persönlichen Prachtentfaltung und der Förderung von Wissenschaften und Künsten.⁹⁸ Kultur im Sinn von Pflege des Gedenkens (*Memo-ria*⁹⁹) 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.¹⁰⁰ In der Figur der Witwe, zu der sich fürstliche Witwen stilisieren, verbinden sich kommunikatives und kulturelles Gedächtnis (Jan Assmann): Mit ihrem Da-Sein verkörperten und vergegenwärtigten sie dynastische Präsenz und Kontinuität.¹⁰¹

¹ Norbert ELIAS: Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie; mit einer Einleitung: „Soziologie und Geschichtswissenschaft“. Neuwied / Berlin 1969.

² Eduard VEHSE: Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. 48 Bde. Hamburg 1851-1860.

³ EUROPÄISCHE HOFKULTUR IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT. Hrsg. v. August Buck u.a. 3 Bde. Hamburg 1981 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 8-10); FRÜHNEUZEITLICHE HOFKULTUR IN HESSEN UND THÜRINGEN. Hrsg. v. Jörg Jochen Berns / Detlef Ignasiak. Erlangen / Jena 1993 (Jenaer Studien; 1); DEUTSCHE FRAUEN DER FRÜHEN NEUZEIT: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. v. Kerstin Merkel / Heide Wunder. Darmstadt 2000; DAS FRAUENZIMMER: die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan Hirschbiegel / Werner Paravicini. Stuttgart 2000 (Residenzforschung; 11). Die Zeitschrift *L'Homme Z.F.G.* hat 1997 der höfischen Welt ein ganzes Heft gewidmet.

⁴ Die folgenden Überlegungen sind erstmals erschienen in: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG IN DER FRÜHEN NEUZEIT: Geschlechter und Geschlecht. Hrsg. v. Heide Wunder. Berlin 2002, S. 9-27.

⁵ Veit Ludwig VON SECKENDORFF: Teutscher Fürsten-Stat [...]. Frankfurt / Leipzig 1656, S. 366.

⁶ Zu Seckendorff: Gerhard MENK: Der deutsche Territorialstaat in Veit Ludwig von Seckendorffs Werk und Wirken. In: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG (wie Anm. 4), S. 55-92. – Zur Situation des Reichsgrafenstandes: Barbara STOLLBERG-RILINGER: Der Grafenstand in der Reichspublizistik. In: Ebd., S. 29-54.

⁷ D. Melchior von OSSE: Testament gegen Herzog Augusto Churfürsten zu Sachsen 1556, zum Gebrauch des Thomasischen Auditorii. Halle 1717, S. 200f.

⁸ Ulrich MUHLACK: Thronfolge und Erbrecht in Frankreich. In: Der dynastische Fürstenstaat: zur Bedeutung von Sukzessionsordnungen für die Entstehung des frühmodernen Staates. Hrsg. v. Johannes Kunisch / Helmut Neuhaus. Berlin 1982, S. 173-198.

⁹ Nicht nur im Zeichen von Reformation und Gegenreformation wurde vielfach die Vormundschaft genutzt, um das Mündel für die eigene Konfession zu gewinnen, sondern auch noch im 18. Jahrhundert: vgl. Ute KÜPPERS-BRAUN: „Kinder-Abpracticirung“: Kinder zwischen Konfessionen im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jg. 49, 2001, S. 208-225; Dagmar FREIST: Zwischen Glaubensfreiheit und Gewissenszwang: Reichsrecht und Mischehen nach 1648. In: Frieden und Krieg in der frühen Neuzeit: die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt. Hrsg. v. Ronald G. Asch / Wulf Eckart Voß / Martin Wrede. München 2001, S. 293-322.

¹⁰ Johann Jacob MOSER: Teutsches Staats=Recht, 18. Th. Leipzig / Ebersdorf 1745, 3. Buch, 90. Kap., §§ 2 u. 3.

¹¹ Art. „Vormundschaft (ausserordentliche)“. In: Johann Heinrich ZEDLER: Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste [...]. Bd. 50. Leipzig / Halle 1746, Sp. 937-946, hier Sp. 938.

¹² Sylvie PERRIER: Des enfances protégées: la tutelle des mineurs en France (XVIIe-XVIIIe siècles). Saint-Denis 1998, S. 24f.

¹³ ZEDLER (wie Anm. 11), Sp. 937.

¹⁴ ZEDLER (wie Anm. 11), Art. „Vormundschaft (fürstliche)“, Sp. 954-966, hier Sp. 955.

¹⁵ Vgl. Erich BRUNNEMANN: Die Frau als Thronfolgerin, Regentin und Regierungsstellvertreterin in den deutschen Staaten. Diss. jur. Greifswald 1895. – Erste Bilanzierungen der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Forschungen bei Heide WUNDER: Herrschaft und öffentliches Handeln von Frauen in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit. In: Frauen in der Geschichte des Rechts: von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ute Gerhard. München 1997, S. 27-54; Claudia OPITZ: Hausmutter und Landesfürstin. In: Der Mensch des Barock. Hrsg. v. Rosario Villari. Frankfurt / New York / Paris 1997, S. 344-370; Heinz DUCHHARDT: Das Zeitalter des Absolutismus. München ³1998 (Oldenbourg Grundriß der Geschichte; 11), S. 208-212 u. S. 254-256.

¹⁶ Armin WOLF: Königtum Minderjähriger und das Institut der Regentschaft. In: L'Enfant, Teil 2. Brüssel 1976 (Recueils de la Société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions; 36), S. 97-106; Armin WOLF: Art. „Regentschaft“. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG). 5 Bde. Hrsg. v. Adalbert Erler / Ekkehard Kaufmann. Berlin 1971-1998, hier Bd. 4, 1990, Sp. 486f.; neuerdings Amalie FÖBEL: Die Königin im mittelalterlichen Reich. Stuttgart 2000, S. 317-387.

¹⁷ Z.B. Herzogin Elisabeth von Braunschweig (1540-1546), Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen-Kassel (1637-1650), Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden (1707-1727), Fürstin Charlotte Amalie von Nassau-Usingen (1718-1735); für weitere Beispiele s. WUNDER (wie Anm. 15).

¹⁸ Vgl. z.B. Wolfgang REINHARD: *Geschichte der Staatsgewalt: eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 1999, S. 40f.: „Frauen waren in Europa wie in seinen Vorläuferkulturen zwar nirgends rechtlos und nicht einmal immer benachteiligt, kamen aber als politisch Handelnde in der Regel nicht vor.“

¹⁹ Zur kritischen Würdigung v. Ludewigs s. Notker HAMMERSTEIN: *Jus und Historie: ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an deutschen Universitäten im späten 17. und 18. Jahrhundert*. Göttingen 1972, S. 169-204; Michael STOLLEIS: *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*. Bd. 1. München 1988, S. 302-304.

²⁰ Johann Peter VON LUDEWIG: *Sonderbare Entscheidung der, im Teutschen Reich, strittigen Rechtsfrage: von mütterlicher Vormundschaft, in Reichslehenbaren Fürstenthümern und Herrschaften*. In: *Wöchentliche Hallische Anzeigen*, 1737, Nr. 44, S. 729-742.

²¹ POLITISCHES TESTAMENT KURFÜRST MAXIMILIANS I. (1641). In: *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenethos der frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Heinz Duchhardt. Darmstadt 1987, S. 136-161, hier S. 151f.

²² Karl-Ludwig AY: *Land und Fürst im alten Bayern*. Regensburg 1988, S. 114f.; Christian RUEPPRECHT: *Die Information des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern für seine Gemahlin vom 13. März 1651*. In: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 49, 1895/96, S. 311-320.

²³ ZEDLER (wie Anm. 14).

²⁴ Ebd., Sp. 957.

²⁵ MOSER (wie Anm. 10), § 18, S. 251; ebenso: Johann Jacob MOSER: *Persönliches Staats-Recht derer Teutschen Reichs=Stände. Nach denen Reichs=Gesetzen und dem Reichs=Herkommen, wie auch aus denen Teutschen Staats=Rechts=Lehrern, und eigener Erfahrung*. 1. Th. Frankfurt / Leipzig 1775, 2. Buch, § 83, S. 484.

²⁶ LUDEWIG (wie Anm. 20), S. 729.

²⁷ Zum „Reichsherkommen“ s. STOLLEIS (wie Anm. 19), S. 62.

²⁸ Siehe den ausführlichen Titel von MOSER: *Persönliches Staats=Recht* (1775), (wie Anm. 25).

²⁹ Zum Vorwurf der Gynäkokratie am kurfürstlich-sächsischen Hof s. Katrin KELLER: *Kurfürstin Anna von Sachsen (1532-1585): von Möglichkeiten und Grenzen einer „Landesmutter“*. In: *DAS FRAUENZIMMER* (wie Anm. 3), S. 263-285, hier S. 281-285; zum Weiberregiment vgl. auch Wolfgang E. J. WEBER: *Dynastiesicherung und Staatsbildung: die Entfaltung des frühmodernen Fürstenstaates*. In: *DER FÜRST: Ideen und Wirklichkeiten in der europäischen Geschichte*. Hrsg. v. Wolfgang E. J. Weber. Köln / Weimar / Wien 1998, S. 91-136,

hier S. 121; Claudia OPITZ: Souveraineté et subordination des femmes chez Luther, Calvin et Bodin. In: *Encyclopédie politique et historique des femmes: Europe, Amérique du Nord*. Hrsg. v. Christine Fauré. Paris 1997, S. 31-47; Wolfgang E. J. WEBER: Prudentia gubernatoria: Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts. Tübingen 1992, S. 316, S. 318f.; Art. ‚Weiber=Regiment‘. In: ZEDLER (wie Anm. 11), Bd. 54. Halle/Leipzig 1747, Sp. 106-108; Claudia ULBRICH: Unartige Weiber: Präsenz und Renitenz von Frauen im frühneuzeitlichen Deutschland. In: *Arbeit, Frömmigkeit und Eigensinn: Studien zur historischen Kulturforschung*. Hrsg. v. Richard van Dülmen. Frankfurt a. M. 1990, S. 13-42; Susanna BURGHARTZ: Frauen - Politik - Weiberregiment: Schlagworte zur Bewältigung der politischen Krise von 1691 in Basel. In: *Frauen in der Stadt*. Hrsg. v. Anne-Lise Head-König/Albert Tanner. Zürich 1993, S. 113-134.

³⁰ Karin HAUSEN: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: neue Forschungen*. Hrsg. v. Werner Conze. Stuttgart 1977, S. 363-393.

³¹ Wolfgang E. J. WEBER: Einleitung. In: DER FÜRST (wie Anm. 29), S. 1-26.

³² Peter MORAW: Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung: das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490. Berlin 1985; Ernst SCHUBERT: Einführung in die Grundprobleme der deutschen Geschichte im Spätmittelalter. Darmstadt 1992.

³³ Anfänge bei: DEUTSCHER ADEL 1430-1555. Hrsg. v. Helmuth Rössler. Darmstadt 1965; DEUTSCHER ADEL 1555-1740 (Büdingen Vorträge 1964). Hrsg. v. Helmuth Rössler. Darmstadt 1965; DER ADEL VOR DER REVOLUTION: zur sozialen und politischen Funktion des Adels im vorrevolutionären Europa. Hrsg. v. Rudolf Vierhaus. Göttingen 1971; bahnbrechend Heinz REIF: Westfälischer Adel 1760-1860: vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite. Göttingen 1979; Gregory W. PEDLOW: The survival of the Hessian nobility, 1770-1870. Princeton 1988; Otto Gerhard OEXLE: Aspekte der Geschichte des Adels im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: *Europäischer Adel 1750-1950*. Hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1990, S. 19-56; Gerhard DILCHER: Der alteuropäische Adel – ein verfassungsgeschichtlicher Typus? In: Ebd., S. 57-86; resümierend: Rudolf ENDRES: Adel in der Frühen Neuzeit. München 1993 (*Enzyklopädie deutscher Geschichte*; 18).

³⁴ THE EUROPEAN NOBILITES IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES. 2 Bde. Hrsg. v. H. M. Scott. London / New York 1995. Vgl. dazu Heinz REIF: Der Adel in der modernen Sozialgeschichte. In: *Sozialgeschichte in Deutschland IV*. Hrsg. v. Wolfgang Schieder / Volker Sellin. Göttingen 1987, S. 34-60, hier S. 35; für das Mittelalter vgl. Karl-Heinz SPIEB: Familie und Verwandtschaft im deutschen Hochadel des Spätmittelalters: 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1993, S. 4-7.

³⁵ REIF (wie Anm. 33); Peter-Michael HAHN: Fürstliche Territorialhoheit und lokale Adelsgewalt: die herrschaftliche Durchdringung des ländlichen Raumes

zwischen Elbe und Aller (1300-1700). Berlin 1989; SPIEB (wie Anm. 34); DIE VON WALDERDORFF: acht Jahrhunderte Wechselbeziehungen zwischen Region – Reich – Kirche und einem rheinischen Adelsgeschlecht. Hrsg. v. Friedhelm Jürgensmeier. Köln 1998; Joseph MORSEL: La noblesse contre le prince, l'espace social des Thüngen à la fin du moyen âge: Franconie, v. 1250-1525. Stuttgart 2000.

³⁶ Völker PRESS: Das Alte Reich: ausgewählte Aufsätze. Berlin 1997.

³⁷ Vgl. Andrea MAIHOFFER: Geschlecht als Existenzweise. Frankfurt a. M. 1995.

³⁸ DER DYNASTISCHE FÜRSTENSTAAT: zur Bedeutung von Sukzessionsordnungen für die Entstehung des frühmodernen Staates. Hrsg. v. Johannes Kunisch / Helmut Neuhaus. Berlin 1982.

³⁹ WEBER (wie Anm. 31), S. 9f.

⁴⁰ Ich benutze hier den modernen wissenschaftlichen Begriff. Der Begriff Dynastie findet sich nicht in der Sprache von Politik und Recht des 17. und 18. Jahrhunderts: Moser sprach von „Haus“, gebräuchlich war auch „Geschlecht“. „Dynastia“ wird bei ZEDLER (wie Anm. 11), Bd. 7, 1734, Sp. 1685f. nur ganz knapp erläutert.

⁴¹ Zur heiligen Elisabeth als Spitzenahnin s. Thomas FUCHS: Fürstliche Erinnerungspolitik und Geschichtsschreibung im frühneuzeitlichen Hessen. In: Adelige und bürgerliche Erinnerungskulturen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Werner Rösener. Göttingen 2000, S. 205-226.

⁴² Hans K. SCHULZE: Grundstrukturen der Verfassung im Mittelalter, Bd. 2. Stuttgart / Berlin / Köln ² 1992, S. 39: „Geschlecht und Dynastie sind agnatische Verwandtschaftsverbände, die sich ihrer Abkunft von einem gemeinsamen Stammvater („Spitzenahn“) bewußt sind.“ – W. Weber hat sich mit dem Problem einer fehlenden Dynastie-Definition auseinandergesetzt und eine komplizierte Definition angeboten, die jedoch nicht die Steuerung der von ihm dargelegten Handlungsstrategien zur Erreichung eines Ziels durch die Geschlechtszugehörigkeit der Mitglieder enthält: WEBER (wie Anm. 29), S. 95.

⁴³ Michael STOLLEIS: Die Prinzessin als Braut. In: Verfassung – Philosophie – Kirche: Festschrift für Alexander Hollerbach. Hrsg. v. Joachim Bohnert u.a. Berlin 2001, S. 1-13; Michael STOLLEIS: Art. „Staatsheirat“. In: HRG (wie Anm. 12), Bd. 4, 1990, Sp. 1822-1824; Michael STOLLEIS: Staatsheirat im Zeitalter der europäischen Monarchien. In: Die Braut: geliebt, verkauft, getauscht, geraubt; zur Rolle der Frau im Kulturvergleich. Hrsg. v. Gisela Völger / Karin v. Welck, mit einer Einführung von René König, Bd. 1. Köln 1985, S. 274-279; Ferdinand SEIBT: Staatsheiraten im Spätmittelalter. In: Ebd., S. 280-285.

⁴⁴ Vgl. hierzu die Akzentuierung der Heiratspolitik bei Hermann WEBER: Die Bedeutung der Dynastien für die europäische Geschichte in der frühen Neuzeit. In: Das Haus Wittelsbach und die europäischen Dynastien. München 1981, S. 5-32, hier S. 8 (zugl. Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Jg. 44, 1981, 1).

⁴⁵ DER DYNASTISCHE FÜRSTENSTAAT (wie Anm. 38); WEBER (wie Anm. 29), S. 107-124.

⁴⁶ Johann Jacob MOSERS Familien=Staats=Recht Derer Teutschen Reichsstände, 1. Th. Frankfurt / Leipzig 1775, 7. Capitel (= Johann Jacob Moser: Neues teutsches Staatsrecht. Neudruck d. Ausg. 1766-1782, Bd. 12,1. Osnabrück 1967).

⁴⁷ DIE HAUSGESETZE DER REGIERENDEN DEUTSCHEN FÜRSTENHÄUSER. Bd. 2. Hrsg. v. Hermann Schulze. Jena 1878, S. 266-318 („Geschlechts-Artikel“), S. 319 („Freund- Brüder und Vetterliche Erb- und Geschlechts-Ordnung“). – Ähnliche Bestimmungen zu Ehegüterrecht, Vormundschaft und Erbrecht finden sich z.B. bei Barbara Susanna SCHÖNER: Die rechtliche Stellung der Frauen des Hauses Hohenlohe. Diss. jur. Tübingen / Stuttgart 1963.

⁴⁸ DIE HAUSGESETZE DER REGIERENDEN DEUTSCHEN FÜRSTENHÄUSER (wie Anm. 47), S. 319-322, hier S. 320.

⁴⁹ Ebd., S. 276, Art. 6. – Dagegen war bei den Grafen von Zollern eine mütterliche Vormundschaft ausgeschlossen: Wolfram ULSHÖFER: Das Hausrecht der Grafen von Zollern, Sigmaringen 1969, S. 64 (Arbeiten zur Landeskunde Hohenzollerns; 8).

⁵⁰ MOSER: Teutsches Staats=Recht (wie Anm. 10).

⁵¹ MORSEL (wie Anm. 35), S. 125. Vgl. hierzu die Überlegungen von Cordula NOLTE: „Ir seyt ein frembs weib, das solt ir pleiben, dieweil ihr lebt“: Beziehungsgeflechte in fürstlichen Familien des Spätmittelalters. In: Geschlechterdifferenz im interdisziplinären Gespräch. Hrsg. v. Doris Ruhe. Würzburg 1998, S. 11-41.

⁵² Margret LEMBERG: Frauen um Landgraf Moritz: Wirkungsmöglichkeiten einer Fürstin zu Anfang des 17. Jahrhunderts. In: Landgraf Moritz der Gelehrte: ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft. Hrsg. v. Gerhard Menk. Marburg 2000, S. 173-195; Ines ELSNER: Friedrich und die Frauen: von drei Ehefrauen und einer Mätresse, die keine war. In: Preußen 1701: eine europäische Geschichte. Hrsg. v. Deutschen Historischen Museum und der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Berlin 2001, S. 79-89.

⁵³ Zum Konnubium der Wetterauer Grafen: Georg SCHMIDT: Der Wetterauer Grafenverein: Organisation und Politik einer Reichskorporation zwischen Reformation und Westfälischem Frieden. Marburg 1989, S. 478-490.

⁵⁴ Sybille OBWALD-BARGENDE: Die Mätresse, der Fürst und die Macht: Christina Wilhelmina von Grävenitz und die höfische Gesellschaft. Frankfurt a. M. / New York 2000.

⁵⁵ STOLLBERG-RILINGER (wie Anm. 6).

⁵⁶ Ute KÜPPERS-BRAUN: Dynastisches Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit. In: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG (wie Anm. 4), S. 221-238; vgl. auch Johannes ARNDT: Das niederrheinisch-westfälische Reichsgrafenkollegium und seine Mitglieder (1653-1806). Mainz 1991, S. 252-255; Helga ZÖTTLEIN: Auseinandersetzungen zwischen Stiftsdamen und Landesherr um die korporative Selbständigkeit des protestantischen freiweltlichen Damenstifts Schaaken zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In: Geschichtsblätter für Waldeck, Jg.

85, 1997, S. 68-77; Marietta MEIER: Standesbewusste Stiftsdamen: Stand, Familie und Geschlecht im adeligen Damenstift Olsberg 1780-1810. Köln / Weimar / Wien 1999.

⁵⁷ Sylvia SCHRAUT: Dynastische Herrschaftssicherung im dynastiefreien Raum?: katholischer Reichsadel im Umkreis der südwestdeutschen Bistümer während der Frühen Neuzeit. In: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG (wie Anm. 4), S. 205-229; vgl. auch Ute KÜPPERS-BRAUN: Frauen des hohen Adels im kaiserlich-freiweltlichen Damenstift Essen (1605-1803): eine verfassungs- und sozialgeschichtliche Studie; zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Stifte Thorn, Elten, Vreden und St. Ursula in Köln. Münster 1997.

⁵⁸ Karl-Heinz SPIEB: Erbteilung, dynastische Rason und transpersonale Herrschaftsvorstellung: die Pfalzgrafen bei Rhein und die Pfalz im späten Mittelalter. In: Die Pfalz: Probleme einer Begriffsgeschichte vom Kaiserpalast auf dem Palatin bis zum heutigen Regierungsbezirk. Hrsg. v. Franz Staab. Speyer 1990, S. 159-181.

⁵⁹ WEBER (Anm. 29), S. 103.

⁶⁰ Vgl. Johannes ARNDT: Möglichkeiten und Grenzen weiblicher Selbstbehauptung gegenüber männlicher Dominanz im Reichsgrafenstand des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 77, 1990, S. 153-174; für den niederen Adel Jörg ENGELBRECHT: Adelige Familienkonflikte am Ende des 18. Jahrhunderts: das „Journal d’amour“ der Luise von Hompesch aus den Jahren 1797/1798. In: Rheinische Vierteljahrsblätter, Jg. 54, 1989, S. 151-177.

⁶¹ MOSERS Familien=Staats=Recht (wie Anm. 46), 9. Capitel; Adalbert ERLER: Art. ‚Erbtochter‘. In: HRG (wie Anm. 16), Bd. 1, 1971, Sp. 980f.

⁶² Elisabeth KOCH: Art. ‚Weiberlehen‘. In: HRG (wie Anm. 16), Bd. 5, 1998, Sp. 1206-1209; Martin FRÜH: Die weibliche Erbfolge im fuldischen Lehnrecht des Spätmittelalters. In: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Jg. 48, 1998, S. 55-62; Reinhard TIESBRUMMEL: Das Lehnrecht der Landgrafschaft Hessen (Niederrhessen) im Spätmittelalter 1247-1471. Darmstadt / Marburg 1990, S. 75f.; Rüdiger Freiherr VON SCHÖNBERG: Das Recht der Reichslehen im 18. Jahrhundert: zugleich ein Beitrag zu den Grundlagen der bundesstaatlichen Ordnung. Heidelberg / Karlsruhe 1977, S. 173; insbes. SPIEB (wie Anm. 34), S. 327-397, bes. S. 327-343; ARNDT (wie Anm. 56), S. 249.

⁶³ Gerd MELVILLE: Vorfahren und Vorgänger: spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft. In: Die Familie als sozialer und historischer Verband: Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit. Hrsg. v. Peter-Johannes Schuler. Sigmaringen 1987, S. 203-309.

⁶⁴ SPIEB (wie Anm. 34).

⁶⁵ MOSERS Familien=Staats=Recht (wie Anm. 46), 2. Th., 15. Capitel, § 10, S. 389 (= Johann Jacob Moser, Neues teutsches Staatsrecht. Neudruck d. Ausg. 1766-1782, Bd. 12/2, 1. Hälfte. Osnabrück 1967).

⁶⁶ ARNDT (wie Anm. 56), S. 248, Anm. 230.

⁶⁷ Gerd WUNDER / Max SCHEFOLD / Herta BEUTTER: Die Schenken von Limpurg und ihr Land. Sigmaringen 1982, S. 48-57, bes. S. 50-54.

⁶⁸ MOSER (wie Anm. 10), 16. Th. (1744), §§ 114ff., 450ff.

⁶⁹ Die Bezeichnung „regierende Gräfin“ findet sich z.B. für Gräfin Johannette von Waldeck: Hessisches Staatsarchiv Marburg, Bestand 134.164: Vergleich vom 5. Sept. 1705, fol. 2b. Für diesen Hinweis danke ich Frau Helga Zöttlein M.A.

⁷⁰ Johann Christian LÜNIG: *Theatrum ceremoniale historico-politico: oder hist.-pol. Schauplatz des europ. Cantzley-Ceremoniels*, T. 2. Leipzig 1720, S. 1315.

⁷¹ Vgl. Werner PARAVICINI: Gruppen und Person: Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter. In: *DIE REPRÄSENTATION DER GRUPPEN: Texte – Bilder – Objekte*. Hrsg. v. Otto Gerhard Oexle / Andrea v. Hülsen-Esch. Göttingen 1998, S. 327-389, hier S. 347.

⁷² Cordula BISCHOFF: „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum“: fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. In: *DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG* (wie Anm. 4), S. 161-180; vgl. Erich KONTER: Kurfürstinnen und Königinnen. In: *Geschichte und Pflege*. Hrsg. v. Frank Augustin / Vroni Heinrich / Dieter Radicke. Berlin 1991, S. 37-64.

⁷³ Julius Bernhard VON ROHR: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*. Berlin 1733; Reprint hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. Leipzig 1990, S. 133 (§ 3).

⁷⁴ Siehe Tafel 16-18. In: *UM GLAUBEN UND REICH: Kurfürst Maximilian I.; Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573-1651*. Hrsg. v. Hubert Glaser. München / Zürich 1980.

⁷⁵ Sabine STANGE: Die Bildnisse der Fürstin Christiane von Waldeck (1725-1816): Herrschaftsverständnis und Repräsentation. In: *DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG* (wie Anm. 4), S. 181-204.

⁷⁶ WUNDER (wie Anm. 15), S. 37 im Anschluß an Paul MÜNCH: Die ‚Obrigkeit im Vaterstand‘: zu Definition und Kritik des ‚Landesvaters‘ während der Frühen Neuzeit. In: *Daphnis*, Jg. 11, 1982, S. 16-40.

⁷⁷ WUNDER (wie Anm. 15), S. 47.

⁷⁸ Heide WUNDER / Helga ZÖTTLEIN / Barbara HOFFMANN: Konfession, Religiosität und politisches Handeln von Frauen vom ausgehenden 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. In: *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 1, 1997, H. 1, S. 75-98, hier S. 90f. (Helga Zöttlein: Religiosität und politisches Handeln adeliger Frauen in der Grafschaft Waldeck an der Wende vom 17. und 18. Jahrhundert).

⁷⁹ MOSERS Familien=Staats=Recht (wie Anm. 65).

⁸⁰ Michael KOMANSZYNSKI: Die politische Rolle der bayerischen Kurfürstin Theresia Kunigunde. In: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, Jg. 45, 1982, S. 555-573.

⁸¹ Art. ‚Regierung‘. In: *ZEDLER* (wie Anm. 11), Bd. 30, 1741, Sp. 1793-1817, hier Sp. 1804f.

⁸² Saskia ESSER: Leben und Werk der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta 1675-1733. Ausst. Kat. der Stadt Rastatt anlässlich des 250. Todestages der badischen Markgräfin. Rastatt 1983.

⁸³ Vgl. Cordula NOLTE: Der kranke Fürst: vergleichende Beobachtungen zu Dynastie- und Herrschaftskrisen um 1500, ausgehend von den Landgrafen von Hessen. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 27, 2000, S. 1-36.

⁸⁴ Margret LEMBERG: Juliane Landgräfin zu Hessen (1587-1643): eine Kasserler und Rotenburger Fürstin aus dem Hause Nassau-Dillenburg in ihrer Zeit. Darmstadt 1994.

⁸⁵ LEMBERG 2000 (wie Anm. 52), S. 182.

⁸⁶ ROHR (wie Anm. 73), S. 216.

⁸⁷ Vgl. z.B. ELSNER (wie Anm. 52) sowie OßWALD-BARGENDE (wie Anm. 54); Michael STRICH: Kurfürstin Adelheit von Bayern: nach den Briefen in der Hofbibliotheca del Ré zu Turin und anderen unveröffentlichten Dokumenten. In: Historisches Jahrbuch, Jg. 47, 1927, S. 63-96; Ute DANIEL: Zwischen Zentrum und Peripherie der Hofgesellschaft: zur biographischen Struktur eines Fürstinnenlebens der Frühen Neuzeit am Beispiel der Kurfürstin Sophie von Hannover. In: L'Homme Z. F. G., Jg. 8, 1997, S. 208-217.

⁸⁸ Vgl. auch Johannes KUNISCH: Friedrich der Große, Friedrich Wilhelm II. und das Problem der dynastischen Kontinuität im Hause Hohenzollern. In: Persönlichkeiten im Umkreis Friedrichs des Großen. Hrsg. v. Johannes Kunisch. Köln/ Wien 1988, S. 1-27.

⁸⁹ Helga MEISE: „habe ich die politica bei H. Richter angefangen“: Herrschaftsaltag und Herrschaftsverständnis der Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt (1640-1709). In: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG (wie Anm. 4), S. 113-134. – Im deutschsprachigen Raum steht die Erforschung des Witwenstandes noch am Anfang. Vgl. Uta LÖWENSTEIN: „Daß sie sich uñ iren Withumbssitz begeben und sich sonst anderer Herrschafften Sachen und Handlungen nicht unternehmen ...“: Hofhaltungen fürstlicher Frauen und Witwen in der Frühen Neuzeit. In: FRÜHNEUZEITLICHE HOFKULTUR IN HESSEN UND THÜRINGEN (wie Anm. 3), S. 115-137; Barbara LANGE: Artemisia als Leitbild: zum Herrschaftlichen Witwensitz beim Übergang zum Absolutismus. In: Kritische Berichte, Jg. 4, 1996, S. 61-72; Jill BEPLER: Tugend- und Lasterbilder einer Fürstin: die Witwe von Schöningen. In: L'Homme. Z. F. G., Jg. 8, 1997, S. 218-231; Sybille OßWALD-BARGENDE: Von „Wittumbs Freyheit und gewohnheit“: eine Skizze über herzogliche Witwen in Leonberg. In: Nonne, Magd oder Ratsfrau: Frauenleben in Leonberg in vier Jahrhunderten. Hrsg. v. Renate Dürr. Leonberg 1998, S. 27-42; Margot DONGUS: Sibylla von Anhalt – Profil einer vielseitigen Persönlichkeit. In: Ebd., S. 43-52; Inge MAGER: „Wegert euch des lieben heiligen Creutzes nicht“: das Witwentrostbuch der Herzogin Elisabeth von Calenberg-Göttingen. In: Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hartmut Boockmann. Göttingen 1994, S. 207-224; Dagmar FREIST: Religious difference and

the experience of widowhood in seventeenth- and eighteenth-century Germany. In: *Widowhood in medieval and early modern Europe*. Hrsg. v. Sandra Cavallo / Lyndan Warner. Harlow u.a. 1999, S. 164-178.

⁹⁰ DIE HAUSGESETZE DER REGIERENDEN DEUTSCHEN FÜRSTENHÄUSER (wie Anm. 47), Art. 19-33.

⁹¹ LEMBERG 2000 (wie Anm. 52), S. 181.

⁹² MOSERS Familien=Staats=Recht (wie Anm. 65), 16. Capitel, § 45, S. 667; vgl. auch MEISE (wie Anm. 89).

⁹³ Z.B. MAGER (wie Anm. 89); Merry WIESNER: Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg (1510-1558). In: *DEUTSCHE FRAUEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT* (wie Anm. 3), S. 39-48; vgl. auch Jutta TAEGER-BIZER : Pietistische Herrscherkritik und dynastische Herrschaftssicherung: die „mütterlichen Vermahnungen“ der Gräfin Benigna von Solms-Laubach. In: *DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG* (wie Anm. 4), S. 93-112.

⁹⁴ Vgl. z.B. ARNDT (wie Anm. 56), S. 248-256, hier S. 250.

⁹⁵ Siehe TAEGER-BIZER (wie Anm. 93); MEISE (wie Anm. 89).

⁹⁶ Ute DANIEL: Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, Jg. 72, 2000, S. 45-66.

⁹⁷ Vgl. Otto Gerhard OEXLE: Soziale Gruppen in der Ständegesellschaft: Lebensformen des Mittelalters und ihre historischen Wirkungen. In: *DIE REPRÄSENTATION DER GRUPPEN* (wie Anm. 71), S. 9-44, hier S. 33f.

⁹⁸ S. die Beiträge von Cordula BISCHOFF, Kerstin MERKEL und Birgit KÜMMEL. In: *DEUTSCHE FRAUEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT* (wie Anm. 3).

⁹⁹ Vgl. Otto Gerhard OEXLE: Memoria als Kultur. In: *MEMORIA ALS KULTUR*. Hrsg. v. Otto Gerhard Oexle. Göttingen 1995, S. 9-78.

¹⁰⁰ Jill BEPLER: „im dritten Grad ungleicher Linie Seitwärts verwandt“: Frauen und dynastisches Bewußtsein in den Funeralwerken der Frühen Neuzeit. In: *DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG* (wie Anm. 4), S. 135-160; Jill BEPLER/ Birgit KÜMMEL / Helga MEISE: Weibliche Selbstdarstellung im 17. Jahrhundert: das Funeralwerk der Landgräfin Sophia Eleonore von Hessen-Darmstadt. In: *Geschlechterperspektiven: Forschungen zur Frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Heide Wunder / Gisela Engel. Königstein/Ts. 1998, S. 441-468.

¹⁰¹ Wegweisend für die Erforschung der Trauer: Bernhard JUSSEN: Dolor und Memoria: Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnungen im späten Mittelalter. In: *MEMORIA ALS KULTUR* (wie Anm. 99), S. 207-252.

Berthold Hinz

**„... reitet für Frankreich“.
Rubens' Maria de' Medici vor Jülich¹**

I.

Eine Monarchin hoch zu Roß – wie die französische Königin Maria de' Medici (1573-1642)² (in dem nach ihr benannten Zyklus von Rubens für das Palais du Luxembourg)³ – hat es im Bilde zuvor noch nicht gegeben (Abb. 1)⁴. Die Damen waren allenfalls bei dynastischen Paraden und heraldischen Ensembles gelegentlich mit von der Partie: als Gleiche unter Standesgleichen (Abb. 2).⁵

Aber diese hier ist ungleich allen diesen Gleichen; das macht die cäsarische Form ihres Rittes. Ihr Pferd, ein langmähniger feuriger Schimmel, eher ein Kampfroß denn ein Tier für den Damen-Austritt, scheint in seinem Sturmschritt – schräg frontal zum Betrachter – einen Moment einzuhalten, um seiner Herrin die himmlische Siegeskrönung zu ermöglichen. Diese nimmt die Huldigung huldvoll entgegen, nicht eben wie eine Amazone in reiterlich-sportlicher Façon,⁶ sondern wie eine Herrscherin: eher thronend denn reitend. Dazu trägt der Damensitz der Reiterin bei, aus dem sie – hochaufgerichtet – den respektgewohnten Blick aufs Gegenüber richtet, die Rechte auf den Marschallstab gestützt; nicht zuletzt: viel zu stattlich für das Tier (was allerdings seit „Marc Aurel“ bei Reitern die Regel ist).

Die Vorbilder liegen auf der Hand: Das erste moderne Reiterstandbild eines Fürsten (nicht eines Feldherrn) war dem Großvater Marias, Großherzog Cosimo I. von Toscana, durch ihren Vater, Großherzog Francesco, errichtet worden (von Giovanni da Bologna, 1594).⁷ Es zeigt den Usurpator betont unkriegerisch in der – auch emblematisch verbürgten – Attitüde des Souveräns, der demonstriert, daß, wie er sein Roß zu lenken verstehe, so auch den Staat zu führen wisse.⁸ Zum Vergleich mit der reitenden Enkelin



Abb. 1 Peter Paul Rubens: Der Triumph von Jülich, Öl/Lw., 394 x 295 cm, 1622-25. Paris, Louvre

Isabelle fille du tresillustre empereur Charles / Dieu la
 laisse croistre et prosperer en honneur et sante. Amen

Isabelle dochter van onsen ghenadigē Keyser Carolus
 God wils doch laten in alle gheheben op groeyen.



Abb. 2 Hans Lieftrinck: Reiterbildnis der Kaiserin Isabella von Portugal, Holzschnitt, um 1539

beachte man die flatternde Mähne, den leicht gewendeten Kopf des Rosses und den auf den Oberschenkel gepflanzten Kommandostab. Rubens hatte das kurz zuvor aufgestellte Werk gesehen, als er am 5. Oktober 1600 in Florenz bei Marias Vermählung „in procuratione“ als Begleiter des Herzogs von Mantua zugegen war.⁹

Bald nach diesem Ereignis hatte Rubens in Genua sein erstes Reiterbildnis, das eines Doria-Sprosses gemalt,¹⁰ sodann, auf seiner ersten Spanienreise 1603, in gleicher Art dasjenige des Herzogs von Lerma,¹¹ eines machthungrigen Günstlings des spanischen Königs. Dabei hatte er sicher das erste und bis heute noch immer prominenteste Reiterbildnis im Auge, dasjenige Karls V. von Tizian als Sieger bei Mühlberg 1547;¹² nicht formal aber thematisch am ehesten Marias Ritt verwandt.

Indem Rubens jedoch – anders als Tizian¹³ – den Reiter schräg frontal auf den Betrachter zureiten ließ, orientierte er sich an einem antiken Typus des triumphierenden Kaisers, wie etwa dem des mutmaßlichen Justinian auf dem sogenannten Elfenbein-Diptychon Barberini im Louvre,¹⁴ damals im Besitz von Claude Fabri Peiresc, Berater von Rubens und der Königin bei der Konzeption des betreffenden Programms: hier auch entsprechende Begleitfiguren, zu Fuß ein Skythe, in der Luft eine krönende Victoria (Abb. 3). Die Beschreibung des Projektes durch Baluze von 1622, die von einer Levade spricht („levat les pieds de devant“)¹⁵ dürfte diese „Figur“ gemeint haben, die indes durch die gezügeltere des Herzogs von Lerma ersetzt wurde. Daß man die cäsarische Herkunft kannte, zeigt etwa das Titelblatt eines zeitgenössischen Buches, das in plutarchischer Manier „Les Paralleles de Cesar et de Henry III.“ herausarbeitet.¹⁶ Heinrich (1553-1610), der Gemahl von Maria, trägt, wie Cäsar, den Siegeskranz, während die Scharbracke seines Rosses mit der französischen Lilie geschmückt ist. Die frontale Topik ermöglichte zugleich das an dieser Stelle erwünschte Hochformat.

Diese nur in der flachen Kunst – des Reliefs, der Graphik, des Gemäldes – signifikante, das heißt ikonographische Botschaft hat man auch beim realen Reiterstandbild Heinrichs IV. im Auge behalten. Maria hatte sich schon seit 1605 dafür engagiert, ihrem Gemahl

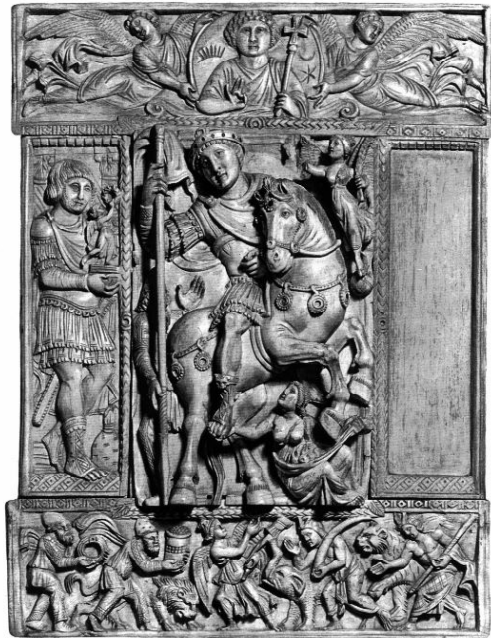


Abb. 3 Triumphierender Imperator, Mitteltafel des sogenannten Diptychons Barberini; Elfenbein, 34,2 x 26,8 cm, wohl 1. H. 6. Jh. Paris, Louvre



Abb. 4 Melchior Tavernier: Reiterstandbild Heinrichs IV. von Pietro Tacca, Kupferstich

nach Florentiner Muster ein Standbild zu Pferde zu errichten. Das bei Giambologna bestellte Werk wurde schlußendlich von dessen Schüler Pietro Tacca gefertigt und 1614 am Pont Neuf aufgestellt (1792 zerstört). Der offiziöse Kupferstich des Bildwerks von Melchior Tavernier mit Widmung „A La Reine“ reproduziert denn auch just den gleichen Anblick wie die „cäsarische“ Version (Abb. 4).¹⁷

Es besteht kein Zweifel: Die Königin hat die Domäne der Cäsaren, die Domäne der Männer ihres Standes usurpiert, ist mit ihnen gleichgezogen – im Bilde. Was die Ikonographie nahelegt, wird durch Formen und Farben bestätigt. So künstlich die Pose der Reiterin, so innig ist sie mit ihrem Tier vereint. Das bewirken die Farben: das glänzende weiße Fell des Schimmels und der silbern schimmernde Satin des Kleides der Königin scheinen miteinander zu verschmelzen. Auch der Mensch und Tier gemeinsame Goldschmuck verbindet: die Lilien auf dem Kleid der Monarchin, ihre rubingeschmückte Helmzier¹⁸ und der einem Ordensbande gleichende Brustschmuck des Pferdes.

Ja – das Roß ist mit seiner Reiterin um eine gemeinsame Ponderierung bemüht, die sich zu einer vertikalen Achse verdichtet: von der sprühenden Federfontäne der phantastischen Helmzier über das offene, dominante Gesicht und das Dekolleté der Monarchin über den eigens gewendeten und hinter die Senkrechte geneigten Kopf des Pferdes bis hin zu seinem säulenfest aufgesetzten rechten Vorderfuß. Das große dunkle Tierauge markiert den exakten Mittelpunkt der Bildfläche. Das auswärts flatternde Haar des Schweifs und der Mähne vermehren die Anmutung einer pyramidalen Figuration, die allein linkerhand (des Pferdes) geöffnet bleibt, um die Vorwärtsdynamik nicht zu beeinträchtigen (und wohl auch, um den Blick auf die Landschaft, die Truppen und die Stadt im Hintergrund frei zu halten).

Die Eskorte der Reiterin erschöpft sich nicht darin, allegorische Komparsen zu geben, sondern spielt mit im großen Stil der (Bild-) Regie. „Générosité“¹⁹ (Magnanimitas, Großmut), begleitet von einem Löwen und mit Perlen in der Hand, links, intoniert mit Blick und Geste das Crescendo des Auftriebs der flatternden rost-

roten Tücher, aber auch der nackten Haut, die von Figur zu Figur eine eigene Bahn aufwärts durchs Bild zieht. Dem korrespondiert am Ende der Klimax Victoria mit dem Lorbeerkranz über dem Haupt der Geehrten. Sie, die Siegesgöttin, ist aus einer anderen Welt, der Vorsehung, und hebt sich ab mit eigenem Kolorit und der Körperblöße. Ihr zur Seite Fama (Ruhm), die die Größe des Augenblicks wieder zur Erde herunterposaunt.

II.

Und welcher Augenblick? Das wußte jahrhundertlang niemand so recht. Das Bild ist das 13. im Zyklus des Lebens und der Taten Marias de' Medici, den Rubens für ihr Stadtschloß in Paris, den „Luxembourg“, zwischen 1622 und 1625 malte. Der Vertrag zwischen der Monarchin und dem Maler datiert auf den 24. Februar 1622. Erst wenige Wochen zuvor hatte Maria nach Jahren der Verbannung und Feindschaft mit ihrem Sohn, Ludwig XIII., nach Paris zurückkehren können. Mit dem gigantischen Bilderfries, dem noch ein weiterer, ihrem Gemahl Heinrich IV. gewidmeter Zyklus folgen sollte, wollte sie sich öffentlich rehabilitieren und ein politisches Comeback einleiten. Vor allem galt es, die Verbindung und Eintracht zwischen der Königswitwe und ihrem verstorbenen Mann, dem vormaligen und überaus populären König von Frankreich, retrospektiv in schönsten Farben zu schildern, um dem gemeinsamen Sohn und jetzigen König nicht nur keinen Anlaß zur Beanstandung zu geben, sondern politisch die Hand zu reichen.

An seinem Ort im Zyklus markiert das Bild die erste Historie nach der Peripetie der Vita. Es ist zugleich das zweite Bild an der zweiten Längswand der Galerie und folgt auf die drei Querformate rechts und links neben und an der Stirnseite des Saals. Deren erstes wiederum zeigt die Krönung Marias zur Königin am 13. Mai 1610 in St. Denis. Seit langem hatte diese, die Scheidungsabsicht ihres lebens- und liebeslustigen Gemahls befürchtend, zu diesem (Staats-)Akt gedrängt. Der König hatte sie, die Prinzessin aus dem großherzoglichen Hause Medici in Florenz, Hauptgläubiger

der hochverschuldeten französischen Monarchie, immerhin zehn Jahre zuvor geheiratet und ein Jahr später den erhofften Dauphin Ludwig (sowie später noch vier weitere Kinder) von ihr empfangen.

Unmittelbar vor dem Abmarsch in einen lange vorbereiteten Krieg, dessen Ausmaß nicht zu überblicken war, vollzog Heinrich diesen immer wieder hinausgeschobenen Schritt, um seiner Frau für den Fall einer längeren Abwesenheit, während derer sie die Regentschaft für den minderjährigen Dauphin führen sollte, ein höheres Ansehen zu verschaffen. Tags darauf, am 14. Mai 1610, wurde Heinrich ermordet, und der Fall der Regentschaft (für den gleichzeitig als König proklamierten Ludwig XIII.) trat augenblicklich ein. Auf dem zweiten der Breitformate, exakt in der Mitte des Zyklus, eben seiner Peripetie, erscheint – links – nicht Heinrichs Tod (oder gar der Mordanschlag), sondern stattdessen seine herkulesgleiche Erhebung in den Olymp, rechts gegenüber synchron die Huldigung Frankreichs an die trauernde Witwe und Regentin: historisch die tatsächlich einmütige Bestätigung der unbeschränkten Regentschaft durch das Parlament. Es folgt das dritte Breitbild, der „Götterrat“, die olympisch personifizierte Vorsehung für die Zeit der Regentschaft Marias unter ihrer Devise „pax et concordia“. Der Regentschaft erstes Resultat zeigt, im Zyklus nicht zufällig vis-à-vis von deren Verleihung, das anschließende, eben unser Bild: ein kriegertischer Triumph, der einzige im Zyklus. Was war da geschehen? Die älteren Autoren – Morisot, Bellori, Félibien, Moreau de Mautour –²⁰ hatten kein namentliches Ereignis für das Triumphbild Marias, das erste einer Frau, parat. Aber auch nicht erst auf Nattiers Reproduktion (1710), wie stets zu lesen, heißt es dann „Le Voyage de la Reine au Pont de Cé“,²¹ ein Titel, den die spätere Literatur bis hin zu von Simson²² unbesehen übernahm, obwohl es sich bei Pont-de-Cé 1620 um ein Bürgerkriegs-Treffen zwischen Truppen der Königswitwe und ihres Sohnes, des neuen Königs, handelte: kaum geeignet, als Meilenstein in einem der familiären und nationalen Versöhnung gewidmeten Lebenslauf zu stehen. Dieser Ort taucht bereits auf einem Porträtstich Marias von 1650 auf, wo die Monarchin, gerahmt von den Höhepunkten ihres

Lebens erscheint, unter ihnen – nach Rubens – die Szene als triumphierende Reiterin en miniature: „retour du Pont de Cé“.²³ Man wollte offenbar schon bald das historische Geschehen vergessen machen, aus Gründen, über die man nur spekulieren kann. In der Korrespondenz von Rubens indes erscheint das wahre Thema des Bildes gleich zu Beginn seines Pariser Engagements als „l’imprese di Giuliers“²⁴, was jedoch nur wenige Rubens-Forscher in Betracht zogen.²⁵ Erst durch Kenntnis des Baluze-Textes²⁶ wurde es zur allgemeinen Gewißheit: „La prise de Juilliers“, die Eroberung von Jülich ist das Thema des Bildes.

III.

Es handelt sich um ein Ereignis im „Jülich-Kleveschen-Erbfolgestreit“. Dieser war durch das Erlöschen der regierenden herzoglichen Familie ausgebrochen und hatte den meisten europäischen Mächten in Erwartung eines fundamentalen Kräftemessens Anlaß gegeben, sich einzumischen. Insbesondere der französische König hatte gegen die habsburgische Allianz Spaniens und des Reichs mächtig aufgerüstet, bereit, den Jülich-Kleveschen Fall zum Anlaß eines großen Schlages gegen Habsburg zu machen. Und wegen dieses Engagements hatte er zuvor seine Frau zur Königin gemacht.

Heinrich IV. wollte mit seinem Einsatz zugunsten der protestantischen Anwärter auf das vakante Herzogtum Kleve-Jülich-Berg – des Kurfürsten von Brandenburg und des Pfalzgrafen von Neuburg – die Machtausbreitung des habsburgischen Kaisers Rudolfs II. am Niederrhein verhindern, keineswegs aus konfessioneller Sympathie (die man dem konvertierten Hugenotten gelegentlich unterstellte), sondern aus ebenso nationalstaatlichem wie realpolitischem Beweggrund.²⁷ Seiner Gemahlin indes war dieses strategische Denken völlig fremd. Für sie, Tochter einer habsburgischen Prinzessin und bigotte Katholikin, war dies ein Krieg auf der falschen Seite, den sie von Herzen verabscheute und zu durchkreuzen suchte.

Die Ermordung des Königs durch die Hand eines fanatischen Ka-

tholiken (François Ravaillac) am Tag nach ihrer Erhebung zur Königin und sozusagen am Vortag seines Abmarsches ins Feld²⁸ war kompromittierend genug, ohne daß der spontane Verdacht auf Mitwisser- oder gar Mittäterschaft Marias, deren wenige Tränen öffentlich gezählt wurden, erhärtet werden konnte. Das Gerücht blieb gleichwohl über ihr hängen und schwebte nicht zuletzt auch über dem Bilderzyklus von Rubens, dem ausdrücklich untersagt worden war, diesem Gerücht – im Scheitelbild – entgegen zu treten.²⁹

Die große antihabsburgische Offensive wurde sogleich abgeblasen, und Maria kehrte alsbald zur Freundschaft mit den Dynastien in Wien und Madrid zurück. Der Tod des Königs verhinderte zunächst den Ausbruch eines großen Krieges um die Vorherrschaft in Europa, der dann einige Jahre später beginnen und jene berücktigten 30 Jahre währen sollte. Allein um Jülich, das vorsorglich durch kaiserliche Truppen besetzt worden war, kam es zu einem begrenzten Konflikt, in dessen Verlauf die Stadt, bzw. deren Zitadelle, am 2. September 1610 von der antihabsburgischen Übermacht eingenommen wurde. Der französische Kommandeur, Maréchal de la Chastre, so der offizielle Wortlaut, übergab die Stadt den protestantischen Prätendenten, den „Possedierenden“, wie diese sich selbst bezeichneten.³⁰

Man sieht den anstößigen Bündnisakt winzig klein im Hintergrund, rechts vom erhobenen Unterarm des Pferdes (Abb. 5): Dort, vor den Mauern der belagerten Stadt, reichen sich die beiden Truppenführer, der katholische und der protestantische, einträchtig die rechte Hand. Sie personifizieren so die alte Formel der „concordia“, wie sie bereits im Piktogramm des Emblemabchs von Alciatus (Abb. 6),³¹ sodann, ein Dezennium nach Rubens, in der noblen Figuration der Historienmalerei erscheint: in der Übergabe von Breda (1625), von Velasquez (um 1635), mit den Protagonisten Justinus von Nassau und Ambrosio Spinola, mit dem übrigens Rubens Ende der 20er Jahre oft konferierte und korrespondierte. So minutiös die Situation gegenüber der riesigen Reiterin, so deutlich sichtbar und klar erkennbar ist die ominöse Szene: in Augenhöhe des Bildbetrachters.

Der erste Akt im Drama der neuen Regentin, er sollte vermutlich zunächst den Abschluß der Heinrichs-Ära bilden,³² präsentiert denn – so wollte es die bildliche Dramaturgie – eine eklatante Tatsachen-Revision. Das meint nicht etwa nur den Umstand, daß Maria de' Medici weder vor Jülich, noch überhaupt im Felde gewesen war; es reicht, von ihrer entschiedenen Opposition gegenüber der Politik ihres Mannes zu wissen, um im „Triumph von Jülich“ eine an monströse Selbstverleugnung grenzende, stattdessen strikt etatistische Geschichtsschreibung zu erkennen. Sie, die diesen Krieg und diese Parteinahme verabscheut und bekämpft, ja mit der Kriegskasse ihre innenpolitische Stellung konsolidiert hatte, läßt sich im Bilde feiern als entsprechende Parteigängerin und Siegerin in diesem Krieg. Unter „Concordia“, ihrer Devise, die ihr Marschall jetzt mit den Protestanten zelebriert, hatte sie stets die Einheit und Einigkeit der Habsburger und Katholiken verstanden, die hier mit Füßen getreten wurde.

Also ein „Triumph“ wider Willen: zu verstehen als Maskerade, Kompensation, Überkompensation einer persönlichen Niederlage? Wobei der Jülichische Fall nicht einmal aus Heinrichs Sicht, dessen Kriegsziele viel weiter gesteckt waren, eines solchen Triumphbildes wert gewesen wäre. Das hieße zugleich, daß dieser Auftritt nicht frei war von dem demütigenden Aspekt, der darin liegt, einen „Triumph“ zu zelebrieren/zelebrieren zu müssen, der für alle Kenner der Materie weder in subjektiver noch objektiver Hinsicht dieses Begriffes wert sein konnte.

Das anschließende Bild mit der von Maria als politische Herzenssache betriebenen (und bereits im „Götterrat“ angekündigten) Doppelhochzeit („matrimonii reciproci“) zwischen den Thronfolgern und Prinzessinnen der Dynastien Österreich/Spanien und Frankreich (9. November 1615)³³ sollte das wieder wettmachen. Aber diese, diesmal tatsächengerechte, Szene steht – für die Zeitgenossen, die alles miterlebten, wiederum wohl erkennbar – mehr für den guten, von Familiensinn geprägten Willen der Regentin, denn für eine realistische und erfolgreiche Politik. Warum also der zweifelhafte „Triumph“ an der entscheidenden Stelle?



Abb. 5 Rubens: Der Triumph von Jülich, Detail

70 AND, ALC. EMBLEM. LIB.
Concordia. XXVII,



In bellum civile duces cum Roma pararet,
Viribus & caderet Martia terra suis;
Mos fuit in partes turmas coeuntibus easdem,
Coniunctas dextras mutua dona dari.
Fœderis hæc spes, id habet Concordia signum,
Ut quos iungit amor, iungat & ipsa manus.

Abb. 6 Emblem „Concordia“; Alciatus, Emblematum libellus, Paris 1542

IV.

Mit dem Triumph-Bild hatte Maria post festum gleichsam die Lücke im Kontinuum der Staatsräson zwischen Vater und Sohn (bzw. neuerdings: Kardinal Richelieu), die sie selber gerissen hatte, wieder geschlossen. Sie zeigt sich, gut ein dutzend Jahre nach den Ereignissen, notgedrungen als Vollstreckerin des politischen Willens von Heinrich; die außenpolitischen Folgen des Mordes, die neue, kurzfristige Anlehnung an Habsburg/Spanien, wurden bildpolitisch neutralisiert und die Vorsehung des „Götterrates“ in eine der inzwischen gewandelten Lage gemäße Linie gebogen.

Der heikle Fall war offenbar hin- und hergewendet worden. Wir haben hierfür zwar keine schriftlichen Zeugnisse (außer der kurzen Notiz über die Bildreihenfolge im Brief von Peiresc)³⁴, aber der Vergleich des Bildes mit der vorbereitenden Münchner Skizze ist aufschlußreich.³⁵ Rubens hatte der Reiterin anfangs nicht die einschlägigen Porträtzüge Marias gegeben; und das ist nicht der künstlerischen Flüchtigkeit der Skizze zuzurechnen, denn die übrigen Bozzetti zeigen wie selbstverständlich das bekannte füllige Bildnis der Königin. Es hat den Anschein, als sei die viel jugendlichere Triumph-Reiterin zunächst noch nicht auf die Regentin festgelegt, sondern vorerst als noch undefinierte Personifikation gedacht gewesen: vergleichbar der Situation im vorausgehenden „Götterrat“, wo sich die ebenfalls zunächst unverbindliche mütterliche Pax ins Bildnis der Monarchin verwandelte.

Hatte aber die Konkretisierung von Pax durchaus im Selbstverständnis Marias („pax et concordia“) gelegen, so kann die Personalisierung des „Triumphs“ wiederum nur der Absicht zugerechnet werden, der französischen Staatsräson, also der Politik ihres toten Mannes und – inzwischen – Kardinal Richelieus, ostentativ Ansehen zu verschaffen, ohne Rücksicht auf die persönlichen Empfindungen und Pläne. Erleichtert, wenn nicht gar ermöglicht, wurde dieser Schritt durch eine Variante des Kleides der Reiterin, des heraldischen Staatskleids von Frankreich, das über und über mit der goldenen Lilie bestickt ist. Dieses Kleid kennen wir sonst stets in blau; so trug es schon Karl VI. im „Goldnen Rössl“,³⁶ so trug es Maria auf dem Staatsporträt von Pourbus,³⁷ sodann auch in

ihrem Bilderzyklus, immer dort, wo sie – nach Maßgabe ihrer hoheitlichen Aufgaben – mit „la Francia“, der Personifikation von Frankreich, identifizierbar sein sollte.³⁸

Doch hier ist die Farbe vom staatstragenden Blau in festlich silbriges Weiß changiert, das sonst nirgendwo im Zyklus zum Tragen kommt: Was kann anderes gemeint sein denn ein innerer Vorbehalt oder ein Zugeständnis an die Kenner der wahren Verhältnisse – ein Kompromiß? Dieses Dessin hatte Rubens freilich bereits in den Bozzetti eingesetzt, so beim großen Krönungsbild – für Maria (13. Mai 1610), wie auch beim „Staatsschiff“ – für la Francia (20. Oktober 1614),³⁹ beidesmal wohl in Erwartung einer bevorstehenden protokollarisch korrekten Klärung: Diese ergab dann – im ausgeführten Zyklus – für die Königin das hoheitliche Blau, während nämlich auf dem „Staatsschiff“, unter Suspendierung la Francias, an den volljährig gewordenen Sohn übergang. Dieses – sagen wir – „demi-souveräne“ Kleid erscheint nun, beim Triumph von Jülich, im Großen und relativiert ein wenig den rein hoheitlichen Gestus, dem sich Maria in dieser Sache nicht entziehen konnte. Auch der Umstand, daß die den Ritt begleitende weibliche Gestalt keine Allerwelts-Fortitudo, wie man früher annahm, sondern „Générosité“ verkörpert, dürfte bedachtes Resultat des unvermeidlichen mentalen Vorbehalts sein. Die eher seltene Figur von Magnanimitas ist emblematisch nicht nur von Selbstgewißheit und Milde, sondern auch vom Respekt für den Gegner besetzt: Es reiche aus, ihn geschlagen zu haben („satis est prostrasse“)⁴⁰. Gerade soviel, aber nicht mehr, konnte und mochte Maria der geschlagenen kaiserlichen Partei gegenüber zum Ausdruck bringen. Es war schließlich nicht mehr die Zeit des uralten monarchischen Theorems von „The King’s Two Bodies“, das eine unerbittliche Persönlichkeitsspaltung des Königs in Amts- und Natur-Körper respektive der Königin in „la Reine“ und „Maria“ erlaubt, ja gefordert hätte.⁴¹

Eine Persönlichkeitsspaltung war es dennoch, die hier zur „Formgelegenheit“,⁴² zum Anlaß des Triumph-Ritts der Königin wurde. Dabei hat das entstandene Bild das Zeug dafür, nicht als pure „Apotheose“, wie von Simson titelte,⁴³ (miß-)verstanden zu wer-

den. Denn gemäß dem Diktum Jacob Burckhardts, des vorzüglichsten unter den frühen Rubensforschern: „vollends aber ist die Kunst eine Verräterin“, die, „eigentlich mit Allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung“, ⁴⁴ sei hier die Kündigung dieses Bündnisses, des Bündnisses zwischen Maria, ihren Beratern und der Kunst von Rubens, zur Kenntnis genommen.

¹ Der Titel „reitet für ..“, ist einem Best- und Longseller der 30er, 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts entlehnt, seinerzeit eine „unendliche Geschichte“ mit deutschnationaler Färbung: Clemens LAAR: *reitet für Deutschland: Carl-Friedrich von Langen; ein Reiterschicksal*. Hannover ¹1936.

² *La prise de Juilliers (Der Triumph von Jülich)*, Öl/Lw., 394 x 295 cm. Paris, Louvre.

³ Zur Literatur vgl. die Bibliographien bei Hans Gerhard EVERS: *Rubens und sein Werk: neue Forschungen*. Brüssel 1944, S. 299; Jacques THUILLIER / Jacques FOUCART: *Rubens: la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg*. Mailand/Paris 1969; Rüdiger AN DER HEIDE: *Die Skizzen zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek*. München 1984. Ferner: Deborah MARROW: *The art patronage of Maria de' Medici*. Ann Arbor 1982; Ronald F. MILLEN / Robert E. WOLF: *Heroic deeds and mystic figures: a new reading of Rubens „Life of Marie de' Medici“*. Princeton (N.J.) 1989, S. 155-159; Millen/Wolf möchten das Bild „The Regent Militant“ nennen.

⁴ Walter LIEDTKE: *The royal horse and rider*. New York 1989, S. 59 und 237 über „Queens on horseback“.

⁵ So bei der Prozession der Grafen und Gräfinnen von Holland von Jacob Cornelisz van Oostanen (Holzschnitte von Doen Pietersz, 1518), in: *VORSTEN-PORTRETTE uit de eerste helft van de 16de eeuw*. Ausst. Kat. Rijksmuseum. Amsterdam 1972, Nr. 30; ebd., Nr. 54: Hans Liefrinck: *Reiterbildnis der Kaiserin Isabella von Portugal*, Holzschnitt, um 1539 (auf dem Blatt fälschlich als Tochter Karls V. bezeichnet).

⁶ Antonio Tempesta hatte in einem Kupferstich-Zyklus neun römische Heroen und Heroinnen zu Pferde dargestellt (13,5 x 11,1 cm, Rom 1597); es handelt sich dabei um legendäre Reiterinnen, die amazonengleich den Männern, auch in der Reittechnik, ebenbürtig sind. *THE ILLUSTRATED BARTSCH*. Bd. 35. New York 1984, S. 608-616.

⁷ Ulrich KELLER: *Reitermonumente absolutistischer Fürsten: staats-theoretische Voraussetzungen und politische Funktionen*. München / Zürich 1971, S. 12ff; Charles AVERY: *Giambologna: the complete sculpture*. Oxford 1987, S. 157-65: „Horses and riders“.

⁸ Martin WARNKE: *Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velazquez*. In: *Amici amico: Festschrift für Werner Groß zu seinem 65. Geburtstag* am

25.11.1966. Hrsg. v. Kurt Badt / Martin Gosebruch. München 1968, S. 217-27.

⁹ Vgl. das vierte szenische Bild des Medici-Zyklus. Rubens' Anwesenheit geht aus einem Antwortbrief von Peiresc an den Maler hervor: Max ROOSES / Ch. RUELENS: *Correspondence de Rubens*. Bd. III. Antwerpen 1900, Nr. CCXIII (S. 57).

¹⁰ Mutmaßlich Giancarlo Doria, Öl/Lw., 265 x 188 cm, wohl 1602. Florenz, Pal. Vecchio. Vgl. Justus MÜLLER-HOFSTEDE: Rubens' St. Georg und seine frühen Reiterbildnisse. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, S. 69-112.

¹¹ Öl/Lw., 289 x 205 cm, 1603. Madrid, Prado.

¹² Öl/Lw., 332 x 279 cm, 1548. Madrid, Prado.

¹³ Tizian benutzte einen in Venedig längst eingeführten Typus von Reiterheiligen, vgl. insbesondere Michele Giambonos großformatiges Altarbild des hl. Chrysogonos zu Pferde mit Lanze und Wimpel, 190 x 135 cm, vor 1450; Venedig, S. Trovaso. Eduard HÜTTINGER: *Venezianische Malerei*. Zürich 1959, Abb. 6.

¹⁴ Flügel eines Elfenbein-Diptychons, Konstantinopel, 34,2 x 26,8 cm, wohl 1. H. 6. Jh., Paris, Louvre. Vgl. André GRABAR: *Die Kunst im Zeitalter Justinians*. München 1967, S. 278f. Das Relief gehörte im 17. Jahrhundert Claude Fabri de Peiresc, dem großen französischen Gelehrten, Briefpartner und Berater von Rubens beim Medici-Projekt.

¹⁵ Jacques THUILLIER: La „Galerie de Médicis“ de Rubens et sa genèse: un document inédit. In: *Revue de l'art*, 4, 1969, S. 52-62; vgl. auch Anm. 26.

¹⁶ Von Anthoine de Bandole, Paris 1609; dem Dauphin zugeeignet. Martin WARNKE: *Peter Paul Rubens: Leben und Werk*. Köln 1977, Abb. 55. Vgl. auch den Einhard-Bogen, wo Konstantin und Karl d.Gr. ebenso parallel wie frontal erscheinen.

¹⁷ Bernard CEYSSON u.a.: *Skulptur: Renaissance bis Rokoko 15. bis 18. Jahrhundert*. Köln 1996 (franz. Originalausgabe Genf 1987), S. 154.

¹⁸ Der Helm ähnlich dem Marias in ihrem Bild als „Bellona“, dem Eingangsbild des Zyklus.

¹⁹ So seit Kenntnis des Baluze-Manuskripts, zuvor als Fortitudo gedeutet; THUILLIER (wie Anm. 15), hier S. 61.

²⁰ Claude-Bartélemy MORISOT: *Porticus Medicea*, 1626, spricht, obwohl er es besser wissen mußte, vom „Sieg der Maria über den Aufruhr im Lande“; ähnlich bei Giov. Pietro BELLORI: *Vite de' Pittori, Scultori et Architettori moderni ...*. Rom 1672 (in der Rubensbiographie); André FELIBIEN: *Entretiens sur le vies et les ouvrages ...*. Paris 1666-88, 7. Teil 1685; Moreau DE MAUTOUR: *Description de la Galerie du Palais du Luxembourg*. Paris 1704.

²¹ Gezeichnet von J.B. Nattier, gestochen von C. Simmoneau (1709). In der Serie: *La Galerie du Palais du Luxembourg, peinte par Rubens ...*. Nr. 13, Paris 1710. Vgl. MORITZ DER GELEHRTE: *ein Renaissancefürst in Europa*. Hrsg. von Heiner Borggreffe u.a. Ausst. Kat. Lemgo / Kassel. Eurasburg 1997, Nr. 175. Zuvor bereits M.-R. DE VOYER D'ARGENSON: *Nouvelle description de la Galerie du Palais du Luxembourg*. Paris 1704, S. 18.

²² Otto Georg VON SIMSON: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medici-galerie des P. P. Rubens. Straßburg 1936, S. 347ff.

²³ François Bignon: in der Serie „Les Portraits des Hommes illustres françois etc.“. Paris (bei Vulson) 1650. THUILLIER / FOUCART (wie Anm. 3), Abb. 15.

²⁴ Peiresc an Rubens, 26.5.1622, ROOSES / RUELENS (wie Anm. 9), Bd. II. 1898, Nr. CCLX (S. 415); so auch schon am 22.4.1622, im Brief CCLIII, in dem das geplante Programm niedergelegt ist.

²⁵ Als erster L. HOURTICQ: La Galerie Médicis de Rubens au Louvre. Paris 1920, Nr. 13; sodann nachdrücklich EVERS (wie Anm. 3), S. 305f.

²⁶ Mit dem Stand der Planung am 26. August 1622; hier zit. nach THUILLIER / FOUCART (wie Anm. 3), S. 88f. La prise de Juilliers: „La ville de Juilliers est représentée avecq ses retranchements et canons à l’entour; au devant du tableau est représenté un cheval blanc, beau en perfection, en action fougueuse, levat les pieds de devant, qui a de grandes crains tressez et cordonnez, harnaché d’armois en broderie d’or, portant de grands panaches sur la teste, sur lequel la Roynne est à cheval, somptueusement et magnifiquement vestue, l’armet en teste, les cheveux pendant, tenant un baton en sa main, accompagnée de la Victoire qui lui met une couronne sur la teste; à côté une Renommée publie la grandeur de la Roynne; au costé du cheval est la Générosité qui met un main sur un lyon, de l’autre tire des bagues qu’elle faict (de) mine vouloir distribuer; au bas du tableau est représenté une armée de cavalerie commandée par M. le Maréchal de la Chastre, qui remit Juilliers entre les mains des protestants suivant les promesses du Roy.“

²⁷ Heinz OLLMANN-KÖSLING: Der Erbfolgestreit um Jülich-Kleve (1609-1614): ein Vorspiel zum Dreißigjährigen Krieg. Regensburg 1996; vor allem S. 67ff.

²⁸ Der zunächst auf den 15. Mai angesetzte Abmarsch war endgültig auf den 18. Mai verschoben worden. Leopold RANKE: Französische Geschichte. In: Sämtliche Werke, 8-13. Leipzig 1873-90, S. 103 u. 108.

²⁹ Peiresc an Rubens, 26.5.1622. ROOSES / RUELENS (wie Anm. 9), Bd. II. 1898, Nr. CCLX (S. 415).

³⁰ Vgl. MORITZ DER GELEHRTE (wie Anm. 21), Nr. 176.

³¹ Augsburg 1531, vgl. Arthur HENKEL / Albrecht SCHÖNE: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst Stuttgart 1967/96, Sp. 1013; in der Alciatus-Edition Paris 1542 (Nachdr. Darmstadt 1980), XXVII.

³² Das wird angedeutet in den Überlegungen zur Reihenfolge von „Götterrat“, „Jülich“ und „Doppelhochzeit“, Brief von Peiresc an Rubens, 26.5.1622. ROOSES / RUELENS (wie Anm. 9), Bd. II. 1898, Nr. CCLX (S. 415).

³³ Ebd.: Anna von Österreich mit Ludwig XIII. von Frankreich und dessen Schwester Elisabeth mit Philipp IV. von Spanien.

³⁴ Siehe Anm. 32.

³⁵ Julius S. HELD: The oil sketches of Peter Paul Rubens. 2 Bde. Princeton (N.J.) 1980, Bd. I, S. 86-136, Kat.-Nr. 72, 1622 gemalt. AN DER HEIDEN (wie Anm. 3), S. 32-35.

³⁶ Goldschmiede-, Treib-, Emailarbeit, Paris, um 1404. Altötting, Stiftskirche; dazu Hermann FILLITZ: Bemerkungen zur Tracht und zu den Insignien des Königs Charles VI. und seiner Begleiter. In: Das Goldene Rössel: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400. Hrsg. von Reinhold Baumstark. München 1995, S. 102-105; Percy Ernst SCHRAMM: Der König von Frankreich: das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert. Darmstadt ²1960.

³⁷ Frans Pourbus d.J. (Hofmaler Marias): Maria im Zeremonialkostüm, Öl/Lw., 312 x 185 cm, zw. 1610 u. 1614. Paris, Louvre.

³⁸ Als „Bellona“, im Krönungsbild, der „Glücklichen Regierung“; im „Staats-schiff“ (Volljährigkeit des Dauphin, 20.10.1614) ist die Staatsfarbe bereits auf den Sohn übergewechselt.

³⁹ AN DER HEIDEN (wie Anm. 3), Abb. 24, 32.

⁴⁰ So etwa im betreffenden Emblem (Nr. 99) bei Covarrubias Orozco, Madrid 1610, HENKEL / SCHÖNE (wie Anm. 31), Sp. 379.

⁴¹ Vgl. Ernst H. KANTOROWICZ: The King's two bodies: a study in mediaeval theology. Princeton (N. J.) 1959 (dt. 1990).

⁴² Terminus von Pinder für die Genese einer künstlerischen Form aufgrund einer „Gelegenheit“, im Gegensatz zum Entwicklungsmodell. Wilhelm PINDER: Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Wildpark / Potsdam 1922, S. 107.

⁴³ Siehe Anm. 22. Noch weniger sollte der ‚große‘ Gestus als Wesenszug ‚großer‘ Menschen (hier: Frauen) verklärt werden, so Géraldine A. JOHNSON: Imagining images of powerful women: Maria de' Medicis patronage of art and architecture. In: Woman and art in early modern europe. Hrsg. v. Cynthia Lawrence. Pennsylvania State University Press 1997, S. 126-53.

⁴⁴ Jacob BURCKHARDT: Weltgeschichtliche Betrachtungen: über historisches Studium. (posth. 1905) Leipzig 1985, S. 153.

Abbildungsnachweis

Aus: Jacques THUILLIER / Jacques FOUCART: Rubens: la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg. Mailand / Paris 1969: Abb. 1, 5.

Aus: VORSTENPORTRETTE uit de eerste helft van de 16de eeuw. Ausst. Kat. Rijksmuseum Amsterdam 1972: Abb. 2.

Aus: André GRABAR: Die Kunst im Zeitalter Justinians: vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam. München 1967: Abb. 3.

Aus: SKULPTUR: von der Renaissance bis zur Gegenwart; 15. bis 20. Jahrhundert. Erster Teil: Renaissance bis Rokoko; 15. bis 18. Jahrhundert. Bearbeitet von Bernard Ceysson u.a. Köln 1999: Abb. 4.

Aus: ALCIATUS: Emblematum libellus. Paris 1542 (Nachdruck Darmstadt 1980): Abb. 6.

Sophia Kemlein

Frauen- und Männerbildnisse als Repräsentationen der sarmatischen Ideologie in der polnisch-litauischen Adelsrepublik

Im Rahmen meiner Forschungen zu den Geschlechterverhältnissen im polnischen Adel des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftige mich die Frage, welche Bedeutung die sarmatische Ideologie – also jenes System aus politischem Programm und kulturellen Mustern, das den Adel in Polen-Litauen gegenüber anderen adeligen Gesellschaften Europas auszeichnete – für Männer und für Frauen gehabt hat. Von den verschiedenen relevanten Quellengattungen soll eine hier ausführlicher vorgestellt werden: die sogenannten Sargporträts. Dabei handelt es sich um eine eigene Bildgattung, die die Adelsrepublik um die Mitte des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat und westeuropäische Betrachter bis heute fasziniert. Anhand der Sargporträts und eines repräsentativen Frauenporträts soll analysiert werden, was Männer und Frauen jeweils auf den Porträts repräsentieren, wie Weiblichkeit und Männlichkeit auf den Porträts konstruiert werden und welche Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Porträts hinsichtlich ihrer Bezüge zur sarmatischen Ideologie bestehen. Verkürzt ausgedrückt lautet die Frage, ob es in der Adelsrepublik Sarmatinnen gegeben hat.

Die polnisch-litauische Adelsrepublik

Als das Großfürstentum Litauen und das Königreich Polen 1569 die Union von Lublin eingingen, begründeten die beiden Länder den nach Rußland größten Flächenstaat Europas, in dem eine Vielzahl eigenständiger Regionen mit unterschiedlichen ethnischen Bevölkerungen und Religionen zusammengefaßt wurde.¹ Etwa die Hälfte der Bewohner dieses Staates waren keine ethni-

schen Polen, sondern Litauer, Ruthenen, Weißrussen, Letten, Deutsche, Juden und Armenier. Gleichzeitig war mit der Union von Lublin die Entwicklung zum ständischen Staat abgeschlossen, eben zur Adelsrepublik, die bis zur Auflösung des Staates durch die Nachbarmächte am Ende des 18. Jahrhunderts Bestand haben sollte. Ihre große Zeit hatte die Adelsrepublik zwischen der Lubliner Union und der Mitte des 17. Jahrhunderts. In diesen Jahrzehnten hatte sie ihre größte territoriale Ausdehnung und Macht. Nach außen strahlte sie politisch und kulturell auf die Nachbarstaaten aus, nach innen erfolgte die Integration des Adels und der Ausbau des Ständestaates zur fast unumschränkten Adels Herrschaft. Die anschließende Epoche von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Jahre 1717² war vor allem durch Kriege und die große europäische Agrarkrise geprägt, welche die Adelsrepublik zwar keineswegs in die Knie zwangen, sie aber sehr schwächten und zu einer verstärkten Abgrenzung und Abkapselung des Adels führten. Das weitere 18. Jahrhundert stand im Zeichen einer Souveränitätskrise, die der Adel durch innere Reformen zu überwinden suchte, aber gegen die Nachbarmächte Rußland, Preußen und Österreich nicht durchsetzen konnte, und endete schließlich mit der Teilung und Auflösung der Adelsrepublik.

In der Adelsrepublik lag die höchste Gewalt – wie der Name bereits vermuten läßt – beim Adel. Die von den jeweiligen regionalen Adelsgemeinschaften gewählten und mit schriftlichen Instruktionen versehenen Landboten machten die Gesetze, kontrollierten die Staatsverwaltung, entschieden über Allianzen und Kriege, nobilitierten und verurteilten. Der König wurde in Direktwahl vom gesamten Adel Polens und Litauens gewählt. Im Laufe der Jahrhunderte mußte er immer mehr Prärogativen abgeben und war schließlich nicht mehr als ein *primus inter pares*. Eine weibliche Regentschaft, wie sie in absolutistischen Staaten Europas und besonders auch in deutschen Kleinstaaten vorkam, hat es in der Adelsrepublik nie gegeben, konnte es auch gar nicht geben. Solange der König gewählt wurde, fanden sich immer genug männliche Kandidaten. Neben dem König wurden auch das Bürgertum und die bäuerliche Bevölkerung immer mehr vom Adel an den

Rand gedrängt und verfügten schließlich über keinerlei politische Einflußmöglichkeiten mehr.

Was hat die staatstragende Schicht in diesem ausgedehnten, dezentral organisierten und regional so unterschiedlich strukturierten Land zusammengehalten? Diese Frage stellt sich um so mehr, als der Adel in der Frühen Neuzeit hier nicht nur zu einer ungewöhnlich großen Bevölkerungsgruppe heranwuchs (sie wird auf 6-7% geschätzt), sondern auch sozial, ethnisch und konfessionell sehr heterogen zusammengesetzt war. Die Integration des Adels gelang durch die Herausbildung eines „nationalen“ Elitenbewußtseins und einer politischen Kultur, die auf mehreren Mythen basierte.³ Zum einen berief sich die Privilegiengemeinschaft auf ihre *goldene Freiheit*, die sie zum höchsten Gut stilisierte und in der Überzeugung verteidigte, daß die republikanische Verfassung in keinem anderen Land so vollkommen sei wie in Polen-Litauen. Der zweite Mythos war die in der Verfassung verankerte und immer betonte *Gleichheit* aller Adeligen, die angesichts der großen sozialen Unterschiede nur eine Fiktion darstellte, aber wegen ihrer integrierenden Funktion aufrechterhalten wurde. Im Selbstverständnis der Adeligen war ein verarmter Krautjunker innerhalb des Standes nicht weniger wert als ein Magnat, der ganze Latifundien besaß. Freiheit und Gleichheit bezogen sich allerdings vor allem auf die politischen Rechte des Adels, die eindeutig den Männern zugeordnet waren. Frauen konnten diese nicht für sich in Anspruch nehmen. Den politischen Körper bildeten ausschließlich die Männer. Schließlich wurde aus dem gelehrten Diskurs des 16. Jahrhunderts der Mythos, die Polen stammten von dem iranischen Nomadenvolk der Sarmaten ab, übernommen, auf die gesamte (christliche) Bevölkerung der Adelsrepublik ausgedehnt und durch Schriften verbreitet. Wir kennen diese genealogische Herleitung von Völkern aus der Antike im Humanismus auch in anderen europäischen Ländern. In der Adelsrepublik wurde der Abstammungsmythos aber unter dem Eindruck der politischen und wirtschaftlichen Rückschläge seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer regelrechten „sarmatischen“ Ideologie verdichtet, auf deren Basis eine deutlich abgegrenzte Adelskultur entwickelt wurde. Zur Abgren-

zung „nach unten“ diente die Reduzierung des Abstammungsmythos auf den Adel – nur Adelige waren Sarmaten.

Da über die Zugehörigkeit zum Adelsstand nicht nur die Herkunft des Vaters, sondern auch die der Mutter entschied, schloß der Adel nach dem Prinzip der Blutsverwandtschaft die Frauen ein.⁴ Allerdings ist mir bisher keine zeitgenössische schriftliche Quelle bekannt geworden, in der Frauen als Sarmatinnen oder als Teil der sarmatischen Gemeinschaft bezeichnet worden wären. In der polemischen und moralisierenden Literatur wurde der Frau vielmehr eine Rolle zugewiesen, die durch die Betonung der Abstammung klar vorgegeben war: Sie hatte standesgemäß Söhne zu gebären, die die Linie fortsetzten, also Ehefrau und Mutter zu sein.

Die Abgrenzung des Adels gegenüber dem Bürgertum und seiner Wirtschaftsmentalität erfolgte über die Idealisierung des Landlebens auf den Gütern als dem Grundbaustein der Adelsrepublik. Die entsprechende wirtschaftliche Organisationseinheit stellte die Familie dar, für deren Funktionieren eine fruchtbare, fleißige, tatkräftige und wirtschaftlich denkende Frau als unerlässlich galt. Das Frauenideal, das hier geformt wurde, war die *Matrone*, ein Begriff, der auf Epitaphien von Ehefrauen und Müttern viel gebraucht wurde.⁵ Die geachtete Stellung der Haus-Herrin ist in ständischen Gesellschaften der Frühen Neuzeit häufig anzutreffen und stellt keine spezifisch polnische Erscheinung dar.⁶ Was für die Adelsrepublik aber auffällt und im Zusammenhang mit dem Gleichheitsmythos steht, ist die rechtliche Absicherung der verheirateten adeligen Frau durch die eigene Familie und die enge Bindung, die über die Heirat hinaus zur eigenen Familie aufrechterhalten wurde.⁷ So waren auch Töchter erbberechtigt (das väterliche Erbe ging zu $\frac{3}{4}$ an die Söhne und zu $\frac{1}{4}$ an die Töchter, das mütterliche Erbe wurde zu gleichen Teilen unter allen Kindern aufgeteilt), und der Ehemann konnte über die Mitgift nicht frei verfügen, sondern mußte sie durch Überschreibung von Gütern an die Ehefrau absichern. Außerdem war es im Adel durchgängig üblich, daß sich die Ehegatten gegenseitig das lebenslange Nutznießungsrecht einräumten (d.h. derjenige, der den anderen Ehepartner über-

lebte, hatte das Recht, bis ans Lebensende über den Besitz beider Partner zu verfügen), wodurch Witwen in vielen Fällen eine ungewöhnlich starke Stellung einnehmen und ohne vormundschaftliche Regelung die Leitung der gesamten Gutswirtschaft übernehmen konnten.⁸

Kulturell orientierte sich der Adel seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht primär an höfischen Vorbildern Westeuropas, sondern grenzte sich von diesen durch eine Symbiose aus einheimischen, orientalischen und westeuropäisch-antiken Kulturelementen ab.⁹ Während in der Literatur und in der repräsentativen Architektur weiterhin westeuropäische Einflüsse dominierten, ist der orientalische Einfluß besonders in der von osmanisch-tatarischen Vorbildern abgeleiteten Männerkleidung der Adligen, in den Waffen und in der dekorativen Innenausstattung sichtbar. Die Übernahme orientalischer Muster hatte eine deutlich geschlechtsspezifische Note – es waren die adeligen Männer, die mit der orientalischen Ausstattung ihre sarmatische Abstammung demonstrierten und sich abgrenzten.¹⁰ Zur typischen adeligen Männerkleidung, die sich von den östlichen Landesteilen im gesamten Unionsstaat ausbreitete, gehörte der *zupan*, ein langer Unterkaftan, der vorn häufig mit einer langen Reihe von Knöpfen zusammengehalten wurde.¹¹ Darüber wurde der *kontusz* getragen, den jeder Adelige in mindestens einem Exemplar besaß und zumindest an Feiertagen und auf den Landtagen über dem *zupan* trug. Charakteristisch waren der angesetzte, ausgestellte Rock und die von der Achsel bis zum Ellenbogen aufgeschnittenen Schlitzärmel, die über die Schulter auf den Rücken geworfen wurden. Er war häufig mit Fell oder Pelz gefüttert oder mit einem Pelzkragen besetzt und wurde um die Taille von einem bestickten, orientalischen Seidengürtel zusammengehalten. Unter dem *zupan* trug man weite Hosen, die in bunt gefärbten Stiefeln steckten. Komplette war die sarmatische Ausstattung mit Schnurbart und geschorenem Kopf, wobei nur auf dem Oberkopf einige Haarbüschel stehengelassen wurden.

In der Frauenkleidung sind orientalische Einflüsse kaum nachweisbar. Die adelige Matrone trug ein einteiliges Kleid, schlicht oder mit Spitze an Kragen und Manschetten verziert. Auf dem

Kopf trug die verheiratete Frau eine weiße Haube, die die Haare ursprünglich ganz verdeckte und so charakteristisch war, daß die Frau im Altpolnischen schlichtweg als *bialoglowa* (Weißköpfen) bezeichnet wurde. Diese Haube symbolisierte das hohe Ansehen und die Würde der verheirateten Frau bzw. Witwe. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bahnte sich eine zur Männerkleidung gegenläufige Entwicklung an. Während die Männer des mittleren und kleinen Adels weiter an *zupan*, *kontusz*, geschorenem Kopf und Schnurrbart festhielten und selbst Magnaten zu bestimmten Gelegenheiten nicht darauf verzichteten, orientierten sich die Frauen zunehmend am Vorbild zweier Französinen, die mit polnischen Königen verheiratet waren.¹² Die Hauben wurden nach und nach kleiner, bis sie ganz verschwanden und Lockenfrisuren bzw. Perücken Platz machten, die Kleider trug man *alamoda*, d.h. zweiteilig, farbig verziert und mit immer größeren Dekolletés versehen.¹³

Zu den Integrations- und Abgrenzungsleistungen des Adels zählen schließlich noch die allmähliche Polonisierung des Adels in den nichtpolnischen Reichsteilen und im Zuge der Gegenreformation die Koppelung der Zugehörigkeit zum Adel an das Bekenntnis zur katholischen Konfession. Es bleibt allerdings noch zu untersuchen, ob Frauen und Männer von diesen Herausforderungen in gleicher Weise betroffen waren.

Insgesamt hat die sarmatische Ideologie eine ungewöhnlich große Integrationskraft entfaltet, sie hat aber gleichzeitig auch zu einer Horizontverengung und Entfernung von Westeuropa geführt.

Sargporträts

Beerdigungen gehörten für den polnischen Adel zu den wichtigsten Feierlichkeiten überhaupt. Nach zeitgenössischen Berichten wurden sie mit großem Aufwand und Pomp begangen, konnten sich über mehrere Tage hinziehen und wurden wegen der aufwendigen

Vorbereitungen manchmal Monate oder sogar Jahre nach Eintritt des Todes veranstaltet.¹⁴ Höhepunkte der Feiern waren – nehmen wir den Fall an, daß der Tod einer jungen Adelligen aus angesehener Familie zu beklagen war – der Abschied von der Verstorbenen, die in ihrer Festtagskleidung und ihrem Schmuck im Ballsaal aufgebahrt lag, dann der lange Leichenzug vom Gut zur Kirche und schließlich die Beerdigungszeremonie in der von unzähligen Kerzen erleuchteten Kirche. Dort konnten die Trauergäste einen Blick auf das *castrum doloris* werfen: den Tempel des Schmerzes. Auf einem Podest, umgeben von Obelisksen, Skulpturen, Fahnen und Kerzen stand im Zentrum der Sarg, und von diesem Sarg blickte die Tote die Trauergemeinde mit großen, dunklen Augen und rosigen Wangen an, als wäre sie gar nicht gestorben. An der Fußseite des Sarges hing nämlich ihr Porträt (Abb. 1). Blühendes Leben auf dem Sarg – drastischer ließ sich der Kontrast von Leben und Tod kaum darstellen. In dem großartigen Theater, das hier aus Anlaß des Todes veranstaltet wurde, gab es immer nur eine Heldin oder einen Helden: den Toten oder die Tote, verkörpert durch das Sargporträt, die Wappen der Familie, und – im Falle des Mannes – seine Waffen. Den Abschluß der Beerdigung bildete dann der üppige Leichenschmaus. Das Spektakel der *pompa funebris* an sich – das sei hier betont – stellt keine polnische Besonderheit dar. Was die ausländischen Beobachter aber durchgängig hervorheben, ist der Aufwand, der in Polen-Litauen bei Beerdigungen generell betrieben wurde, also nicht nur bei Mitgliedern der königlichen oder magnatischen Familien, sondern auch im mittleren und sogar kleinen Adel.¹⁵

Das Format der Sargporträts war dem Querschnitt der Särge angepaßt und fast immer sechs- oder achteckig.¹⁶ Auf Zinn-, Kupfer- oder Silberblech mit Ölfarbe aufgetragen, wurden die Porträts von meist anonymen, lokalen Zunftmalern nach vorhandenen repräsentativen Porträts für die Beerdigung angefertigt. In Einzelfällen dürfte der Maler die verstorbene Person auch gekannt oder sich die Leiche angesehen haben. Die Variationsbreite in der Komposition war durch das vorgegebene Format und die Funktion nicht groß: Fast immer handelt es sich um Kopf- oder kurze Brust-



Abb. 1 Anonym (in Masowien tätiger Maler): Sargporträt der Barbara Domi-cella Grudzinska (geb. ca. 1630, gest. zw. 1667 u. ca. 1676), Öl/Zinnblech, 35 x 32,5 cm, ca. 1676. Museum in Wilanów, Warschau

bilder, *en face* oder in Dreiviertelansicht, in natürlicher Größe oder etwas verkleinert. Außer mit Initialen oder einem Wappen wurde der Hintergrund kaum ausgestaltet. Zusätzlich waren an den Seiten des Sarges Tafeln mit Wappen und Inschriften angebracht, die die genealogische Herkunft des/der Toten belegten.¹⁷

Das Sargporträt hatte eine doppelte Funktion. Zunächst symbolisierte es die Anwesenheit des/der Toten während der Beerdigung, übernahm also eine Vertretungsfunktion. Nach den Feierlichkeiten wurde das Sargporträt dann in der Familienkapelle aufgehängt und erfüllte damit eine Memorialfunktion. Dargestellt wurde auf dem Porträt nicht der tote, sondern der lebendige und gesunde Mensch. Das Gesicht wurde mit ausmodellierten, die individuelle Persönlichkeit hervorhebenden Zügen versehen und wollte ein realistisches Abbild des/der Verstorbenen sein. Die Vertreterrolle und der manchmal drastische Realismus der Porträts sind es wohl, die uns heute noch beeindrucken und irritieren.

Zur Untersuchung der Geschlechterverhältnisse im polnischen Adel eignen sich die Sargporträts aus mehreren Gründen besonders gut. Sie gelten zum einen als Repräsentation der sarmatischen Ideologie und Kultur der Adelsrepublik schlechthin. Die

ca. 530 erhaltenen Porträts haben nach eingehender Analyse ergeben, daß Sargporträts seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der gesamten Adelsrepublik verbreitet waren und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden.¹⁸

Sie sind also ein Produkt der Epoche, in der die sarmatische Ideologie entstand, und sie gingen als kulturelles Muster mit der Adelsrepublik unter. Es gab Sargporträts nur in der Adelsrepublik (sowie in einigen, von ihr beeinflussten Nachbarregionen), und sie wurden für Angehörige aller Adelsschichten und christlichen Konfessionen angefertigt (in einigen wenigen Fällen auch von reichen Bürgerfamilien). Zum anderen sind Sargporträts von Frauen fast eben so häufig erhalten geblieben wie von Männern, was für schriftliche Quellen nicht zutrifft. Und schließlich sind auf ihnen die Ausdrucksmittel und Attribute auf das Allernotwendigste reduziert. Was es bedeutete, im polnischen Adel ein Mann oder eine Frau zu sein, könnte auf den Sargporträts daher wie in einer Kurzformel zusammengefaßt erscheinen.

Betrachten wir die Männerporträts genauer, so frappiert die Uniformität, mit der die Männer dargestellt werden. Sie nehmen eine stereotype Haltung mit leichter Links- oder Rechtsdrehung des Kopfes ein, keiner trägt eine Kopfbedeckung, aber alle einen Schnurrbart, einige haben geschorene Kopfpartien, und sie tragen, so weit man es erkennen kann, den *zupan* und darüber einen Umhang, die *delia* oder den *kontusz*, beide mit Pelzkragen besetzt zur Hervorhebung des gehobenen Standes und der Wohlhabenheit. Auf den ersten Blick ist bei allen der Anspruch auf Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Sarmaten erkennbar, also zur Elite, und ihr klares Bekenntnis zu dieser Gemeinschaft, ihren Werten und Mythen. Die Gleichheit aller Adligen ließ sich nirgendwo überzeugender postulieren als hier, im Angesicht des Todes.

Das Sargporträt von Stanislaw Wolysza, dem Truchseß von Smolensk, stammt aus dem Jahr 1677 (Abb. 2). Es zeigt ein fast plastisch wirkendes Gesicht mit rötlich hervorgehobenen Wangen und Lippen, der Pelzkragen ist besonders groß und unterstreicht die Wohlhabenheit des Toten, seine Bedeutung ist in der Inschrift durch die von ihm wahrgenommene politische Funktion festge-

halten. In der Wappenkartusche finden wir das Wappen der Stammfamilie, also des Vaters von Wolysza, dann das der Familie der Mutter und der Familien der beiden Großmütter – erst wenn in der weiblichen Linie auch die Herkunft der Großmütter stimmte, galt der Nachweis über die Zugehörigkeit zur Privilegiengemeinschaft als komplett.

In einer Gruppe von Männerporträts wurde die Uniformität noch stärker betont, es sind die sogenannten Porträts „vom Typ Sobieski“ (Abb. 3).¹⁹ Sie sind im Arrangement, in der Art der Darstellung der Figur und im Kostüm identisch und unterscheiden sich lediglich in der Physiognomie. Sie haben ihr Vorbild in den Porträts des Königs Jan III. Sobieski, die nach seinem Sieg über das Osmanische Reich durch den berühmten Entsatz von Wien (1683) angefertigt wurden. Auf diesen Porträts ist selbst die Kopfform einheitlich rund, eben wie bei Sobieski. Es ist durchaus möglich, daß diese Adligen selbst an dem Feldzug teilgenommen hatten; für unsere Fragestellung wichtiger ist die Tatsache, daß hier ohne Darstellung von Waffen Krieger repräsentiert wurden, und zwar solche, die die Adelsrepublik und ganz Europa vor den moslemischen Osmanen bewahrt hatten. Die Konstruktion von Männlichkeit verlangte auch in der Adelsrepublik nach dem Soldaten, nach Tapferkeit und Ruhm.

Eine Untergruppe von Männerporträts scherte am Ende des 17. und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts aus dem sarmatischen Kanon aus. Sie zeigt Männer, deren Oberkörper in Rüstungen stecken, und einige von ihnen tragen Perücken. Dabei handelt es sich überwiegend um Adelige protestantischen Glaubens, zum Teil sind sie deutscher Herkunft. Für sie kam eine Repräsentation als Sarmate nicht in Frage, weil die inzwischen gültige Formel, daß ein Sarmate katholisch zu sein habe, für sie nicht zutraf. Unter dem Einfluß der sächsischen Könige auf dem polnischen Thron (1697-1763) ließen sich im weiteren 18. Jahrhundert dann auch einzelne katholische Vertreter des polnischen Adels als Höflinge in Perücke und französischer Kleidung abbilden. Soweit man das aus den vorhandenen Porträts schließen kann, dominierte aber weiterhin die Darstellung von Sarmaten.²⁰



Abb. 2 Anonym (in Masowien/Warschau tätiger Maler): Sargporträt des Stanisław Wolysza (gest. 1677), Öl/Zinnblech, 43,5 x 47 cm, ca. 1677. Museum in Wilanów, Warschau



Abb. 3 Anonym (in Großpolen tätiger Maler): Sargporträt eines unbekannten Kleinadeligen aus Großpolen „vom Typ Sobieski“, Öl/Kupferblech, 41,5 x 43 cm, ca. 1680-1690. Nationalmuseum in Posen

Insgesamt, so läßt sich festhalten, werden die Männer auf den Sargporträts dargestellt, als wenn sie ihren Platz im weltlichen Leben gefunden hätten, innerhalb ihres Standes und innerhalb der Genealogie ihrer Stammfamilie. Es sind weniger junge, kämpferische Draufgänger als selbstbewußte, in der Mitte des Lebens stehende, kraftvolle und in sich ruhende Persönlichkeiten, die bereit sind, Verantwortung zu übernehmen und zu den Waffen zu greifen, wenn sie selbst das für geboten halten.

Vergleichen wir die Männerporträts mit denen von Frauen, so fällt zunächst auf, daß Frauenporträts nur wenige Jahre nach den ersten Männerporträts auftauchen, daß es sie offensichtlich genauso häufig gibt wie Männerbildnisse und daß auf den Frauenporträts die Zugehörigkeit zum Adelsstand ebenfalls über die Genealogie demonstriert wird, und zwar in der gleichen Weise wie bei den Männerporträts. Auch hier wird die Bindung an die eigene Familie hervorgehoben, denn es werden nur die Wappen der eigenen Familie (Vater, Mutter, Großmütter) angeführt oder nur das Wappen des Vaters. Das Wappen des Ehemannes dagegen fehlt.

Darüber hinaus fällt jedoch die größere Vielfalt in der Darstellung und Kleidung besonders ins Auge. Jüngere und ältere Frauen lassen sich klar voneinander unterscheiden. Kopfbedeckung, Frisur und Kleidung sind bei jedem Bildnis individuell gestaltet, einige tragen Schmuck, andere nicht, die jüngeren Frauen werden zu Schönheiten stilisiert, die älteren zu Matronen. Ein eindrucksvolles Beispiel einer Matrone ist das um 1680 entstandene Sargporträt von Zofia Walicka, der Frau des Unterwojewoden von Rawa in Masowien (Abb. 4). Walicka trägt die Festtagskleidung, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts durchgesetzt hatte: ein schlichtes schwarzes Kleid mit weißem Kragen, die weiße Haube auf dem Kopf, die hier tief in die Stirn gezogen ist und auch den Hals vollständig bedeckt, darüber eine pelzbesetzte schwarze Reisemütze, die fast alle älteren Frauen auf den Sargporträts tragen und den langen Weg, der die Tote erwartet, symbolisiert. Schmuck fehlt auf diesem Bildnis ganz. Die strenge Kleidung ist jener ähnlich, in der – unter dem Einfluß der Gegenreformation – Laienschwestern in Nonnenklöstern beigesetzt wurden.²¹ Diese asketische Tendenz



Abb. 4 Anonym (in Masowien tätiger Maler): Sargporträt der Zofia Walicka (gest. vor 1700), Öl/Zinnblech, 53 x 50 cm, ca. 1680. Museum in Wilanów, Warschau

in der Frauenkleidung überdauert bei den Darstellungen älterer Frauen bis ins 18. Jahrhundert hinein und verweist auf die Frömmigkeit, die den Frauen zugeschrieben wurde. Während die Männer die Adelsrepublik und das Christentum bzw. den Katholizismus mit der Waffe zu verteidigen hatten, kam den Frauen die Aufgabe zu, im Alltag auf die Bewahrung des Christentums zu achten und seine Gebote zu befolgen. Der religiöse Bezug ist bei den Matronen-Porträts allerdings sehr viel ausgeprägter als bei den Männerporträts, ein tugendhaftes, frommes Leben wurde von den Frauen in weit stärkerem Maße erwartet als von Männern. In diesem speziellen Bildnis ist Weiblichkeit gar ausschließlich auf Frömmigkeit reduziert, die Körperlichkeit verschmilzt zu einer großen, Respekt erheischenden Masse, der jedes weibliche Attribut fehlt. Die darin ausgedrückte Distanz zum diesseitigen Leben wird durch die heruntergezogenen Augenlider und den ausweichenden Blick noch verstärkt.

Mit der genealogischen Verortung, den individuellen, zum Teil charaktervollen Gesichtszügen und den Attributen der verheirateten bzw. verwitweten Frau erheben die Bildnisse der Matronen den Anspruch auf Würde, Eigenständigkeit und durchaus Ebenbürtigkeit mit den Männern. Aber einen Hinweis darauf, daß auch Frauen Anspruch auf Teilhabe an der Gemeinschaft der Sarmaten erheben, ist daraus meiner Ansicht nach nicht abzuleiten.

Bereits in den 1660er und 1670er Jahren wird auf einigen Porträts die Kleidung dekorativer, und im gleichen Maße verliert sich die Strenge und Askese. Der Anspruch auf Frömmigkeit ist nur noch dort vorhanden, wo er in der Symbolik des Schmucks sublimiert wird wie bei den auffälligen Granaten der Barbara Domicella Grudzinska (Abb. 1), die für den Tod und die Hoffnung auf ein ewiges Leben stehen können.²² Der Kontrast von jugendlicher Schönheit und Tod verweist auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, wie überhaupt die Betonung der jeweiligen Lebensphase bei den Frauen das Moment der Vergänglichkeit impliziert, ein Moment, das auf den Männerbildnissen völlig fehlt.

Ich komme noch einmal auf meine Ausgangsfragen zurück:

Was repräsentieren Männer, was Frauen auf Sargporträts? Für die Männerporträts läßt sich aufgrund der großen Einheitlichkeit in der Darstellung schließen, daß Männer in erster Linie ihren Stand darstellen, dessen Gleichheit in der Verfassung vorgegeben war und in den Sargporträts seine wohl vollkommenste Repräsentation erfahren hat. Mit dem Stand repräsentieren Männer den politischen Körper der Adelsrepublik, aus dem die Frauen ausgeschlossen sind, und insofern repräsentieren sie hier auch ihr Geschlecht. Auf den Frauenporträts ist die Zugehörigkeit zum Stand viel weniger deutlich abzulesen, denn sie ist nur über die Wappenkartusche, also die Genealogie dargestellt. Wichtiger erscheint bei den Matronenbildnissen dagegen die Hervorhebung der Würde und des Ansehens der verheirateten Frau oder Witwe. Es ist die Stellung innerhalb der Familie, die die Frauen in erster Linie repräsentieren. Konstruiert wird hier – und das ist uns aus anderen Gesellschaften vertraut – ein Gegensatz von Öffentlichkeit und Privatheit.

Dabei stehen für die Konstruktion von Männlichkeit/Öffentlichkeit

auf den Sargporträts nur wenige, kaum variierte Möglichkeiten zur Verfügung: Ein Sarmate zu sein ist Männlichkeit schlechthin, und das genügt. Der kulturelle Code, der sich dahinter verbirgt, war offenbar so geläufig, daß es keiner weiteren Attribute bedurfte. Frauenporträts lassen dagegen verschiedene Muster von Weiblichkeitskonstruktionen erkennen, deren eines Extrem die verheiratete, fromme, vom Diesseits abgewandte Matrone darstellt, das andere die schöne, den weiblichen Körper hervorhebende und meist junge Frau. Vergänglichkeitsattribute unterscheiden die Weiblichkeitskonstruktionen generell von denen der Männer, die stärker auf Dauerhaftigkeit und Kontinuität angelegt sind. Weiblichkeit, so könnte man interpretieren, steht für die Flüchtigkeit des Lebens, Männlichkeit für Beständigkeit. Wenn es um die Bezüge zur sarmatischen Ideologie geht, so läßt sich die Vielfalt, in der Frauen im Gegensatz zu Männern porträtiert wurden, auf zweierlei Weise deuten: Frauen waren freier, sich von vorgegebenen Konventionen zu lösen und sich anderen (westeuropäischen) Einflüssen zu öffnen; sie mußten ihre Anhänglichkeit an die sarmatische Ideologie nicht durch ihr Äußeres demonstrieren wie die Männer. Gleichzeitig konnten sie auf diese Weise ihre Besonderheit und Unabhängigkeit gegenüber den Männern betonen. Selbst die Matronen erscheinen bei aller Verhaftung in der Tradition weniger konservativ als die Männer. Genausogut ließe sich aber argumentieren, daß die Männer mit ihrer Uniformität Überlegenheit demonstrieren, gegenüber anderen Ständen, aber eben auch gegenüber den weiblichen Angehörigen des eigenen Standes, und damit eine deutliche Abgrenzung und Hierarchisierung zwischen Männern und Frauen vornehmen.

Die sarmatische Ideologie ist ein männliches Projekt, in dem Sarmatinnen nicht vorgesehen sind. Was den Sarmaten aber unauflöslich mit der Frau verbindet, ist die Genealogie. Die adelige, von einem Sarmaten abstammende Frau ist für das Funktionieren des gesamten sarmatischen Systems unersetzlich, weil nur mit ihr die nächste Sarmatengeneration gezeugt und in die Welt gesetzt werden kann. Man kann daraus ableiten, daß die Frau für die Fortsetzung der Genealogie instrumentalisiert wird, vor allem im Falle

von jungen, unverheirateten Mädchen. Aber auch diese sind Töchter von Sarmaten und potentielle Mütter von zukünftigen Sarmaten. Meiner Meinung nach ist die rechtliche Absicherung der Frauen durch die eigene Familie und die Wertschätzung und relative Unabhängigkeit, die sie als Ehefrauen, Mütter und Witwen genossen, durchaus als eine Komponente des sarmatischen Systems zu bewerten. Für die Funktion der Frauen innerhalb des Systems war es aber weder notwendig noch erwünscht, sie als Sarmatinnen zu betrachten. Die weibliche Hälfte des polnischen Adels erfüllte innerhalb des sarmatischen Systems also eine wichtige Aufgabe, stand selbst aber außerhalb dieses Systems. Deshalb konnten adelige Frauen unabhängig von ihren Männern andere kulturelle Einflüsse aufnehmen, und sie haben damit ganz erheblich dazu beigetragen, daß die Adelsrepublik bei aller Abgrenzung für westeuropäische Entwicklungen offen blieb.

Ein repräsentatives Frauenporträt – Elzbieta Sieniawska

Die Adelsrepublik kennt neben den Sargporträts natürlich auch repräsentative Bildnisse von Mitgliedern der königlichen Familien, des Adels und des reichen Bürgertums. Porträts waren fester Bestandteil des kulturellen Kanons, durch den der Adel sich und seinen Stand definierte, und fehlten in kaum einer Familie.²³ Es soll hier nicht näher auf die Gattung als solche und ihre spezifischen Merkmale in Polen-Litauen eingegangen werden. Bezogen auf unser Thema läßt sich – stark vereinfacht – festhalten, daß Männer des Adels sich als Sarmaten porträtieren ließen: mit der entsprechenden Kleidung, immer mit Waffen (meist Säbel oder Karabelle), mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehend, außer Kopf und Händen höchstens den Bauch exponierend, die Gesichtszüge wie bei den Sargporträts möglichst realistisch wiedergebend. Von diesem Grundmuster wurde bis zum Ende der Adelsrepublik nur sehr wenig abgewichen. Es sei denn, ein Adeliger wollte sich bewußt vom sarmatischen Wertesystem distanzieren und ließ sich in Perücke und westeuropäischer Kleidung porträ-

tieren, was im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend häufiger geschah. Bei den weiblichen Porträts ist die bereits oben beschriebene Abkehr von der strengen, dunklen Kleidung und der weißen Haube im Laufe des 17. Jahrhunderts zu beobachten. Die große Mehrzahl der Frauenporträts läßt keine spezifisch polnischen Merkmale erkennen, die polnischen adeligen Damen unterscheiden sich kaum von den westeuropäischen.²⁴

Trotzdem soll abschließend ein Porträt vorgestellt werden, das eindrucksvoll zeigt, bis zu welchem Grad eine Frau die gesteckten Grenzen in der Adelsrepublik nicht nur ausnutzen, sondern auch überschreiten konnte (Abb. 5). Das Bildnis entstand im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts und zeigt eine der einflußreichsten Magnatinnen der Adelsrepublik. Elzbieta Sieniawska (1669-1729) verfügte über riesige, eigene Latifundien, die sie selbst bewirtschaftete, und zwar moderner und effektiver als ihr Mann das auf seinen tat.²⁵ Ihr eigentliches Engagement aber galt der Politik, in die sie sich auch auf internationaler Ebene einschaltete und mit außerehelichen Liebesverhältnissen zu einflußreichen Männern kombinierte, immer mit dem Ziel, Einfluß und Ansehen für sich selbst, aber auch für ihren Mann zu erhöhen. Sie intrigierte mit großem Geschick und Weitblick, führte eigenständig Prozesse, trat als Kunstmäzenin auf und baute ihre Residenzen mit ausländischen Baumeistern aus. Die Selbständigkeit, mit der sie auftrat, zeigt sich auch in ihren Dokumenten und Briefen: Sie siegelte mit dem Wappen der Familie ihres Vaters, der Lubomirski, nicht mit dem ihres Mannes.²⁶

Das Porträt wird neuerdings dem Kreis um Louis de Silvestre zugeschrieben, dem Hofmaler der sächsischen Könige.²⁷ Nach Ansicht der Kunsthistorikerin Irena Voisé weist es im Charakter und im Kompositionsschema Parallelen zu den Porträts der Hofdamen Augusts II. auf und könnte zu dieser Bildgruppe gehört haben. Sieniawska ist stehend, mit hellen, nach hinten gesteckten Locken dargestellt. Sie trägt ein rostrotes dekolletiertes Kleid, darüber zunächst eine hellgrüne, mit Hermelin gefütterte *jupka* (Joppe) und dann eine lange rote, mit Zobel gefütterte *salopka* (Umhang), die unter dem Kinn mit einem verzierten Knopf zusammengehalten



Abb. 5 Kreis um Louis de Silvestre: Elzbieta Sieniawska geb. Lubomirska (1669-1729), Öl/Leinen, 159 x 129 cm, 1. V. 18. Jh. Museum in Wilanów, Warschau

wird. *Jupka* und *salopka* wurden als typisch polnische Kleidungsstücke angesehen, in denen sich in den 1730er Jahren auch Maria Josefa, die Frau Augusts III., darstellen ließ, um ihre Bindung an Polen zu demonstrieren. Es gibt einige wenige weitere Frauenporträts aus der gleichen Schule, auf denen Magnatinnen sich mit *jupka* oder *salopka* malen ließen.²⁸ Sie tragen die *salopka* allerdings nur lose übergehängt, sie ist oft nicht gefüttert und dann dünn und unauffällig. Bei Elzbieta Sieniawska dagegen ist zunächst die sonst für die *salopka* typische Kapuze nicht zu erkennen, dann wirkt sie durch die dicke Zobelfütterung sehr viel dominanter, und sie trägt sie unter dem Kinn zusammengeknöpft wie ein Mann, genauer: wie Männer in sarmatischer Kleidung. Ihre ausladende Kleidung wirkt insgesamt massig und machtvoll, der Säulenanschnitt im Hintergrund symbolisiert ebenfalls Kraft, Macht und Standhaftigkeit. Dagegen fehlen auf diesem Bild die sonst für Frauenporträts so typischen weiblichen Attribute wie etwa ein Fächer oder Gesten der Zurückhaltung wie eng an den Körper angelegte Arme und Hände. Sieniawskas Haltung ist außergewöhnlich: Mit der selbstbewußten Ungezwungenheit eines Mannes stützt sie sich mit dem linken Ellbogen lässig auf der Ruine ab, der rechte Arm ist im Hüftstütz angewinkelt und verrät provozierenden Stolz. Der in die Hüfte gestemmte Arm ist als Ausdruck von Kühnheit und Kontrolle auf Männerporträts der Frühen Neuzeit in Europa häufig zu finden. Er wird mit Autorität, Macht und (militärischer) Führerschaft, im 17. Jahrhundert dann auch mit Selbstbeherrschung assoziiert und wird als durch und durch männlich angesehen.²⁹ Selbst bei Königinnen oder Regentinnen ist der Hüftstütz sehr selten (Elizabeth I. von England wird als ein Beispiel angeführt) und für Frauen aus mächtigen oder adeligen Familien nur als Ausnahme bekannt.³⁰

Nimmt man beide Armhaltungen zusammen, so dürfte das Porträt der Sieniawska singulär sein – für die Adelsrepublik, vermutlich aber auch darüber hinaus. Hier postuliert eine Frau Teilhabe an der Männergemeinschaft der Sarmaten und dem politischen Körper der Adelsrepublik, eben an der Macht. Aber sie tut das nach ihren eigenen Vorstellungen, auf ganz individuelle Weise, indem sie männ-

liche und weibliche kulturelle Muster miteinander kombiniert. Auch darin zeigt sich ihre große Unabhängigkeit und Selbständigkeit.

¹ Eine sehr gute, kurze Darstellung der Geschichte der Adelsrepublik schrieb Michael G. MÜLLER: Die alte Republik: Polen-Litauen in der Frühneuzeit. In: Rudolf Jaworski / Christian Lübke / Michael G. Müller: Eine kleine Geschichte Polens. Frankfurt/M. 2000, S. 151-245. Das Standardwerk der polnischen Geschichtsschreibung liegt inzwischen in deutscher Übersetzung vor: Andrzej WYCZANSKI: Polen als Adelsrepublik. Osnabrück 2001 (Klio in Polen; 5).

² In diesem Jahr fand in Grodno der sogenannte „Stumme Reichstag“ statt, auf dem unter dem Druck russischer und sächsischer Truppen die Beschlüsse von außen diktiert wurden und Rußland zum ersten Mal als Hüter der adelsrepublikanischen Verfassung auftrat, um sich möglichst großen Einfluß auf die Adelsrepublik zu sichern.

³ Zum Folgenden Jan PELC: Sarmatyzm a barok (Sarmatismus und Barock). In: Jan Pelc: Barok – epoka przeciwnostw (Barock – Epoche der Gegensätze). Warszawa 1993, S. 207-268; Antoni MACZAK: Rzeczpospolita (Die Adelsrepublik). In: Od plemion do Rzeczypospolitej: Naród, państwo, terytorium w dziejach Polski (Von den Stämmen zur Republik: Volk, Staat, Territorium in der Geschichte Polens). Hrsg. v. Antoni Maczak. Warszawa 1996, S. 71-143; TADEUSZ CHRZANOWSKI: Sarmatyzm – Mity dawne i współczesne (Der Sarmatismus – alte und zeitgenössische Mythen). In: Tadeusz Chrzanowski: Wędrowki po Sarmacji Europejskiej: Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej (Wanderungen durch das europäische Sarmatien: Essays über Kunst und altpolnische Kultur). Kraków 1988, S. 7-29; Janusz TAZBIR: Kultura szlachecka w Polsce (Die Adelskultur in Polen). Poznań 1998.

⁴ Andrzej WYROBISZ: Staropolskie wzorce rodziny i kobiety – żony i matki (Altpolnische Muster für die Familie, die Frau, Ehefrau und Mutter). In: Przegląd historyczny, Bd. 83, 1992, S. 405-421, hier S. 410.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Heide WUNDER: Herrschaft und öffentliches Handeln von Frauen in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit. In: Frauen in der Geschichte des Rechts. Hrsg. v. Ute Gerhard. München 1997, S. 27-54; Olwen HUFTON: Frauenleben: eine europäische Geschichte 1500-1800. Frankfurt/M. 1998, S. 192-212; Maria BOGUCA: Białogłowa w dawnej Polsce: kobieta w społeczeństwie polskim XVI-XVIII wieku na tle porównawczym (Die Weißköpfen im Alten Polen: die Frau in der polnischen Gesellschaft des 16.-18. Jahrhunderts im Vergleich). Warszawa 1998, S. 34.

⁷ Bogna LORENCE-KOT: Child-rearing and reform: a study of the nobility on eighteenth-century Poland. Westport, Conn. / London 1985, S. 47ff.

⁸ Teresa ZIELINSKA: Rozważania nad kwestią wyposażania szlachcianek w Wielkim Księstwie Litewskim w XVIII wieku (Überlegungen zur Frage der Ausstattung adeliger Frauen im Großherzogtum Litauen im 18. Jahrhundert). In: Kwartalnik Historyczny, Bd. 96, 1989, S. 93-109; Teresa ZIELINSKA: Noblewomen's property rights in 16th-18th c. Polish-Lithuanian Commonwealth. In: Acta Poloniae Historica, Bd. 81, 2000, S. 79-89.

⁹ Janusz TAZBIR: Synkretyzm a kultura sarmacka (Synkretismus und sarmatische Kultur). In: Teksty, 1974, S. 43-57; Stanisław MOSSAKOWSKI: Sztuka polska XVI-XVIII wieku w perspektywie europejskiej (Polnische Kunst des 16.-18. Jahrhunderts in europäischer Perspektive). In: Barok, Bd. III/1, 1996, S. 15-22.

¹⁰ Tadeusz CHRZANOWSKI: Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej (Orient und Orientalismus in der altpolnischen Kultur). In: Tadeusz Chrzanowski: Wędrówki po Sarmacji Europejskiej (wie Anm. 3), S. 177-190.

¹¹ Vgl. Irena TURNAU: Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej (Die Nationaltracht in der Adelsrepublik). Warszawa 1991, S. 44-56.

¹² Es waren dies Ludwika Maria (Marie Gonzague de Mantua-Névers, 1611-1667), verheiratet mit den Königen Władysław IV. Waza und Jan II. Kazimierz Waza, sowie Maria Kazimierza (Marie d'Arquien de la Grange, 1640-1716), verheiratet mit König Jan III. Sobieski.

¹³ TURNAU (wie Anm. 11), S. 56-63.

¹⁴ Vgl. etwa die Beschreibung der Beerdigung einer polnischen Adelige in Danzig durch Charles OGIER, Dziennik podróży do Polski (Tagebuch einer Reise nach Polen) (1635-1636). In: Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie (Ausländer in Polen: Berichte und Meinungen). Hrsg. v. Jan Gintel, Bd. 1, 10.-17. Jahrhundert. Kraków 1971, S. 231f.; weitere Beispiele zitiert Teresa CHYNCZEWSKA-HENNEL: Rzeczpospolita XVII wieku w oczach cudzoziemców (Die Adelsrepublik des 17. Jahrhunderts aus der Sicht von Ausländern). Wrocław / Warszawa / Kraków 1993, S. 189-191; vgl. weiter Juliusz A. CHROSCICKI: Pompa funebris: z dziejów kultury staropolskiej (Pompa funebris: aus der Geschichte der altpolnischen Kultur). Warszawa 1974, S. 48ff.; anschaulich durch viele Zitate aus der zeitgenössischen polnischen Literatur: Jan Stanisław BYSTRON: Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: Wiek XVI-XVIII (Geschichte der Sitten im Alten Polen: 16.-18. Jahrhundert). 2 Bde., 4. Aufl. Warszawa 1994, hier Bd. 1, S. 94-112.

¹⁵ CHROSCICKI (wie Anm. 14), S. 43f.; CHYNCZEWSKA-HENNEL (wie Anm. 14), S. 189f.

¹⁶ Die umfangreichste Zusammenstellung von erhalten gebliebenen Sargporträts findet sich im Ausstellungskatalog: VANITAS: Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych (Vanitas: Das Sargporträt vor dem Hintergrund sarmatischer Beerdigungssitten). Bearb. von Janina Dziubkova. Ausst. Kat. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Poznań 1996. Vgl. dort auch die umfangreiche Literaturliste.

¹⁷ Weitere Beerdigungsutensilien sind im Katalog VANITAS (ebd.) abgebildet und kommentiert.

¹⁸ Weitere 380 Porträts gelten heute als verschollen, die allermeisten wurden bereits im 19. Jahrhundert vernichtet. Zur Genese der Sargporträts gibt es verschiedene Hypothesen, aber wenig gesicherte Angaben. Zwei Porträts werden immer als Vorläufer genannt: ein kleines ovales Porträt des Königs Stefan I. Batory von 1586, das bei dessen Beerdigung an der Seite des Sarges hing, und das Porträt des großpolnischen Generals Adam Czarnkowski, das vor seinem Tod angefertigt worden war und dann 1627 an der Stirnseite seines Sarkophages angebracht wurde. Das Porträt hatte die Form eines Rundbogenfensters. Vgl. die Abbildungen und Kommentare in VANITAS (wie Anm. 16), S. 45-47.

¹⁹ Janina DZIUBKOWA: *Stoj pogrzebiencze, a pod glancem tey blachy upatruj prezewietne popioly*. In: VANITAS (wie Anm. 16), S. 22. Weitere Beispiele für Porträts vom Typ Sobieski ebd., Nr. 246, 247, 268, 270.

²⁰ Ebd., S. 23.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 24.

²³ Agnieszka MORAWINSKA: *Polnische Malerei von der Gotik bis zur Gegenwart*. Warszawa 1984, S. 14f.

²⁴ Tadeusz CHRZANOWSKI: *Portret staropolski* (Das altpolnische Porträt). Warszawa 1995, Porträts von Sarmaten auf den Seiten 27-52, von Königinnen und adeligen Frauen 53-70. Vgl. auch Janina RUSZCZYCÓWNA: *Polak-Sarmata w malarstwie 1 pol. XVIII w.* (Der Pole-Sarmate in der Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). In: *Sztuka 1 pol. XVIII w.* (Die Kunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Warszawa 1981, S. 199-220.

²⁵ Die erste umfassende Biographie schrieb Bożena POPIOLEK: *Królowa bez korony: studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej ok. 1669-1729* (Königin ohne Königreich: Studie zu Leben und Tätigkeit der Elżbieta Sieniawska, geb. Lubomirski). Kraków 1996.

²⁶ Bożena POPIOLEK: *Pozycja kobiety w czasach Augusta II* (Die Position der Frauen zur Zeit Augusts II.). In: *Partnerka, matka, opiekunka: status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku* (Partnerin, Mutter, Beschützerin: der Status der Frau in der neuzeitlichen Geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert). Hrsg. v. Krzysztof Jakubiak. Bydgoszcz 2000, S. 291-301, hier S. 300.

²⁷ Irena VOISÉ: *Louis de Silvestre 1676-1760: Francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III* (Französischer Maler am Hofe Augusts II. und Augusts III.). Ausst. Kat. Muzeum Pałac w Wilanowie. Warszawa 1997, S. 89f.

²⁸ Ebd., die Abb. 36, 39, 40 (Maria Josefa, die Frau Augusts III., in ihrem Fall hatte die polnische Kleidung diplomatische Gründe), Abb. 63, 66 (Magnatinnen).

²⁹ Joaneath SPICER: *The Renaissance elbow*. In: *A cultural history of gesture: from antiquity to the present day*. Hrsg. v. Jan Bremmer / Herman Roodenburg. Cambridge 1991, S. 84-128. Spicer führt deutsche, italienische und v. a. holländische Beispiele aus dem 15.-17. Jahrhundert an.

³⁰ Ebd., S. 100.

Abbildungsnachweis

Warschau, Museum in Wilanów: Abb. 1, 2, 4, 5

Posen, Nationalmuseum: Abb. 3

Nina Trauth

Orientalische Maskeraden im Porträt der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675-1733)

Die heute 56 von ca. 70 Maskeraden¹ der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675-1733) im Spiegelkabinett ihres Sommerschlusses Favorite bei Rastatt zeigen Porträts der Markgräfin, des Markgrafen Ludwig Wilhelm und ihrer Kinder in verschiedensten Maskenkostümen, wie sie auch zu höfischen Verkleidungsdi'vertissements getragen wurden.² Obwohl die Bildserie ungewöhnlich ist in ihrem Umfang und dem breiten Spektrum von Verkleidungen für ein Fürstenpaar, wurde sie als Serie von „Kostümbildern“³ klassifiziert. Die Aufmerksamkeit richtete sich vorrangig auf die Identifizierung der Verkleidungen und auf die Feste, die Anlaß zum Porträtauftrag waren, nicht aber auf die Funktionen dieser ungewöhnlichen Porträts und die Inszenierung dieser Bilder im Spiegelkabinett, welches zum Appartement der Markgräfin gehört. Um sich von der damit implizierten Prämisse des dokumentierenden Bildes zu befreien, präferiere ich den Begriff des Rollenporträts, bei dem das Verhältnis von Person und Verkleidungsrolle in den Blick gerät. Es ist zu zeigen, daß es bei den Bildern weniger um die Wiedergabe von bestimmten Festereignissen geht als vielmehr um die Selbstdarstellung in Maskerade im höfischen Kontext. Überdies kann ein Fund von Vorlagen für die Gruppe der exotischen Verkleidungen die Selbstdarstellung als Prozeß von Grenzziehungen verdeutlichen: Orientalisierende Kleidung war für Sibylla Augusta als Türkin oder Sklavin zwar nur bedingt am eigenen Körper tragbar, produziert(e) jedoch Überblendungen von Fremd- und Geschlechterbildern, die die Bildnisse sexualisieren und Geschlechterverhältnisse thematisieren.

Als Auftraggeberin⁴ der Bildserie ist wahrscheinlich Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden (1675-1733), geborene Prinzessin von Sachsen-Lauenburg,⁵ anzusehen. Sie wurde 1690 unter

Vermittlung des Kaisers mit dem badischen Markgrafen Ludwig Wilhelm (1655-1707) verheiratet, der seinen Feldherren für dessen Siege mit der reichen böhmischen Erbin entlohnte. Ab 1690 entstand mit dem Weißen Schloß in Schlackenwerth, gelegen in Sibyllas Stammlanden in Böhmen,⁶ eine standesgemäße Bleibe. Diesem künstlerischen Umfeld entstammte aller Wahrscheinlichkeit nach der Künstler der Maskeraden. Unklar bleibt die Datierung der Bildserie, die vielleicht schon im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts begonnen und dann sukzessive erweitert wurde.⁷ Nach dem Tod des Markgrafen 1707 übernahm die Markgräfin bis 1727 die Regentschaft für den Erbprinzen Ludwig Georg (1702-1761). Der Kunstkreis ihrer Heimat Böhmen blieb bestimmend für die Tätigkeiten der Fürstin als Bauherrin, wie etwa auch für ihr 1711 begonnenes Sommerschloß Favorite bei Rastatt, dessen Ausstattung sie bis in die 20er Jahre des 18. Jahrhunderts leitete.⁸ Die Anbringung der Bilder über den Türen und Spiegelfeldern ihres in Favorite eingerichteten Spiegelkabinetts datiert aus dieser Zeit.⁹ Ist die Raumdekoration von Kostümrollenporträts, Spiegeln und weiteren anonymen Frauenporträts in den Fensterlaibungen heute singulär, so weist die Anbringung der Maskeraden über Spiegeln Parallelen zu zeitgenössischen Schönheitengalerien auf.¹⁰ Darüber hinaus finden sich Konsolen zur Aufstellung von Porzellan, Figuren und exotischen Lackkästchen, wie sie typisch für ein Raritätenkabinett waren.¹¹ Die Bilder hingen in chinoisier Rahmung zwischen den Kunstkammerobjekten. Mit diesem Raum neben dem Schlafzimmer schuf die Markgräfin eine Sphäre privater Öffentlichkeit.¹²

Die Maskeraden¹³

Die dem böhmischen Maler Nicolas Ivenet¹⁴ zugeschriebenen Ganzfigurenporträts sind jeweils von einem Innenraum mit Pilasterdekoration oder einer kulissenhaften Felsenlandschaft umgeben. Die Kostüme sind als Pendants angelegt in einem Schema, das für Kostümfiguren typisch ist.¹⁵ Zeigt sich die Markgräfin

z.B. als Türkin, so der Markgraf als Türke (Abb. 1, 2). Doch gibt es auch Variationen: So kann einer der kindlichen Söhne an die Stelle des Markgrafen treten¹⁶ oder zusammen mit der Mutter auf einem Bild dargestellt sein.¹⁷ Hauptsächlich handelt es sich um Nationenverkleidungen, von denen 15 außereuropäische Nationen bzw. Grenzländer zum Osmanischen Reich darstellen.¹⁸ Außerdem finden sich Verkleidungen, die unterschiedliche Berufsstände vorstellen, und auch Typencharaktere, wie Sklave und Mohr.¹⁹ Hinzu kommen mythologische Porträts als Bacchantin und Diana, wobei das theomorphe Dianabildnis keines historischen Festkontextes bedarf und für sich genommen ein gängiges Rollenporträt ist.²⁰ Auffallend sind auf höfische Tätigkeiten (Gärtnerei, Jagd) anspielende Kleidungen, die die Serie erweitern und im eigentlichen Sinne nicht als Verkleidungen bezeichnet werden können. Auch Allegorien der Jahreszeiten und Porträts in Zeitkleidung sprengen den Rahmen des Kostümporträts. Die (Ver-)Kleidungen lassen sich insgesamt nicht unter einem Motto vereinen.

Technik und Material – Gouache auf Pergament – verweisen auf die Gattung der Festsdokumentation, deren Blätter gebunden oder lose in Mappen aufbewahrt wurden.²¹ Möglicherweise war der Anlaß des Entstehens eine geplante Festsdokumentation, bei der die Serie im Paarschema begonnen wurde. Dafür sprechen die Beschriftungen²² auf den Rückseiten der Bilder, die die Nationen bezeichnen, ebenso wie die auf das gleiche Format zugeschnittenen Blätter von ca. 28,5 x 20 cm, die auf Holzträger geleimt wurden. Doch die Unterschiedlichkeit der Verkleidungen, die keinem einheitlichen Motto folgen, Jahreszeiten ebenso integrieren wie unverkleidete Bildnisse, und die Sprengung des Paarschemas in einzelnen Fällen deuten auf eine Erweiterung des ursprünglichen Konzepts hin, was mit einer Porträtschablone auch über einen längeren Zeitraum zu realisieren war. Auch die außergewöhnlichen Lackrahmen mit chinoisem und europäischem Motivdekor auf schwarzem, holzfarbenem oder blauen Grund, sprechen gegen einen Gesamtauftrag.²³ Eine genauere Betrachtung der Rahmen offenbart, daß ihre Grundprofile variieren und damit nicht alle Rahmen aus einer Werkstatt stammen,²⁴ was die Vermutung na-



Abb. 1 Nicolas Ivenet (?): Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden als Türke, Gouache auf Pergament auf Holz, 28,5 x 19,9 cm, nach 1691 - ca. 1730. Staatliche Schlösser und Gärten Karlsruhe (Inv. Nr. G 2568)



Abb. 2 Nicolas Ivenet (?): Markgräfin Sibylla Augusta als Türkin, Gouache auf Pergament auf Holz, nach 1690 - ca. 1730, verschollen

helegt, daß die Arbeiten in Schlackenwerth begonnen und dann im badischen Raum weitergeführt wurden. Diese Indizien sprechen gegen eine einheitliche Konzeption und lassen vermuten, daß die Bilder nachträglich im Spiegelzimmer zusammengeführt wurden.

Sibylla Augusta und Verkleidungsdivertissements

Das in den Bildern thematisierte höfische Fest ist ein wichtiger Bestandteil des Zeremoniells. Nicht nur die verwendeten Materialien verweisen auf Kostümblätter, sondern auch die jeweils eingenommene Pose. Sibylla Augusta steht oder schreitet in steifer Figur, lediglich die Gestik der Hände greift in den Raum. In einer Hand wird entweder der Fächer oder die Larve gehalten, mit der anderen wird in das Gewand gefaßt und so die Stofflichkeit der kostbaren Verkleidung verbildlicht.

Die paarweise Anordnung und die überwiegend Nationen darstellenden Verkleidungen sind typisch für sogenannte „Wirtschaften“. Darunter versteht man Festessen, die meist während der Fastnachtszeit veranstaltet wurden und Teil eines größeren Festablaufs waren. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen wurden zuvor vom Fürsten bestimmt und ihre Verkleidungen paarweise ausgelost. Doch die karnevaleske Umkehr nach dem Zufallsprinzip täuscht, denn meist diktierten Rang und politische Konstellation die Rollenverteilung. Die Gastgeber einer solchen Wirtschaft verkleideten sich analog ihrer sozialen Rolle oft als Wirt und Wirtin. Für solche Feste wurden auch Vorlagen bzw. Dokumentationen der einzelnen Kostüme angefertigt.²⁵ Es ging bei den Verkleidungen generell weniger um eine authentische Nachahmung der Tracht als vielmehr um ein spielerisches Aufgreifen von charakteristischen Zeichen, ohne die Schicklichkeit zu verletzen.²⁶ Es mußte gewährleistet bleiben, daß es sich bei der angenommenen Rolle um eine Verkleidung handelte. Betrachtet man die Maskeraden von Sibylla Augusta, so fällt auf, daß sie in jede erdenkliche Verkleidung schlüpfte. Es kann sich also nicht um *eine* spezifische Festdokumentation handeln.

Nach Bezugspunkten zu stattgefundenen Festen im Zeitraum von 1690-1730 in Schlackenwerth, Rastatt und Wien zu suchen, blieb nahezu erfolglos.²⁷ Die insgesamt spärlichen Quellen zum Rastatter Festwesen sind zum Teil dadurch erklärbar, daß Rastatt Kriegsschauplatz im Französischen wie Spanischen Erbfolgekrieg wurde und die wenigen mit Festen in Verbindung zu bringenden Textbücher von Opern zu Geburtstagen und Hochzeiten erst aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts stammen.²⁸

Die Favoriter Kostümbilder und vergleichbare Bildserien

Nach dem Tode des Markgrafen 1707 wurde ein Verzeichnis der Garderobe erstellt, das unter der Überschrift „Masquera Kleider“ 16 Kleidungsstücke auflistet.²⁹ Ein Harlekinkostüm, ein Jägerkleid, zwei Kochersberger Bauerntrachten und ein „persianischer“ Rock aus grünem Samt sind wahrscheinlich mit den Kostümbildern in Verbindung zu bringen.³⁰ Die Forschung liest die Bilder deshalb als Dokumente von stattgefundenen Maskenfesten, obwohl diese Annahme angesichts des Befundes fragwürdig wird.³¹ Die geringe Zahl der nachweisbaren Maskenkleider sowie mißinterpretierte Kleidungsdetails in den Darstellungen begründen Zweifel, daß nicht alle Verkleidungen materiell existierten.³²

Verbunden mit der Annahme, daß Porträts in Verkleidung generell auf höfische Divertissements rekurrieren, ist die Klassifikation solcher Darstellungen als „Ereignisbilder“.³³ Diese Untergattung des Historienbildes bezeichnet Bilder, die historische Handlungen, wie z.B. einen Festakt im Kostüm, thematisieren.³⁴

Am Düsseldorfer Hof, der mit dem badischen verschwägert war³⁵, entstanden um 1695 kleinformatige Ölbilder des Malers Jan Frans van Douven (1656-1727), die so narrativ ausgestaltet sind, daß sie ein bestimmtes Ereignis nahelegen. Auf einem der fünf Bilder präsentieren sich Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1690-1716) und seine Gemahlin Anna Maria Luisa von Medici (1663-1743) als Wirt und Wirtin verkleidet vor der Festtafel einer „Wirtschaft“.³⁶ (Abb. 3) Diese Bilder stehen wahrscheinlich in Zu-



Abb. 3 Jan Frans van Douven: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz und die Kurfürstin Anna Maria Luisa von Medici in Maskenkostümen, Öl/Lw., 48 x 38 cm, um 1695. Florenz, Palazzo Pitti: Galleria Palatina (Inv. Nr. 469)

sammenhang mit Festereignissen, die in einem Brief der Kurfürstin angekündigt wurden.³⁷ Im Gegensatz zu der nicht weiter differenzierten Palastarchitektur der Favoriter Bilder gibt die Darstellung wahrscheinlich einen Festort und die Festgesellschaft wieder.

Als problematisch erweist sich jedoch, kleinformatige Bildnisse in Verkleidung generell auf ein bestimmtes Ereignis zurückzuführen. So werden auch 21 Ölminiaturen von 1763 und 1765, die sämtliche Mitglieder des Hauses Liechtenstein in Verkleidungen darstellen, mit Festen in Verbindung gebracht.³⁸ Die Ganzfigurenporträts sind formal mit der Komposition der Favoriter Bilder vergleichbar. Ein historisches Ereignis mag die Idee gegeben haben, die Dynastie zu porträtieren, ist aber ebensowenig die vorrangige Intention wie bei den Favoriter Verkleidungen, in denen der fürstliche Rang mittels Ikonographie von Säule oder Baldachin im Vordergrund steht.³⁹

Der Versuch, die Favoriter Bilder mit der Gruppe von höfischen Bildnissen in Verkleidung des Düsseldorfer Hofes und des Grafen Liechtenstein zu vergleichen, zeigt, daß die Favoriter Serie in ihrem Umfang und ihrer Uneinheitlichkeit singulär steht.⁴⁰ Zwar gibt es eine Tradition höfischer Kostümbildnisse, doch weisen diese nur die formale Gemeinsamkeit auf, nicht in Zeitkleidung porträtiert zu sein, was ebenso dem Rollenporträt gemein ist.⁴¹ Konsequenterweise sollte der Akt des Verkleidens nicht auf die Wiedergabe von historischen Ereignissen a priori eingeschränkt werden, sondern das Verhältnis von Person und Verkleidung in den Darstellungen berücksichtigen.

Eigen- und Fremdbilder in den Maskeraden

Bei einem Viertel der erhaltenen Bildnisse der markgräflichen Familie handelt es sich um (Ver-)Kleidungen aus Grenzländern Eu-

ropas und außereuropäischen Nationen, die kunsthistorisch als Türkerien bezeichnet werden.⁴² Das Anlegen von Kleidung des Osmanischen Reichs bzw. von orientalisierender Kleidung ist jedoch kein unpolitischer Mummenschanz, sondern ein Machtspiel, in dem Grenzen zwischen Eigen- und Fremdbildern gezogen werden und sich visuelle Muster prägen. Der Nationenkörper wird mittels landestypischer Kleidung angezogen und propagiert die kulturelle Überlegenheit des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Wie von mir entdeckte Vorlagen für einige dieser Maskeraden im folgenden veranschaulichen, ist diese Rhetorik im Kampf um die Kulturhoheit des Christentums jedoch nicht geschlechtsneutral, sondern generiert mit der Überblendung von Ethnizität und Geschlecht im Bildnis Aussagen zum europäischen Geschlechterverhältnis.

Das Feindbild vom „Erbfeindt christlichen Namens“ macht die Türkerie zur Metapher, mit der sich kollektive Identitäten und Subjekte in Abgrenzung zum „Fremden“ konstituierten.⁴³ Der Beiname „Türkenlouis“ bezeugt, daß die personale Identität Ludwig Wilhelms sich aus seinen Verdiensten als militärischer Oberbefehlshabers des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gegen die Osmanen konstituierte, obwohl er sehr viel länger gegen Frankreich gekämpft hatte. Deshalb kommt den Darstellungen des Markgrafenpaars als Türke und Türkin innerhalb der Serie eine Schlüsselstellung als politische Machtdemonstration der Sieger im Gewand der Unterlegenen zu.⁴⁴ Ludwig Wilhelm trägt im Bildnis als Türke einen Turban, einen gegürteten Überrock unter dem Kaftan und Pantoffeln (sisips)⁴⁵, die aus dem erbeuteten Stofffundus der Türkenkammer – heute bekannt als „Karlsruher Türkenbeute“ – stammten.⁴⁶ Wenn sich der Markgraf außerdem etwa als Ungar darstellen ließ, also in Kleidern jener Grenzländer zum Osmanischen Reich, die er für das Heilige Reich Deutscher Nation dem Feind abtrotzen konnte, so werden die Bilder zu seiner individuellen Siegesbiographie im Dienst des christlichen Kaisers.⁴⁷ Diese Verkleidungen könnten im weiteren Sinne auch den Anspruch auf den polnischen Thron 1696 implizieren. Nachdem sich die Hoffnungen des badischen Markgrafen, mit der Heirat Sibylla

Augustas die Herzogswürde von Sachsen-Lauenburg zu gewinnen, bereits zerschlagen hatten, konzentrierten sich seine politischen Pläne nach dem Tod von Jan III. Sobieski (1629-1774-1696) auf die polnische Königswürde. Allerdings fehlte es dem badischen Anwärter an Geld im „Wahlkampf“ mit den übrigen Interessenten, so daß auch der dritte Versuch der Badener Linie, den Thron zu besteigen, scheiterte, was August dem Starken (1694/7-1670-1733) mit Geld, dem Übertritt zum Katholizismus und militärischen Truppen 1697 letztlich gelang.⁴⁸

Fixiert auf die identitätsstiftende Funktion der Türkenkriege für den Türkenlouis, bleibt ausgeblendet, daß das Leben der Markgräfin von den Feldzügen ebenso betroffen war, da sie im Troß ihres Gatten reiste. Beutestücke dieser Kriege gehörten geschlechterübergreifend zum Selbstverständnis des Badener Hofes.⁴⁹ Denn die Stoffe der Türkenbeute wurden nicht nur für Feste umgearbeitet, sondern gingen in den alltäglichen Gebrauch über, wie z.B. die „indianische“ Nachtgarderobe des Markgrafen beweist.⁵⁰ Mit der Weiterverwendung der Gegenstände wurde ständig an den Sieg erinnert – anders als beim ortsfesten Denkmal jedoch nicht distanziert und historisiert. Diese kulturelle Umdeutung und Einverleibung beschränkt sich nicht auf die Inszenierung männlichen Heldentums, sondern thematisiert Geschlechterbilder, wie die Verkleidung im Paarschema verdeutlicht. Es fällt auf, daß bei Sibylla Augusta als Türkin und Ludwig Wilhelm als Türke (Abb. 1, 2) – im Gegensatz zu den ansonsten einheitlich gestalteten Pendants – ein Kontrast geschaffen wurde: Ludwig Wilhelm steht in einem Außenraum, Sibylla Augusta in einem Innenraum. Damit wurde auf ein zeittypisches Geschlechterstereotyp zurückgegriffen, das Frauen den Innenraum als Refugium und begrenzten Raum zuwies.⁵¹ Sibylla Augusta trägt auch als Türkin das europäische Korsett. Imitiert eine Robe über dem Rock mit Tressen einen Kaftan, so fehlen die Pluderhosen (salvar).⁵² Statt dessen symbolisieren der Halbmond im Kleid und die Turbanbekrönung das Türkentum. Ihre Pose, sich in den Gürtel zu greifen, entspricht einem fremden Habitus, der vom europäischen weiblichen Gestenrepertoire abweicht.

Der *Recueil* von Georges de la Chappelle konnte als unmittelbare Vorlage für Sibylla Augusta als Türkin, Tatarin, Walachin und für einen badischen Prinzen als Seiltänzer ermittelt werden.⁵³ Die Stiche wurden jedoch nicht wörtlich übernommen, sondern abgewandelt, und genau diese Unterschiede machen die Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem am europäischen Körper im Bild evident.

Chappelle, dessen Stichwerk 1648 der Comtesse de Fiesque gewidmet erschien, exponierte „die wichtigsten Damen“ vor exakten Hafenansichten Konstantinopels. Im Zentrum der Neugierde steht die verschleierte Frau, die nur in der Phantasie des westlichen Künstlers den Schleier abnimmt. Gesehen haben kann er nur die Landschaft und die abgelegte Hauskleidung der Damen. Es handelt sich hier um Standesporträts, deren Genus wie das der Allegorie meist weiblich ist.⁵⁴ Die Verwendung als Vorlage ist für Sibylla Augusta angemessen, weil es sich laut Bildlegende zwar um fremde, aber angeblich ranggleiche Prinzessinnen und Souveräne handelt. Die *Dame de Tatarie* von Chappelle (Abb. 4, 5) wird in der Armhaltung genau bis in die Haltung des Zeigefingers kopiert. Auch der Umhang, der mit Perlen geflochtene lange Zopf, in einer Traube von Perlen endend, und der Kopfputz mit dem Trichter (tarpus) schmücken Sibylla Augusta.⁵⁵ Es fehlen, weil sie nicht legitim waren, Holzstelsandalen⁵⁶ (Kapkaps) und Pluderhosen der Vorlage, die unter einem auffallend durchsichtigen Überrock durchscheinen. Auch das fremde weibliche Körperideal des über dem Gürtel deutlich gerundeten Bauches wird im 17. Jahrhundert nicht übernommen. Sibylla Augusta als Tatarin wie auch als Türkin trägt ein Korsett, das den europäischen Körperkontur wahrt, so daß die geöffneten drei Knöpfe nur das feste Mieder bei ihr offenbaren, während bei der Dame de Tartarie ein „Sesam öffne dich-Effekt“ möglich wäre, indem auch die übrigen Knöpfe dem Körper nachgeben könnten. Die scheinbar nachlässige Kleidung mit Schlitten evoziert unterschwellige männliche Phantasien von Begehren in Darstellungen von Frauen des Osmanischen Reichs. Im 18. Jahrhundert ist es nicht die Aktdarstellung, sondern die am Körper getragene Zeichensprache, die von Lust spricht, wenn z.B. im *Recueil*



Abb. 4 Nicolas Ivenet (?): Markgräfin Sibylla Augusta als Tatarin, Gouache auf Pergament auf Holz, 28,7 x 20,3 cm, nach 1690 - ca. 1730. Staatliche Schlösser und Gärten Karlsruhe (Inv. Nr. G 2567)



Abb. 5 George de la Chappelle: Obir Aret Tartare. Dame de Tartarie, Tafel 8 aus: Georges de la Chappelle: Recueil de Divers Portraits / des Principales Dames / De La Porte Du Grand Turc [...], Paris 1648. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (Lipp Lb 16a kl)

Ferriol die lose Kleidung der Törkinnen als lustfördernd verurteilt wird.⁵⁷ In Reiseberichten wurde die türkische Identität stets über Kleidung hergestellt, welche ohne fremde Sprachkenntnisse interpretierbar war. Aus den Porträts und Pseudoporträts in fremder Kleidung, die trotz einer wachsenden Kenntnis einen eingeschränkten Bildpool aus bereits erschienenen Berichten wiederholten, wurden Charakter und Sitten der Nationen am Frauenkörper konstruiert.

Vorstellungen über das Fremde kreisten wesentlich um den Körper⁵⁸, wobei der fürstliche Körper Sibylla Augustas jedoch nicht angetastet wird. Bei Sibylla Augusta als Türkin, die die *Princesse Turquesque* zum Vorbild hatte, und bei der Markgräfin als Walachin, die auf die *Dame Armenienne* rekurrierte, wurde in ähnlicher Weise verfahren.⁵⁹ Die Pose sowie von der europäischen Kleidung abweichende Details wurden als Zeichen des Fremden übernommen, nicht jedoch das andere Körperideal und die Hosen. Bei der Türkin wich der Künstler von der Vorlage ab, um anstatt des wenig bekannten Trichterkopffputzes den für „den Türken“ signifikanten Turban zu zeigen.

Für das männliche Geschlecht erschienen die Pluderhosen legitim, wie die einfallsreiche Umdeutung der *Comedienne Turc* zu dem Prinzen als Seiltänzer zeigt (Abb. 6, 7). Die tänzerische Haltung wurde zwar motivisch übernommen, doch die Kastagnetten ersetzt durch eine Balancierstange, die den raumgreifenden orientalischen Tanz in einen gespannten Drahtseilakt verwandelt. Die Frauenkleidung des *Recueil* von Chappelle ist entgegen dem Genus für einen Prinzen verwendbar. Was bei europäischer Kinderkleidung, die bis zum sechsten Lebensjahr das Geschlecht nicht unterscheidet, nicht weiter verwundert, ist ungewöhnlich bei einem zweiten Blick auf Ludwig Wilhelm als Türke, dessen durchsichtiges Gewand über den Pluderhosen motivische Übereinstimmungen mit der Frauenkleidung der *Dame de Perse* von Chappelle aufweist.⁶⁰

Daß neben der eingangs erwähnten Aneignung des Feindes mittels Kleidentrophäen gleichzeitig Geschlechterbilder verhandelt werden, verdeutlicht auch die Verkleidung als Sklave und Sklavin vor



Abb. 6 Nicolas Ivenet (?): Anonym: Prinz als Seiltänzer, Gouache auf Pergament auf Holz, ca. 28 x 20 cm, nach 1690 - ca. 1730. Staatliche Schlösser und Gärten Karlsruhe (Inv. Nr. G 2740)



Abb. 7 George de la Chappelle: Schinguene Mussulman. Comedienne Turc, Tafel 10 aus: Georges de la Chappelle: Recueil de Divers Portraits / des Principales Dames / De La Porte Du Grand Turc [...], Paris 1648. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (Lipp Lb 16a kl)

dem Hintergrund der Türkenkriege. Sibylla Augusta in Ketten und das Pendant ihres Gatten (Abb. 8, 9) sind die einzigen mir bekannten Porträts von Fürsten in einer derart das Dekor umverletzenden Rolle. Die Sklavin in orientalisierender Kleidung trägt einen Hals- und einen Oberarmring sowie Hand- und Fußschelle. Bei den „Wirtschaften“ wurde die Rolle zwar verlost, doch gehörte sie zur suspekten Gruppe der Juden und Gaukler. Sklavenrollen wurden eingesetzt zur Spiegelung von Rangverhältnissen, indem die Rangniedereren zur Steigerung der Höheren als Sklaven im Gefolge auftraten.⁶¹ Während der Auseinandersetzung mit den Türken gewann Versklavung im Krieg an politischer Brisanz, so daß Kaiser Leopold I. (1640-1658-1705) den Orden der „Weißspanier“ 1688 nach Wien berief, der mit Lösegeld und Gefangenenaustausch angeblich 60.000 von den Osmanen gefangene Christen befreit haben soll.⁶² Neben der religiösen Propaganda zur Befreiung von Christen und Bekehrung der Heiden wurde die Sklavenrolle zugleich sexuell aufgeladen, so etwa im Bild der Christensklavin, die im Krieg vergewaltigt und in den Harem verschleppt wird.⁶³ Aus dem Feindbild des türkischen Vergewaltigers entwickelte sich auf der Theaterbühne des 18. Jahrhunderts dann das positive Bild des galanten, lustvollen Türken. Daß diese Ereignisse auch in höfischen Divertissements aufgegriffen wurden, belegt ein *Baal-Festains* des Grafen Leslie, veranstaltet um 1750 in dessen Palais in Graz. Zur eigens komponierten Musik trat dort ein Sklavenhändler mit sechzehn weiß gekleideten Sklavinnen in Ketten auf, die sich dann auf „türkische Art“ niedersetzten. Die Sklavinnen weinten, da acht Käufer verschiedener Nationen um sie feilschten und die Frauen sich trennen mußten, was Anlaß zu einer *Contredance* bot, gefolgt von einem Solo des Sohnes des Sklavenhändlers, in welchem tänzerisch türkische Gebräuche dargeboten wurden.⁶⁴ Man achte auf die Farbsemantik der weißen Sklavinnen, deren Hautfarbe Unschuld und Tugend suggeriert, und die Gemeinschaft der Frauen, die das Machtverhältnis des Harems zu ihren männlichen Besitzern andeutet.

Im Falle der Darstellung Sibylla Augustas legen die orientalisierende Kleidung zusammen mit dem Lackrähmchen nahe, daß hier



Abb. 8 Nicolas Ivenet (?): Markgraf Ludwig Willhelm von Baden als Sklave, Gouache auf Pergament auf Holz, 28,5 x 20 cm, nach 1690 - ca. 1730. Staatliche Schlösser und Gärten Karlsruhe (Inv. Nr. G 8460)



Abb. 9 Nicolas Ivenet (?): Markgräfin Sibylla Augusta als Sklavin, Gouache auf Pergament auf Holz, 28,3 x 20 cm, nach 1690 - ca. 1730. Staatliche Schlösser und Gärten Karlsruhe (Inv. Nr. G 8451)

die Markgräfin als edle Christensklavin gesehen werden konnte. Ludwig Wilhelm ist zwar ebenfalls in der Rolle des Sklaven vorgestellt, wie es dem Pendantschema entspricht, doch hat er sich schon befreit, so daß er Sibylla Augusta galant die Hand reichen kann. In diesem Zusammenhang sind vier Hermann Verelst (um 1641/42 - um 1690) zugeschriebene großformatige Frauenbildnisse in orientalisierender Kleidung zu nennen, die als wienerisch-orientalische Hofdamen gelten und als Kurtisanen des Türkenlouis bezeichnet wurden.⁶⁵ Der Wahrheitsgehalt der Anekdote vom Harem Ludwig Wilhelms steht hier nicht zur Debatte. Interessanter ist das Potential der Verkleidung als mehrdeutige Metapher, die nicht nur als Ausdruck der Überwindung des Feindes zu werten ist: Die Inszenierung kultureller Andersartigkeit wird mit der Geschlechterproblematik verschränkt.⁶⁶ Einerseits verkörpert der Feind das verhaßte Heidentum und kann den im Namen des christlichen Kaisertums erfochtenen Triumph verherrlichen – gleichzeitig wird mit den orientalisierenden Verkleidungen auch die sexuell konnotierte Haremsmetapher aufgerufen. Hofdamen oder vielleicht Mätressen werden auf visueller Ebene vage mit Haremsdamen gleichgesetzt und spiegeln Geschlechterverhältnisse. In der Aufführung im Palais des Grafen Leslie kaufen die Nationen Sklavinnen für den Hausgebrauch, und eine Markgräfin nimmt die Rolle der orientalisierten Sklavin ein.

Porträts in Maskerade UND Maskeraden mit Porträtcharakter

Sibylla Augustas vielfältigen und teilweise unstandesgemäßen Verkleidungen scheinen in ihrem offiziellen Appartement nicht als Dekorumverstoß empfunden worden zu sein. Ganz im Gegenteil, der Reisende Johann Georg Keyßler rezipierte die Bilder als wohlgeratene Porträts, wenn er nach seinem Besuch 1729 in Favorite schrieb: „Unter andern ist die Markgraefin selbst mehr als 40. mal in unterschiedenen Masquen=Kleidern, deren sie sich bey mancherley Gelegenheiten von ihrer Jugend an bedienet hat, sehr

wohl abgemahlet. Man kennet allenthalben das Gesicht, ob man gleich auch wahrnimt, wie die zunehmenden Jahre hie und da die gewöhnlichen Veraenderungen in der Bildung und Schoenheit der Haut hervor gebracht haben. Mich duenket, daß dieses die beste Probe von wohlgerathenen Portraits sey, welche man auch in der Luxemburgischen Galerie, bey denen vielen Umstaenden und Veraenderungen, worin Rubens die Koenigin Maria de Medicis vorgestellt hat, bewundern muß.“⁶⁷ Der hochgegriffene Vergleich überrascht. Diktierte hier Panegyrik den Text oder war Keyßler, wie auch uns, kein Beispiel an deutschen Höfen präsent? Gemeinsam ist den Bildern, daß sie Regentinnen zeigen und daß diese mit Alterszügen dargestellt sind. Die drei Warzen am Doppelkinn der Markgräfin sind auf allen Bildern nicht zu übersehen. Die Integration eines Porträts von Sibylla Augusta in Zeitkleidung mit zwei Kindern⁶⁸ unterstützte Keyßler sicher in seiner Lesart der Porträts als Biographie, wobei der dynastische Aspekt noch deutlicher wird beim Schmuck Sibylla Augustas. Kaack erkannte, daß es sich um den badischen Familienschmuck handelt, der im Inventar von 1733 genannt wird, jene „[...] Halsschnur von schönen großen orientalischen Perlen in dreiundreißig Stück bestehend, worunter die mittlere von extra schöner Größe“ und auf anderen Bildern die „zehn Schnür schöne Handperlen. so ebenfalls orientisch und in zweihundertfünfzig sechs Stücken bestehen, nämlich jede Hand fünf Schnür“.⁶⁹

Blickt man jedoch auf die Bildnisse insgesamt, so uniformiert der serielle Charakter die Rollenvarianz und erzeugt beim modernen Betrachter Unbehagen. Sibylla Augustas Konterfei gerät in endloser Folge zur Maske, weil es schablonenhaft wiederholt wird. Keyßler konstruierte eine Biographie, um zu erklären, warum sich die Markgräfin in mehr als 30 Verkleidungen zeigt. Gerade diese Überblendung von Kostümbild und Porträt in Serie verwischt die Grenzen zwischen höfischer Maskerade und Porträt. Unterstützt diese Überbietung in der Rollenvarianz das Anliegen, die markgräfliche Familie zu repräsentieren? Es ist daran zu erinnern, daß die Maske zwar Bestandteil des höfischen Divertissements war, jedoch Regulative existierten, um die Lesbarkeit der

Welt mittels Verkleidung zu garantieren. Seit Machiavellis *Il Principe* wird dem Fürsten Täuschung zugestanden und als politisch notwendig erachtet, was den Verdacht nährte, daß das Abnehmen der Maske nur eine weitere offenbart. Diese Verunsicherung wird verstärkt durch die Hängung der Bilder in einem Spiegelkabinett, welches beim Betrachten mit dem eigenen Spiegelbild konfrontiert und zur Selbsterkenntnis mahnt. Was in den Bildern vorgeführt ist spiegelt gewissermaßen die Dualität des Personenbegriffes zwischen *persona*, als dem maskierten Spiel einer Rolle, und Person, als einem selbstbewußten mit Würde ausgestatteten Wesen, ohne daß es zum Konflikt kommt.⁷⁰ Das Gesicht fungiert als Garant des Selbst.⁷¹ Die Dualität von Maske und Person spielte hingegen keine Rolle im benachbarten Florentinerkabinett im Appartement des Erbprinzen in Favorite, das 165 Porträts von Herrschern und Mätern hinter Glasrauten präsentiert. Während dort die berühmten Männer ohne Maske dem Erbprinzen lehrreich vor Augen geführt wurden, so sind es im Spiegelkabinett im Appartement der Markgräfin die Rollenporträts. Konstitutiv für die Bilder ist der aufführende Charakter, um aristokratisches Selbstverständnis zu repräsentieren. Maskerade verkleidet nicht, sondern trägt zur Konstitution von Identität bei. Die Herstellung dieses Selbst vollzieht sich im sozialen Akt des Maskendivertissements und im Bildnis beim Rekurreren auf diesen Akt, wobei die Repräsentation im Spiegelkabinett komplexer ist als eine Festlegung auf statische Kategorien von Kostüm- bzw. Ereignisbild und die Betrachtung der Bilder als Bildnismaskeraden neue produktive Fragen der Konstruktion von Eigen- und Fremdbildern in der Frühen Neuzeit aufwirft.

Bedanken möchte ich mich für die anregenden Gespräche mit Sigrid Gensichen (Heidelberg) sowie für Zeit und Rat bei dem Restaurator Herrn Hiller-König (Karlsruhe) und dem Schloßverwalter Gerd Haferkorn (Rastatt-Försch).

¹ In den Inventaren von 1762 und 1772 werden 70, 1893 73 Porträts genannt, weil ein nicht weiter beschriebenes Brustbild zur Serie gezählt wird. Ob in den Inventaren des 18. Jahrhunderts nur eine gerundete Zahl angegeben wurde oder zwei der Bildchen nicht im Raum hingen, ist nicht zu klären. Zur Zeit befinden sich noch 56 in Besitz der Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, einschließlich der im Januar 2000 von Sotheby's zurückgekauften zehn Objekte.

Die Bilder sind bisher noch nicht vollständig publiziert worden. „Inventarium über die in der hochfürstlichen Favorite sich befindlichen Meubles 1762“ und „Favorite Inventarium von 1772“ abgedruckt bei Rudolf SILLIB: Schloß Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden. Heidelberg 1929, S. 99 und 105; INVENTAR SCHLOß FAVORITE 1893: Inventar des Großherzoglichen Schlosses Favorite, Karlsruhe, GLA 69/ Markgräfl. Verwaltung/ B 39; KATALOG OLD MASTERS 2000, Sotheby's New York 28.1.2000, lot 73; Andreas ZIMMERMANN: In New York zum Kauf angebotene Bilder stammten aus der Favorite: Beweise gefunden, Auktion gestoppt. In: Schlösser Baden-Württemberg, Nr. 4, 2000, S. 5-7; Barbara ERBSEN-HAIM: Unverwechselbare Gemälde in Lackrahmen. In: Ebd., S. 2-4 mit Abbildungen aller neu erworbenen Bilder.

² Claudia SCHNITZER: Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen in der frühen Neuzeit. Tübingen 1999, S. 50.

³ Der Begriff „Kostümporträt“ bezeichnet ein Bildnis, in dem die dargestellte Person im Bildmedium in eine Verkleidung schlüpfen kann, die z.T. als wiedererkennbare Rolle kodiert ist. Im Gegensatz zum Porträt in Zeitkleidung ermöglicht ein Kostüm eine überzeitliche bzw. verfremdete Darstellung, dessen Vorteil gegenüber wechselnder Mode einsichtig ist und die Person im Porträt nobilitiert. Das Kostümporträt kann aber auch ein bestimmtes Ereignis in einer besonderen Kleidung dokumentieren. Diane DE MARLY: Roman dress in seventeenth-century portraiture. In: The Burlington Magazine, Bd. 115, 1975, S. 443-451; EINE GUTE FIGUR MACHEN: Kostüm und Fest am Dresdner Hof. Hrsg. v. Claudia Schnitzer / Petra Hölscher. Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett Dresden 2000, S. 177.

⁴ Es wurden bisher keinerlei Quellen gefunden, in denen Sibylla Augusta vor dem Tod ihres Mannes 1707 als Auftraggeberin schriftlich faßbar wäre. Die schwierige Quellenlage – von Verlusten ist auszugehen – erlaubt jedoch nicht den Schluß, daß sie nicht als solche tätig war. Es ist vielmehr anzunehmen, daß sie bei Kunstankäufen wie 1693 mitbestimmte und infolge der Abwesenheit ihres Mannes im Feldlager sich um die Innenausstattung in Schlackenwerth kümmerte. Gesichert ist, daß die Markgräfin Bau und Ausstattung ihres Lustschlosses Favorite leitete und die Maskeraden im Spiegelzimmer anbringen ließ. Markgräfin Sibylla Augusta ist aber kein Sonderfall, sondern verdeutlicht ein Forschungsdesiderat, weibliche Auftraggeberschaft systematisch zu untersuchen. Vgl. Cordula BISCHOFF: „...so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum...“: fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. Habilitationsschrift Trier 2001 (Publikation in Vorbereitung) und für England z.B. WOMEN AND EARLY MODERN EUROPE: patrons, collectors, and connoisseurs. Hrsg. v. Cynthia Lawrence. Pennsylvania 1997.

⁵ Zur Biographie siehe Elisabeth WEILAND: Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden: ein Beitrag zur Geschichte eines fürstlichen Frauen-

lebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Phil. Diss. Freiburg i.Br. 1922 (Typoskript); Hans-Georg KAACK: Markgräfin Sibylla Augusta: die große badische Fürstin der Barockzeit. Konstanz 1983; Saskia ESSER: Leben und Werk der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta: eine Ausstellung der Stadt Rastatt anlässlich des 250. Todestages der badischen Markgräfin im Heimatmuseum und in der Pagodenburg. Ausst. Kat. Rastatt 1983.

⁶ Die Innenausstattung wurde zwar bereits 1698 durch Brand zerstört, doch Schlackenwerth, heute Ostrov in der Tschechischen Republik, ist als Vorläufer der Raumschöpfungen von Favorite anzusehen. Anna Maria RENNER: Schloß Schlackenwerth, die Heimat der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden. In: Zeitschrift zur Geschichte des Oberrheins, NF 54, 1940, H. 1/2, S. 503-572, S. 505.

⁷ Renner datiert ohne Diskussion von 1700-1706. Sicher ist die Serie angesichts der Zahl und Qualität über einen längeren Zeitraum entstanden. Bis auf eine Darstellung (G 2583), die stilistisch und von Fingerlin auch mit kostümgeschichtlicher Begründung erst ca. 1730 entstanden ist, sind keine auffallenden stilistischen Brüche feststellbar. Einen Terminus post quem bieten die dargestellten Kinder. Nur auf einem Bild ist die Markgräfin mit zwei Kindern dargestellt (G 8453), deren Geschlecht nicht eindeutig bestimmbar ist. Von den neun Kindern der Markgräfin überlebten nur drei, der Erbprinz Ludwig Georg (1703-1726-1761), Maria Johanna (1704-1626) und August Georg (1706-1761-1771). Auf dem Bild könnten beispielsweise aber 1702 der sechsjährige Karl Joseph (1697-1703) und der Erbprinz Ludwig Georg dargestellt sein, wobei die vierjährige Wilhelmine (1699-1702) dann nicht abgebildet wäre. Sie starb jedoch im gleichen Jahr. Das lange Kleid des Sechsjährigen entsprach dem Brauch, Knaben bis zum Alter von fünf oder sechs Jahren bodenlange Kleider anzuziehen. 1702 ist das einzige Jahr, in dem nur zwei Kinder im „richtigen“ Alter lebten und in dem das Bild entstanden sein kann. Die von Fingerlin konkretisierte Datierung von 1705, die vorschlägt, daß in allen Fällen der Erbprinz Ludwig Georg gemeint sei, überzeugt nur bei diesem Bild nicht. Denn warum sollte dann der dreijährige Prinz Wilhelm Georg (1703-1709) fehlen? Diese Unstimmigkeiten sind nicht befriedigend auflösbar. Sie sind ein Indiz dafür, daß die Bilder über mehrere Jahre entstanden sind. Vielleicht wurde mit den Pendants von Markgräfin und Markgraf ohne Kinder schon vor 1700 begonnen, ehe die Serie dann um Porträts mit Kindern erweitert wurde. Anna Maria RENNER: Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden. Bühl-Baden 1941 (Beiträge zur Geschichte des Oberrheins; 1), S. 87; Ilse FINGERLIN: ...noch einmal Rastatt und Favorite: zu zwei Bildnissen der markgräflichen Familie. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 29, 2000, H. 3, S. 144-147, S. 147; Ingrid LOSCHEK: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart ³1994, S. 281.

⁸ Viele der Künstler und Techniken stammten aus Böhmen. Zu den unterschiedlichen Ausstattungsprogrammen der Markgräfin siehe für den sakralen Raum die entstehende Heidelberger Dissertation zur Schloßkirche Rastatt von

Sigrid Gensichen und für den profanen Bereich von Favorite und Rastatt die Habilitationsschrift von Cordula BISCHOFF (wie Anm. 4).

⁹ Die ursprüngliche Hängung der Kostümbilder ist nicht mehr zu ermitteln. Da die zwölf Bilder in den Spiegeltüren nach Auskunft des Restaurators Hiller-König erst später dort eingelassen wurden, müssen die Bilder in Ermangelung anderer Flächen einst über den Stuckdekorationen angebracht gewesen sein, was eine Fotografie vor 1936 aus dem privaten Archiv von Gerd Haferkorn (Rastatt-Förch) noch andeutet, siehe ZIMMERMANN (wie Anm. 1), S. 7. Es hängen wegen der Feuchtigkeit inzwischen Kopien der Bilder im Spiegelzimmer, während die Originale im Obergeschoß ausgestellt sind.

¹⁰ So war die Schönheitengalerie der Sophie Dorothea von Preußen von 1711 im Speisesaal von Schloß Monbijou über Spiegeln angebracht. Michael WENZEL: Heldinnengalerie – Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715. Phil. Diss. Heidelberg 2001 (Publikation in Vorbereitung). Vgl. auch die Beiträge von Michael Wenzel und Gabriele Baumbach in diesem Band.

¹¹ Im Inventar von 1762 werden vor allem Exotika und Kunstkammerobjekte aufgeführt wie Lackkästchen, Lackschalen, Elfenbein- und Specksteinfiguren. Als Einrichtung dienten ein blauer Spieltisch, ein in der Raummitte platzierter Spiegeltisch und acht Tabourets. SILLIB (wie Anm. 1), S. 99.

¹² Das Oxymoron „private Öffentlichkeit“ ist ein Hilfsterminus, um nicht in die Dichotomie von öffentlich versus privat zu verfallen, eine Trennung, die in der Frühen Neuzeit nicht funktioniert. Die Betrachtung der Bilder war zwar nur bestimmten Personen zugänglich, jedoch keineswegs Privatvergnügen im modernen Sinn.

¹³ Es gibt bisher keine umfassende Studie zu den Bildern. Ich beschränke mich hier auf die exakte Nennung der exotischen Maskeraden, wobei alle Maskeraden in meiner in Trier begonnenen Dissertation zum orientalisierenden Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts vorgestellt werden.

¹⁴ Nicolas Ivenet, dessen Geburts- und Sterbedatum unbekannt sind, war Sohn des Tanzmeisters in Schlackenwerth. Er wird laut Renner als Hofmaler auf Besoldungslisten genannt. Renner vermutet in ihm den Maler der Maskeraden, was aufgrund des fehlenden erhaltenen Oeuvres dieses Künstlers nicht überprüft werden kann. RENNER 1941 (wie Anm. 7), S. 91.

¹⁵ Der Begriff Figurinen (frz. Figürchen) bezeichnet Kostümentwurfszeichnungen für Feste und Aufführungen. EINE GUTE FIGUR MACHEN (wie Anm. 3), S. 179.

¹⁶ Es sind Pendants eines Prinzen als Schäfer, als Gärtner und als Schwarzer mit der Markgräfin in jeweils passender Verkleidung erhalten.

¹⁷ Da zur Markgräfin als Jägerin ein heute verschollenes Pendant des Markgrafen existierte, kann gefolgert werden, daß auch bei zweifigurigen Bildern Pendants zu ergänzen sind. RENNER 1941 (wie Anm. 7), S. 87.

¹⁸ Es sind die Verkleidungen als Ungar (G 2554) / Ungarin (G 2553), Tatarin

(G 2567), Walachin (G 2577), Moskowiterin (G 2580), Türke (G 2568) / Türkin (verschollen), Afrikaner (G 2564) / Afrikanerin (G 2563), Polin? (G 8458), Prinz als ‚Mohr‘? (G 8454), Prinz als Römer (in schwarzem Ganzkörperkostüm) ? (G 8455), Prinz als Seiltänzer (G 2740), Araber? (G 8456), Perser? (G 8452), Sibylla Augusta in volkstümlicher (?) grüner Tracht, m.E. als Perserin wegen der rot gefärbten Fingerkuppen (G 8457). Vgl. hierzu auch Anm. 51. Verkleidungen, die auf der Rückseite nicht bzw. unleserlich beschriftet sind, wurden von mir mit einem Fragezeichen versehen.

¹⁹ Sklave (G 8460) / Sklavin (G 8451), Sibylla Augusta in schwarzem Ganzkörperkostüm als Schwarze („moria“) (G 2579).

²⁰ Als Rollenporträt wird hier ein Bildnis definiert, das mittels Attribut bzw. Kleidung eine Figur darstellt, die einem Repertoire aus Bibel und Historie (einschließlich Antike) entstammt. Nach dieser Zuordnung ist aber nach Intention und Verhältnis von (gewählter) Rolle und historischer Person zu fragen. Weitere Literatur: Stephanie Goda TASCH: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis Van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999, S. 9-13.

²¹ SCHNITZER (wie Anm. 2), S. 316-317; EINE GUTE FIGUR MACHEN (wie Anm. 3), S. 101.

²² Die Beschriftungen auf den Rückseiten stammen aus verschiedenen Zeiten. Die ältesten Beschriftungen in brauner Tinte bezeichnen die Rolle und gewährleisten in den meisten Fällen die Identifizierung. In der gleichen Schrift gibt es dann ein Numerierungssystem, dem spätere folgten, die sich auf Hängung oder verlorene Inventare beziehen können.

²³ Ich danke dem Restaurator Herrn Heckmann (Ellwangen) für die freundlichen Hinweise. Die Rahmen wurden leider nie als Ensemble untersucht. Da die Lackkunst, dem Zeitgeschmack folgend, am Schlackenwerther bzw. Rastatter Hof hochgeschätzt war, wie die Nennung von „indianischen Malern“ auf Rechnungen und das erhaltene Lackrezept von Sibylla Augusta aus dem sogenannten „vierfachen Handschrein“ beweisen, verwundern nicht die Lacke selbst, sondern die diversen Techniken innerhalb einer Serie. Die Lusterlagen setzen besondere Kenntnisse asiatischer Lacke voraus, und die Vorlagen beschränken sich nicht auf die bekannten von Stalker und Parker. Zum Zustand ist zu sagen, daß bei früheren Restaurierungen nach Wurmbefall unsachgemäß Kittmasse aufgetragen wurde und z.T. die Rahmen ganz schwarz überstrichen wurden, so daß darunter der ursprüngliche Dekor freizulegen wäre. Der Stil deckt sich m.E. nicht mit der Werkstatt des „indianischen Malers“ Kratochwill in Rastatt. Ulrike GRIMM: „In einem so weit entfernten Deutschen Palast vortrefflichste Seltenheiten so magnific und von einer so hohen Hand so nett rangieret“: zu den Lackarbeiten am Hofe der Sibylla Augusta, Markgräfin von Baden-Baden. In: Japanische und europäische Lackarbeiten: Rezeption – Adaption – Restaurierung / Japanese and european lacquerware: adoption – adaption – conservation. Deutsch-Japanisches Forschungsprojekt zur Untersuchung und Restaurierung historischer Lacke. Hrsg. v. Michael Kühlenthal. München 2000 (Arbeitshefte

des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege; 96), S. 237-254.

²⁴ Nach Beobachtung von Herrn Heckmann variieren z.B. die Rahmenprofile von G 2551, G 2553 und G 2574.

²⁵ Viele Kostümlblätter dieser Art haben sich vom Dresdner Hof erhalten. Die Verkleidungen zur „Wirtschaft von Schäfern, Winzern, Gärtnern und Müllern“ zum Karneval 1725 zeigen auch Kurprinzessin Maria Josepha, Gemahlin von Friedrich August II. von Sachsen als Wirt und Wirtin. EINE GUTE FIGUR MACHEN (wie Anm. 3), S. 195, Abb. S. 196-197.

²⁶ SCHNITZER (wie Anm. 2), S. 46.

²⁷ Ich danke Sigrid Gensichen für die Zusammenarbeit in Zlútece und Prag. Die sich in der Zweigstelle Zlútece des Staatsarchivs Pilsen und Prag (Chodow, Archivni 4) befindlichen Akten enthalten keine Hinweise auf das badische und böhmische Festwesen. Möglicherweise enthielt die Korrespondenz der Markgräfin entsprechende Bemerkungen – diese ist jedoch weitgehend verbrannt oder verloren. WEILAND (wie Anm. 5), S. 5, S. 71-72. Die Akten des Generallandesarchivs Karlsruhe wurden gründlich studiert von Weiland, Renner und Kaack, ohne daß entsprechende Funde publiziert wurden. Auch gibt es meines Wissens keinen gedruckten Staatskalender. Nicht zugänglich waren mir jedoch die von Gerlinde Vetter (Baden-Baden) kürzlich gefundenen Quellen, von denen ein Dokument für das Jahr 1725 von einer „Masquerade“ in Rastatt anlässlich des Geburtstages der Markgräfin berichtet. Die Dokumente werden im Rastatter Jahrbuch 2003 publiziert. Anneliese ALMASAN: „Barocke Masquerade“ in der „Residentz Rastatt“. In: Schlösser Baden-Württemberg, Nr. 3, 2002, S. 38. Lediglich von einem chinesischen Fest von 1729 ist eine Festdokumentation überliefert. Die Stiche, nur erhalten in einem Nachdruck, zeigen jedoch keine Kostüme, sondern vorrangig Speisen und Porzellan der Sammlerin Sibylla Augusta. Georg Wilhelm SCHULZ: Augsburger Chinesereien und ihre Verwendung in der Keramik. Teil III: Die Chinesereien des Verlegers Johann Christian Leopold. In: Das schwäbische Museum: Zeitschrift für Kultur, Kunst und Geschichte Schwabens, 1929, S. 77-88; Fritz W. GROSSE: Die blau-weißen asiatischen Porzellane in Schloß Favorite bei Rastatt. Hrsg. v. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg. Schwetzingen 1998 (Schätze aus unseren Schlössern; 1), S. 16-17.

²⁸ Zu politisch-dynastischen Festen am Rastatter Hof siehe zuletzt Rüdiger THOMSEN-FÜRST: Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert. Rastatt 1996 (Stadt Rastatt Stadtgeschichtliche Reihe; 2), S. 192-200.

²⁹ Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Abteilung 46 Personalien, Mikrofilm 3961, bekannt unter „Riedels Inventaria“ und in Auszügen von Renner beschrieben. RENNER 1941 (wie Anm. 7), S. 87.

³⁰ Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (ebd.), S. 00180357. Das „grün samet Jäger Kleid“ trug der Markgraf wohl auf einem heute verlorenen Pendant zu G 2571. Die „2 Kochers Berger Bauren Kleider“ waren wohl ein Pendant zu G 2731 laut Vortrag von Ilse Fingerlin am 9.11.2000 im Wehrgeschichtlichen Museum Rastatt. „1 Harlequin Kleid“ kann das Pendant zu G 2738 gewesen

sein. Renner identifiziert 1941 noch „1 noble Venetianer Rock mit feh [Fehpelz] ausgeschlagen“, was mir mit dem heutigen Bilderbestand nicht mehr möglich ist. Renner nennt nicht „1 Grün Sameter Persianischer Rock“, der auf G 8452 gemeint sein könnte.

³¹ Schnitzer verwendet sie illustrativ als Repräsentanten von Typen, ohne auf die Bilder einzugehen. SCHNITZER (wie Anm. 2), S. 34, 36 und Abb. 21-26, 30.

³² Hinweis von Herrn Hiller-König nach Auskunft von Ilse Fingerlin. Auch wenn von wiederverwendeten Kleidern und Umschneidern der Kleider ausgegangen wird, so ist die Zahl der Maskenkleider gering. Die Beschriftungen auf der Holzurückwand, wie z.B. „Verkleidung 32“ beziehen sich nicht auf bestimmte Kleider in der Garderobe, sondern sind ein Versuch, die Bilder zu inventarisieren bzw. zu hängen.

³³ Friedrich Polleroß wendet den Begriff des „Ereignisporträts“ auf die im folgenden genannten Serien an. Friedrich POLLEROß: Des abwesenden Prinzen Porträt: Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Zeremoniell als Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn. Tübingen 1995, S. 382-409, S. 387-389.

³⁴ LEXIKON DER KUNST. Hrsg. v. Harald Olbrich / Christiane Henckel. München 1996, Bd. 2, Stw. Ereignisbild, S. 350-351.

³⁵ Anna Maria Franziska (1672-1741), die Schwester von Sybilla Augusta, war in zweiter Ehe mit Anna Maria Luisa von Medicis Bruder Gian Gastone von Medici (1671-1723-1737) verheiratet, und Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg wurde als Mitvormund für den Erbprinzen Ludwig Georg eingesetzt.

³⁶ Bei dem Bild im Palazzo Pitti (Florenz) handelt es sich vermutlich um eine Kopie des Bildes in München (Wittelsbacher Ausgleichsfonds), angefertigt für den Bruder der Kurfürstin. Eine weitere Version ohne Hintergrund befindet sich in Pisa (Museo di San Matteo Inv. 372). Marco CHIARINI: I dipinti olandesi del seicento e del settecento. Hrsg. v. Gallerie e Musei Statali di Firenze. Rom 1989, S. 124-125 mit Abb. Die vier weiteren Bilder der Gruppe zeigen Anna Maria Luisa als Jägerin, in einem bayerischen (?) Kostüm mit Gästen im Hintergrund, mit ihrem Gatten tanzend vor einem Balkon mit Musikern, signiert und datiert 1695, und herausgelöst aus dieser Komposition als Einzelporträt. Ebd., S. 115-125 mit Abb.

³⁷ Am 15. Januar 1695 schrieb die Kurfürstin an ihren Onkel Kardinal Francesco Maria Medici (1660-1686-1709-1711), daß zum Abschluß des Karnevals ein großes Fest geplant sei, bei dem alle Gäste in Bauernkostümen verschiedener Völker kommen sollten. Sie selbst würde mit ihrem Gatten als Gastwirt und Gastwirtin auftreten. Wenn der Kardinal ihre Schenke beehren wolle, so würde sie ihm einen Riesenteller mit Agnolotti vorsetzen. Hermine KÜHN-STEINHAUSEN: Der Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luise von der Pfalz. In: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 40, 1938, S. 23-176, S. 190, B 71. – Polleroß hat vorgeschlagen, dieses Bild mit der Hochzeit des Kurfürstenpaares von 1691 in Beziehung zu setzen. Er nennt jedoch nur dieses Bildnis, ohne die übrigen Bil-

der, darunter das 1695 datierte, zu diskutieren. POLLEROB (wie Anm. 33), S. 387.

³⁸ JOHANN WENZEL VON LIECHTENSTEIN: Fürst und Diplomat in Europa des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Reinhold Baumstark. Ausst. Kat. Vaduz-Einsiedeln 1990, S. 150-151 mit Abb.

³⁹ POLLEROB (wie Anm. 33), S. 389.

⁴⁰ Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß es im böhmischen Raum ähnliche Serien gibt. 60 Bilder in Cesky Krumlov um die Mitte des 18. Jahrhunderts weisen in der Wahl der Kostüme und der Technik Gouache auf Pergament Ähnlichkeiten auf, doch handelt es sich nicht um Porträts. Für Abb. siehe Meredith CHILTON: *Harlequin unmasked: the Commedia dell'Arte and porcelain sculpture*. Ausst. Kat. The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art Toronto. London 2001, S. 240-241, S. 235. Es existiert aber kein Zyklus dieser Art im Palais Royal in Paris, wie von Timo John behauptet wird. Timo JOHN: Keiner redet mehr von Fürstennippes: der Rückkauf von zehn Kostümbildern aus dem achtzehnten Jahrhundert für Rastatt. In: FAZ 4.9.2000, S. 54.

⁴¹ Wenn sich Kaiser Leopold I. anlässlich seiner Hochzeit 1667 als Schäfer Acis mit seiner Gattin als Galatea nach der zu diesem Anlaß aufgeführten Pastorale „La Galatea“ zeigt, wird deutlich, daß der Begriff „Kostümbild“ diesem komplexen Bildstatus nicht gerecht wird.

⁴² „Türkerie“ bezeichnet – in Anlehnung an die Chinoiserie – die Umsetzung türkischer Sujets in der westlichen Malerei im 17. und 18. Jahrhundert. Lange Zeit wurde der Begriff ausschließlich für Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich verwendet und negierte damit die Existenz der Motive als europäisches Phänomen. Maximilian GROTHAUS: Die Turquerien von Pettau / Ptuj, ihre graphischen Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung. In: BEGEGNUNGEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT. Hrsg. v. Boris Miocinovic. Ausst. Kat. Landesmuseum Ptuj (Pettau). 1922, S. 69-78, S. 70, Anm. 2.

⁴³ Perrin Steins Analyse der französischen Türkerie als Metapher erschließt das subversive Potential dieses Genres, mittels Fremdbildern eigene Verhältnisse zu thematisieren. Perrin STEIN: *Exotism as a metaphor: turquerie in eighteenth-century French art*. Phil. Diss. New York 1997 (Xerographie 1999).

⁴⁴ SCHNITZER (wie Anm. 2), S. 36.

⁴⁵ Weil bei der computertechnischen Aufbereitung das türkische Sonderzeichen „s“ mit Cedille nicht dargestellt werden konnte, fehlt es bei allem im Text verwendeten türkischen Begriffen

⁴⁶ Ernst PETRASCH / Reinhard SÄNGER / Eva ZIMMERMANN: Die Karlsruher Türkenbeute: die „Türkische Kammer“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden; die „Türkischen Curiosaeten“ der Markgrafen von Baden-Durlach. München 1991, S. 31.

⁴⁷ Ebd., S. 32.

⁴⁸ KAACK (wie Anm. 5), S. 110-111; Uwe A. OSTER: Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden: der „Türkenlouis“; Feldherr im Schatten von Prinz Eugen. Bergisch Gladbach 2001, S. 202 und S. 247-255.

⁴⁹ Diese sogenannte „Karlsruher Türkenbeute“ ist heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe ausgestellt. Die Türkenskammer wurde von Ludwig Georg zur Erinnerung an seinen Vater ab 1772 in Schloß Rastatt eingerichtet. Zuvor zirkulierten die Textilien und Waffen zwischen Schlackenwerth und Rastatt, wo sie zur Innenausstattung der Schloßräume dienten. Sibylla Augusta verwendete sie sogar im sakralen Bereich der Schloßkirche. PETRASCH / SÄNGER / ZIMMERMANN (wie Anm. 45), S. 29-30, S. 328.

⁵⁰ Die Mode der ausländischen Nachtgarderobe stellte keine Ausnahme dar, sondern war im 17. Jahrhundert verbreitet. Auch Herzog Julius Franz von Sachsen-Lauenburg, der Vater Sibylla Augustas, besaß eine solche. RENNER (wie Anm. 7), S. 86; PETRASCH / SÄNGER / ZIMMERMANN (wie Anm. 45), S. 331.

⁵¹ Alterität eignet sich zur Manifestation eigener Werteordnungen. So sind alle Türkinnen des populären *Recueil Ferriol* (1708) im Innenraum dargestellt. BASJIBOZOEK: einige aspecten van de receptie van de Turkse cultuur in Nederland. Hrsg. v. Hans Theunissen / Wim Meulenkamp. Ausst. Kat. Museum het Princessehof, Leeuwarden. Utrecht 1990, S. 78. Daß es sich bei der Verkleidung der Markgräfin um die einer Türkin handelt – also nicht eine falsche Zuordnung von Pendants zur Diskrepanz von Innen- und Außenraum führt – ist m.E. durch die Vorlage der „Princesse Turquesque“ von Chappelle relativ sicher, was ich im folgenden ausführe.

⁵² Die einzige Ausnahme ist Sibylla Augusta als Perserin? (G 8457). Sie trägt Hosen unter dem Kleid, die bis zur Wade sichtbar sind und einen schärpenähnlichen Gürtel. Ihre Fingernägel sind erstaunlicherweise rot gefärbt, Details die übereinstimmen mit einem anonymen Bildnis einer persischen Frau, entstanden um 1650-1680, was sich heute im Negaristan Museum Teheran befindet. ERBSEN-HAIM (wie Anm. 1), Abb. S. 2; Jennifer M. SCARCE: Women's costume of the Near and Middle East. London 1987, S. 156, Abb. 109.

⁵³ Georges de la CHAPPELLE: *Recueil de divers portraits des principales dames de la Porte du grand Turc*, [...]. Paris 1648. (Expl. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Sig. Lipp Lb 16a kl).

⁵⁴ Chappelles Figuren wurden im Raubdruck auch vor ein Panorama Konstantinopels aufgereiht ohne Beischriften, was die Affinität zur Stadtpersonifikation verstärkt. Im Museum Het Princessehof Leeuwarden befindet sich ein Exemplar, ohne daß der Katalog die Vorlage identifiziert. BASJIBOZOEK (wie Anm. 50), Abb. S. 76.

⁵⁵ Der Trichter war nach Alexandrine N. Saint Clair aus vergoldetem Pappmaché. Wie ein erhaltener *tarpus* des späten 17. Jahrhunderts im Museum des Topkapi Serayi in Istanbul belegt, gab es jedoch ebenso Exemplare aus Seidenbrokat. THE IMAGE OF THE TURK IN EUROPE. Hrsg. v. Alexandrine N. Saint Clair. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art. New York 1973, S. 45, Nr. 31; SCARCE (wie Anm. 51), S. 57, Abb. 33.

⁵⁶ Der nach dem französischen Botschafter benannte *Recueil Ferriol* ist ein populäres Kupferstichwerk über den Osmanischen Hof, der u.a. ins Deutsche über-

tragen wurde. Merkwürdigerweise fehlt die Aktdarstellung in der Türkerie des 18. Jahrhunderts. Christoph WEIGEL: *Wahreste und neueste Abbildungen des Türkischen Hofes* [...]. Nürnberg 1723, Teil 2, S. 3-4 [ohne Paginierung]; Herbert UERLINGS: *Das Subjekt und die Anderen: zur Analyse sexueller und kultureller Differenz*. In: *Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Herbert Uerlings / Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001 (Studienreihe Romania; 16), S. 19-54, S. 34.

⁵⁷ Ebd., S. 46; Maren LORENZ: *Leibhaftige Vergangenheit: Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen 2000 (Historische Einführungen; 4), S. 26.

⁵⁸ Eine Abbildung der türkischen Prinzessin Chappelles siehe: *THE IMAGE OF THE TURK IN EUROPE* (wie Anm. 54), S. 44, eine der Armenierin: *BEGEGNUNGEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT* (wie Anm. 41), S. 148. Die Walachei umfaßte das heutige Kerngebiet Rumäniens, wobei die Vorlage der Armenierin für die Walachin auf fehlende verfügbare Vorlagen hinweist bzw. die einzelnen Grenzländer des Osmanischen Reiches in der Kleidung nicht weiter unterschieden wurden.

⁵⁹ *BEGEGNUNGEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT* (wie Anm. 41), Abb. S. 149.

⁶⁰ So trat 1764 am preußischen Hof Luise von Brandenburg-Schwedt (1738-1820) als Sultanin auf, gefolgt von Frau von Marschall und Frau von Katt als ihre Sklavinnen. SCHNITZER (wie Anm. 2), S. 301.

⁶¹ Es handelt sich um die unbeschuhten Trinitarier. Karl TEPLY: *Vom Los osmanischer Gefangener aus dem Großen Türkenkrieg 1683-1699*. In: *Südostforschungen*, Bd. 32, 1973, S. 33-72, S. 64.

⁶² Nicolas Stöhr: *Zwei Türken zu Pferd, zwei gefangene Christenmädchen hinter sich herführend*, Einblatt-Holzschnitt 1530, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek NB 760.388; Cornelia KLEINLOGEL: *Exotik-Erotik: zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453-1800)*. Frankfurt a. M. 1989 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 8), S. 12.

⁶³ Igor Weigl (Ptuj) entdeckte die Quelle in StLA, Archiv Lamberg, Schubert 187/Heft 80, die auch die Tanzenden, Mitglieder des innerösterreichischen Adels, namentlich aufführt. Die Familie Leslie gehört zu den ältesten Adelsgeschlechtern in Schottland und Europa. Walter Leslie wurde 1664 vom Kaiser zu Friedensverhandlungen an den Osmanischen Hof gesandt. *BEGEGNUNGEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT* (wie Anm. 41), S. 44-45.

⁶⁴ Ich danke Andreas Zimmermann (Karlsruhe) für freundliche Hinweise. Die vier Gemälde im Schloß Rastatt (G 7625 - G 7628) werden erst im Inventar Rastatt von 1772 erwähnt. Die Zuschreibung an Verelst und die Annahme, daß sie aus dem Besitz von Ludwig Wilhelm stammen, ist wahrscheinlich. Als späteres Beispiel für Hofdamen in orientalisierender Kleidung seien die Dekorati-

onen des Dresdner Türkischen Palais angeführt, deren dortige Anbringung für 1719 belegt ist. Gerda Franziska KIRCHER: Neue Forschungen zur Porträt- und Sammlungsgeschichte der Zähringer. In: Zeitschrift zur Geschichte des Oberrheins, Bd. 97, 1949, S. 498-538, S. 509; Ulrike GRIMM / Wolfgang WIESE: Was bleibt?: Markgrafenschätze aus vier Jahrhunderten für die badischen Schlösser. Stuttgart 1996, Abb. S. 28; Elisabeth MIKOSCH: Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen: Türkerien bei den Hochzeitsfeierlichkeiten im Jahre 1719. In: Im Lichte des Halbmonds: das Abendland und der türkische Orient. Hrsg. v. Staatl. Kunstsammlungen Dresden. Ausst. Kat. Dresden 1995, S. 235-243, S. 239-240 mit Abb.

⁶⁵ Zu dieser Verschränkung in anderen Bereichen siehe Karl HÖLZ: Einleitung – Spiegelungen der Anderen in der Ordnung der Kulturen und Geschlechter. In: Beschreiben und Erfinden: Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2000 (Trierer Studien zur Literatur; 34), S. 8.

⁶⁶ Johann Georg KEYBLER: [...] Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien, und Lothringen, [...]. Hannover 1740 (Expl. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Sig. 53 A 749,1), S. 141.

⁶⁷ Gemeint ist G 8453, abgebildet bei ERBSEN-HAIM (wie Anm. 1), S. 2.

⁶⁸ KAACK (wie Anm. 5), S. 282. Die Perlenarmbänder in sieben der Darstellungen, z.B. Sibylla Augusta als Moskowiterin (G 2580), sind im Gegensatz zur unspezifischen Perlenkette in zwölf Fällen glaubhafter als Familienschmuck identifizierbar.

⁶⁹ Hannah BAADER: Anonym: „sua cuique persona“: Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520). In: Porträt. Hrsg. v. Rudolf Preimesberger / Hannah Baader / Nicola Suthor. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), S. 239-246, S. 240.

⁷⁰ Der serielle Charakter der Porträts der Markgräfin Sibylla Augusta mit den immer gleichen Gesichtszügen ähnelt dem Montageverfahren Liotards. 1745 montierte er das Bildnis der Kaiserin Maria Theresia und der Erzherzogin Maria Anna in Kleiderstudien, die bereits während seines Aufenthaltes in Konstantinopel 1738-1742 entstanden waren. Die Tradition des Kostümstiches ist unverkennbar. Walter KOSCHATZKY: Jean-Etienne Liotard. In: Maria Theresia und ihre Zeit: eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin. Hrsg. v. Walter Koschatzky. Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina. Wien 1979, S. 308-319, S. 316, Abb. 149.

Abbildungsnachweis

Landesmedienzentrum Baden-Württemberg / S. Hauswirth, 2001: Abb. 1, 2, 4, 6, 8, 9

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / D. Katz: Abb. 5, 7

Foto Gabinetto Fotografico della soprintendenza per i Beni Artistici e storici, Firenze: Abb. 3

Christine Fischer

**Musikalische Rollenporträts –
Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen
(1724-1780) im zeremoniellen Kontext**

»Dreßden, ☿ [Mittwoch] den 24. Augt. 1763. Wurde die *opera Talestri* wovon Ihro Königl. Hoh. die Chur Prinzeßin so wohl die *Poesie* als die *Music* verfertigt zum erstenmahle auf dem hierzu im Churprinzl. Reithause am Taschenberge errichteten *Theatro* aufgeführt. S.^r Königl. Maist. verfügten sich nachmittags nach 4. Uhr über die Gänge durchs Churprinzl. Palais dahin und wurden allda mit Trompeten und Paucken empfangen, welche sich auch hören ließen als S.^r Königl. Maist. nach geendigter *opera* ^{3/4} auf 9. Uhr sich wieder zurück begaben.

Die agirenden Personen waren Ihro Königl. Hoh. die Chur Prinzeßin Ihro Königl. Hoh. Prinzeßin *Elisabeth* und Prinzeßin *Cunigunda*, Frau Cronhof Marschallin Gräfin *Mniszeck* und hh. Cammerjunker Bar. *Albrecht von Rechenberg*. Die stummen Personen waren Hof- und andere *Dames* und *Cavaliers*.«¹

Dieser Eintrag aus dem Dresdener Hofjournal des Jahres 1763 bezieht sich auf die wahrscheinlich erste theatralische Aufführung von Maria Antonia Walpurgis' Oper *Talestri, regina delle amazzoni*.² Die besonderen Eigenheiten dieser Aufführung werden – neben den üblichen Angaben in solchen Journalen zu Anlaß, Datum, Zeitpunkt und Ort der Aufführung sowie zur An- und Abwesenheit von Mitgliedern der Herrscherfamilie – deutlich hervorgehoben: Das Werk war in „Poesie“ und „Musik“, also Wort und Ton, von der sächsischen Kurprinzessin selbst verfaßt worden; und damit nicht genug: Sie stand auch selbst bei dieser Aufführung auf der Bühne – natürlich in der Hauptrolle der Amazonenkönigin Talestri. Dieser Auftritt wurde gerahmt von einem nicht viel weniger

illustren restlichen Sängersenble: Maria Antonias Schwägerinnen, die Schwestern ihres Mannes Friedrich Christian, sangen ebenso wie die Tochter des Premierministers Brühl und ein Kammerjunker. Auch die Chöre der Amazonen und ihrer männlichen Feinde, der benachbarten Skythen, sowie die Statisterie wurden aus dem Hofstaat rekrutiert, ja sogar Maria Antonias kleine Kinder Prinz Anton und Prinzessin Amalia standen dabei mit auf der Bühne.³

Auch Maria Antonias zweites, neun Jahre früher im Text veröffentlichtes Werk *Il trionfo della fedeltà*⁴ wurde von der Verfasserin selbst aufgeführt, wie der mit dem Kurprinzenpaar eng verbundene Gottsched berichtet:

„Das vollkommenste von allem ist, wenn man das Glück und die Gnade hat, die erhabene Verfasserinn selbst die Hauptrolle der Schäferinn *Nice* in Concerten bey Hofe singen zu hören: welche Ehre insgemein nur fremden fürstlichen Personen, oder Abgesandten zu widerfahren pflegt.“⁵

Allerdings handelte es sich bei diesen Konzerten am Hofe nicht um solch prunkvoll ausgestattete theatralisch-szenische Aufführungen wie bei *Talestri* beschrieben. Und auch noch eine weitere Einschränkung im Vergleich mit der erstgenannten Oper muß bei diesem nach Besetzung und Umfang kleineren Werk Maria Antonias gemacht werden: Ich konnte inzwischen nachweisen, daß der Wiener Hofdichter Pietro Metastasio am Text der Pastorale einschneidende Änderungen vorgenommen hat;⁶ Änderungen, die aus Sicht der dichtenden Kurprinzessin so gravierend waren, daß sie verärgert das Lehrverhältnis abbrach, das sie mit diesem bedeutendsten Librettisten seiner Zeit verband. Und auch an der alleinigen Autorschaft Maria Antonias für die Musik zu diesem Werk gibt es berechtigte Zweifel – wahrscheinlich stand ihr als Kompositionslehrer Johann Adolph Hasse unterstützend zur Seite.⁷ Während sich diese Pastorale also nur nach außen hin, sprich in der von Maria Antonia lancierten Veröffentlichung von Text und Musik, als ihr alleiniges Werk präsentierte, gibt es im Falle von *Talestri* keine Hinweise darauf, daß auch hier fremde Hände einen

größeren Anteil bei der Entstehung gehabt hätten.

Im thematischen Rahmen der Tagung als „Alternative der Selbstdarstellung“ zu bezeichnen, nämlich als musikalisches und nicht bildnerisches oder textliches Selbstporträt, ist *Talestri* auch im Kontext der gesamten musikdramatischen Selbstdarstellung von Herrscherinnen und Herrschern an Höfen des 18. Jahrhunderts ein einmalig gebliebener Sonderfall. Denn mit diesem Werk liegt ein „dreifaches“ Selbstporträt der dichtenden, komponierenden und sängerisch darstellenden sächsischen Kurfürstin als – wohlge-merkt erfolgreich herrschende und vom anfänglichen Männerhaß bekehrte – Amazonenkönigin vor. Um diese Sonderstellung innerhalb der Musiktheatergeschichte hervorzuheben, möchte ich im ersten Teil des Textes auf die verschiedenen musikalischen und musikdramatischen Formen vornehmlich an deutschsprachigen Höfen eingehen, bei denen adlige Darsteller oder Dichterinnen und Komponistinnen in Erscheinung traten. Erst wenn man dieses Umfeld der kleineren musikdramatischen Formen, mit denen auch gar nicht selten künstlerisch tätige Fürstinnen Porträts des eigenen Standes, der eigenen Lebenssituation oder gar der eigenen Person präsentierte, zur Einordnung des Werkes Maria Antonias heranzieht, kann die Bedeutung der *Talestri*-Aufführung – auch innerhalb der konkreten politischen und biographischen Situation, in der sie am Dresdener Hof stattfand – richtig eingeschätzt werden. Und genau diese Neueinschätzung bildet, auch gestützt auf umfangreiches neu eingesehenes Material aus dem Sächsischen Staatsarchiv Dresden, den zweiten Teil des Texts.

Musikdramatische Formen, in denen adlige Künstlerinnen und Künstler wirkten - Dramatische Kleinformen

Musikdramatische Kleinformen, die teilweise szenisch, teilweise konzertant aufgeführt wurden, prägten das musikalische Hofleben im 18. Jahrhundert entscheidend. Anlaß zu solchen Aufführungen waren meist Geburts- oder Namenstage von Mitgliedern der Herrscherfamilie, die mit oftmals italienischen Texten und den musi-

kalischen Formen der *opera seria* (Arie, Rezitativ, Chor) zu ihrem Ehrentag besungen wurden. Bezeichnet wurden diese Kleinformen mit ganz unterschiedlichen Gattungsbegriffen: *azione* oder *festa teatrale* waren Termini, die eher größere Stücke zu mehreren Teilen oder Akten bezeichneten, *serenata*, *cantata* oder auch einfach *componimento drammatico* dagegen Bezeichnungen, die vor allem auf kürzere Werke, manchmal nur bestehend aus einem Rezitativ und einer Arie, Bezug nahmen.⁸ Generell lassen sich diese Gattungsbezeichnungen nicht klar voneinander abgrenzen, in manchen Fällen ist sogar in der Partitur ein anderer Terminus verwendet als im Libretto derselben Aufführung. Gemeinsam ist allen Werken jedoch, daß sie einem rein höfischen Publikum vorbehalten waren (d.h. zumeist in den Privatgemächern der Herrscherresidenzen ohne einen großen Aufwand an Kulissen und Kostümen zur Aufführung kamen) und sehr oft ihre Darstellerinnen, weniger oft ihre Darsteller, aus der Herrscherfamilie oder aber aus Hofkreisen rekrutierten. Eine Auflistung aller von Pietro Metastasio, Antonias Lehrer für italienische Dichtung, verfaßten Texte zu solchen dramatischen Kleinformen mit adligen Darstellern und Darstellerinnen des Wiener Hofes vermittelt eine Vorstellung von Anlässen, Agierenden und Textgegenständen solcher Aufführungen (Abb. 1). Teilweise war die Panegyrik dieser Kleinwerke allegorisch verbrämt – so wenn beispielsweise zum Geburtstag des Kaisers am Wiener Hof 1740 eine *azione teatrale* namens *Il natal di Giove*, also die Geburt Jupiters, zur Aufführung kam. In diesem Fall wurde der Herrscher durch einen Darsteller aus dem Hochadel in mythologischer Maske (als Göttervater Jupiter) repräsentiert. Teilweise traten die adligen Sängerinnen aber auch in eigener Person auf und brachten ihrem Familienangehörigen die Glückwünsche einfach auf musikalische Art und Weise dar – so zum Beispiel die beiden *complimenti*, die die erst acht- und fünfjährigen österreichischen Erzherzoginnen 1760 an den Geburtstagen ihres Vaters und ihrer Mutter überbrachten. Gerade an diesem Beispiel wird deutlich, daß diese musikdramatischen Kleinformen auch einen wichtigen Bestandteil der Erziehung des Herrschernachwuchses ausmachten. Denn hier konnten die Sprößlinge demonstrieren,

Gattungsbezeichnung	Titel	Datum	Anlaß	Musik	DarstellerInnen
azione teatrale	Le grazie vendicate	1735	Geburtstag der Kaiserin	Caldara	Erzherzoginnen Maria Theresia, Marianna, eine Hofdame
azione teatrale	Il palladio conservato	1735	Geburtstag des Kaisers	Reutter	Erzherzoginnen Maria Theresia, Marianna, eine Hofdame
azione teatrale	Le cinesi	1735	Einleitung zu ehrsüssigem Ball	Reutter	Erzherzoginnen Maria Theresia, Marianna, eine Hofdame
azione teatrale	Il natal di Giove	1740	Geburtstag des Kaisers	Bonno	Erzherzoginnen Maria Theresia, Marianna, königlicher Prinz Karl von Lothringen, eine Hofdame, ein Kavalier
cantata	Augurio di felicità	1749	Geburtstag der Mutter des Kaisers	Reutter	Erzherzoginnen Marianna, Maria Christina, Maria Elisabeth
componimento drammatico	La rispettiva tenerezza	1750	Namenstag der verwitweten Kaiserin	Reutter	Erzherzoginnen Marianna, Maria Christina, Maria Elisabeth
componimento drammatico	Tributo di rispetto e d'amore	1754	Geburtstag des Kaisers	Reutter	Erzherzoginnen Marianna, Maria Christina, Maria Elisabeth
componimento drammatico	La gara	1755	Geburt der Erzherzogin Maria Antonia	Reutter	Erzherzogin Marianna, zwei Hofdamen
componimento drammatico	Il sogno	1756	-----	Reutter	Erzherzogin Marianna, zwei Hofdamen
-----	Complimento	1760	Geburtstag des Kaisers	Hasse	Erzherzoginnen Maria Carolina (8), Maria Antonia (5)
-----	Complimento	1760	Geburtstag der Kaiserin	Hasse	Erzherzoginnen Maria Carolina (8), Maria Antonia (5)
azione teatrale	Alcande ovvero Gli affetti generosi	1762	(Aufführung wegen Krankheit abgesetzt)	Bonno	Erzherzoginnen Maria Isabella von Bourbon, Marianna, Maria Christina, Maria Elisabeth, Maria Amalia
festa teatrale	Il parnasso confuso	1765	Hochzeit Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern	Gluck	Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha, Maria Carolina
azione teatrale	La corona	1765	(Aufführung wegen Todesfall abgesetzt)	Gluck	Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha, Maria Carolina

Abb. 1 Teatro in jelszékeny magyarországi Erőszakos és Dancsok a Habsburgi család von Pietro Metastasio nach: tutte le opere di Pietro Metastasio. Hrg. v. Bruno Brunell, Bd. 2, Verona 1947

was sie in ihrem obligatorischen Musikunterricht gelernt hatten. Auch von Maria Antonia ist belegt, daß sie an ihrem heimatlichen Hof in München als nur 16-jährige im Jahr 1740 an einer solchen Aufführung teilnahm.⁹ Nicht bekannt war bisher, daß sowohl Text als auch Musik dieser Pastorale vom Münchener Hofkapellmeister Giovanni Ferrandini erhalten sind: Denn Maria Antonia nahm beides nach ihrer Heirat mit nach Dresden.¹⁰ Sie verkörperte damals die Schäferin Irene und stand neben anderen adligen Darstellerinnen vor dem höfischen Publikum.

Doch Maria Antonia wäre wohl nicht sie selbst gewesen, hätte sie nicht auch schon bei diesen kleineren dramatischen Gattungen versucht, über die Grenzen des Üblichen, in die dieser jugendliche Auftritt einzuordnen ist, hinauszugehen: Sie verfaßte zwei Texte zu Namenstagskantaten für ihre Schwiegereltern, die sie 1748 in Vertonungen des Hofkapellmeisters Johann Adolph Hasse selbst zur Aufführung brachte. In diesen Texten gibt sie sich kein allegorisches oder mythologisches Pseudonym, sondern tritt als liebende Schwiegertochter auf, die ihre Glückwünsche musikalisch überbringt.¹¹ Andere Fälle, bei denen solche musikdramatischen Kleinformen aus der eigenen Feder der adligen Darstellerinnen stammten, sind mir nicht bekannt.

Nicht durchkomponierte Mischformen: Ballette, Divertissements, Bankette

Der zweite Bereich, in dem adlige Künstlerinnen und Künstler zum Einsatz kamen, und den ich hier ebenfalls beispielhaft abhandeln möchte, sind nicht durchkomponierte Mischformen höfischer Unterhaltung, in denen Musik jedoch eine wichtige Rolle spielte. Es handelt sich dabei um teilweise mehrstündige Veranstaltungen mit Gesang, Tanz, Pantomime und gesprochenem Text, die eine zusammenhängende mythologische Handlung in aufwendigen Kulissen und Kostümen zum Vortrag bringen. Sie sind erstmals gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich nachweisbar und erlebten ihre Blütezeit am französischen Hof unter Louis XIII

und Louis XIV.¹² Angesichts der Allgegenwart des tanzenden Sonnenkönigs und seiner damit bei Hofe propagierten Bestärkung absolutistischer Herrschaft – sowohl in Literatur zu Hofleben und Herrscherrepräsentation¹³ als auch in populärer ausgerichteten Genres wie historischer Roman und Film (nun erneut mit der heftig beworbenen französischen Produktion „Le Roi danse“ von Gérard Corbiau) – brauche ich der näheren Erläuterung der enormen Bedeutung dieser französischen Kunstform des *ballet de cour* für die Herrscher- aber auch Herrscherinnenselbstdarstellung bei Hofe im allgemeinen hier keinen Platz einzuräumen.

Weniger bekannt sind aber die musikdramatischen Formen, die seit dem frühen 17. Jahrhundert nach diesem französischem Vorbild auch an deutschen Höfen und mit deutschen Texten praktiziert wurden. Die vor allem an den protestantischen Höfen Mitteldeutschlands heimische Gattung Singballett bestand ebenfalls aus instrumentalen Einleitungen, Tänzen, gesprochenen Dialogen und Liedern und leitete als ganzes oft in einen Hofball über. Hier zeigte sich der Hofstaat nicht nur insofern beteiligt als er die Vorlagen zu den Textbüchern lieferte, die dann den jeweiligen professionellen Hofkünstlern zur konkreten Ausführung überlassen wurden. Adlige traten auch selbst in diesen Stücken auf, die zumeist auf allegorisch verbräunte Weise aktuelles politisches Tagesgeschehen wiedergaben und im Sinne einer manifestierenden Darstellung des Souveräns kommentieren.¹⁴

Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg, tat sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts am Wolfenbütteler Hof in dieser und verwandten Gattungen besonders hervor.¹⁵ Für ihre Festspiele, Schauspiele mit Musikeinlagen und Maskeraden, wobei sie letztere regelmäßig zum Geburtstag ihres Mannes, des Herzogs August, veranstaltete, verfaßte sie teilweise Textbücher, zum Teil Musik und trat auch selbst in den Werken auf – beispielsweise in der Maskerade „Der Minervae Banquet“ als Minerva, die dem Herzog in der Gesellschaft von aufwendig auf dem Parnas plaziertem Prometheus und den neun Musen und sieben freien Künsten in einem Festzug ihre Glückwünsche überbrachte. Die Kulissen waren im Bankettsaal aufgestellt, in den der

Jubilar als Teil der szenischen Darbietung von Apoll geleitet einzog, um die Komplimente entgegenzunehmen. In einer kurzen Rede durch seinen Stellvertreter, den Kanzler, reagierte er darauf und widmete sich nach dem Ende der verschiedenen, thematisch in das mythologische Programm eingebundenen, künstlerischen Darbietungen dem Festmahl.¹⁶

Auch für Maria Antonia Walpurgis ist gut hundert Jahre später am Dresdener Hof die Beteiligung an einer ähnlichen musikdramatischen Form belegt: Sie wirkte zwar nicht als Autorin, aber als Darstellerin in einem *divertissement*, das der Graf Marainville als französischer Gesandter bei der Königlich Sächsischen Armee als Karnevalsvergnügung 1763 ihr zu Ehren veranstaltete.¹⁷ Das *Divertissement* nach französischem Libretto ist eine lose Folge von Musikeinlagen, szenischen Darstellungen und Tänzen, die eingeleitet wird von einer Begrüßung Maria Antonias als 10. Muse auf dem Parnas. Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten in den Künsten – sie war auch als Malerin und Schriftstellerin sowie Übersetzerin tätig¹⁸ – wird ihr diese Ehre von Seiten der anderen Musen zuteil. Die Rollen der übrigen Musen übernahmen ebenfalls Darstellerinnen aus dem Hofstaat, unter anderem auch die Prinzessinnen Elisabeth und Kunigunde, die später im selben Jahr bei *Talestri* mitwirken sollten. Nach verschiedenen Tanz-, Musik- und Gesangseinlagen der Musen folgte ein längerer Ball. Im Anschluß daran, mehrmals unterbrochen durch die Gänge des Festmahls, kam es zu einem Maskenumzug und zu weiteren Gesangseinlagen auch von Hofmusikerinnen und Hofmusikern, in denen immer wieder Bezug auf Maria Antonias künstlerische Fähigkeiten genommen wird. Schließlich folgte eine französischsprachige *Farce* mit Gesangseinlagen: Bettler geraten angeblich zufällig in die Hofgesellschaft und erzählen und singen über ihre tragisch-komischen Erlebnisse. Abgerundet wurde der Abend, der in einem Landhaus nahe Dresden abgehalten wurde, durch den Bezug auf ein aktuelles politisches Ereignis: Ein Bote überbringt die Nachricht, daß mit dem soeben besiegelten Friedensschluß von Hubertusburg zwischen Preußen und Österreich das vom Siebenjährigen Krieg gebeutelte Sachsen wieder in eine friedvolle Zu-

kunft blicken kann. Aufschlußreich ist dieses Beispiel zeremonieller Huldigung Maria Antonias nicht zuletzt auch deshalb, weil im Dresdener Exemplar des Textbuches¹⁹ die Musik zu einem Lied und einem Chor der *farce* erhalten ist – und zwar handschriftlich notiert und an den entsprechenden Stellen in das Libretto eingeklebt (Abb. 2). Somit liegt einer der seltenen Fälle vor, in denen ein solches Hoffest auch in seiner musikalischen Komponente zumindest teilweise rekonstruiert werden kann.



Abb. 2 Exemplar der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden von Marainvilles „Détail d’ un divertissement“, Dresden, 1763 (vgl. Fußnote 17), mit eingefügtem Notentext

Opera seria

Die dritte und letzte höfische musikdramatische Form mit adliger Beteiligung, auf die ich eingehen möchte, ist sicherlich auch die prestigeträchtigste: die italienische ernste Oper, die im 18. Jahrhundert mit Ausnahme Frankreichs an sämtlichen europäischen Höfen von Palermo bis Kopenhagen, von Lissabon bis St. Petersburg enorme Verbreitung fand. Die Höfe wetteiferten im Prunk der Ausstattungen, im Engagieren von italienischen Gesangstars, Sängerinnen wie Kastraten, im Anlocken von berühmten, meist italienischen oder in Italien ausgebildeten Komponisten und Dichtern untereinander. Im Normalfall wurde der Hofdichter damit beauftragt, ein Libretto zu einer neuen Oper zu verfassen, die anlässlich eines größeren Hoffestes (beispielsweise Geburtstag des Herrschers oder Hochzeit in der Herrscherfamilie) uraufgeführt werden sollte. Der Hofkapellmeister setzte daraufhin das Libretto, das zumeist in recht allgemeiner Form Herrschertugenden lobte und allegorisch verschlüsselt auf das zu feiernde Ereignis einging, in Musik. Aufgeführt wurde das Werk zumindest an den größeren Höfen in Opernhäusern, die bei besonders wichtigen Festlichkeiten auch durchaus eigens im Hinblick auf einen feierlichen Anlaß hin errichtet worden sein konnten. Den Vortrag des Werkes übernahm ein hochprofessionelles Sängersenble, das der Hof vertraglich fest an sich band und über reisende Familien- oder Hofmitglieder oder mit Hilfe Gesandter oder bekannter Künstler in Italien für sich gewann. Die normalerweise zahlreichen Wiederholungen einer Aufführung nach der Premiere waren zum Teil auch öffentlich, so daß das Werk nicht nur Hofkreisen zugänglich blieb.

Soweit zum „Normalfall“, wobei die Werke zumeist nicht so deutlich auf den Uraufführungsanlaß zugeschnitten waren, daß man einen Großteil desselben Textes und derselben Musik nicht auch an einem anderen Hof zur Verherrlichung eines anderen Herrschers hätte einsetzen können: Mit den Tugenden eines Alexanders des Großen in Metastasios Libretto *Alessandro nell'Indie* beispielsweise konnten sich die Herrschenden sowohl in Dresden als auch in Wien und Neapel identifizieren. Konkret auf den Aufführungs-

anlaß spielte gewöhnlich hauptsächlich die *licenza*, ein Abschnitt nach Ende der eigentlichen Handlung an, der ausschließlich dem Herrscherlob gewidmet war. Und dieser konnte bei Bedarf ausgetauscht werden, wie es unter anderem auch des öfteren mit ganzen Arien oder Szenenfolgen innerhalb eines Werkes geschah, um es den jeweiligen Aufführungsgegebenheiten vor Ort anzupassen. Der Prunk der Ausstattung samt den in Libretti und Partituren zumeist nicht überlieferten Zwischenaktauführungen und Balletten, die nicht zwingend auf die Opernhandlung Bezug nehmen mußten, es aber durchaus in vielen Fällen taten, waren eine bestimmt ebenso wichtige Größe der öffentlichen Manifestation von Herrschermacht wie das Lob der Herrschertugenden in Handlung und Szene der Oper.²⁰ Eine Größe, die heute aber nur noch in den seltensten Fällen rekonstruierbar ist.

Opera seria war ein Phänomen, das an den Höfen in den allermeisten Fällen fest in professioneller Hand lag. Bestimmend auf die Gestaltung eines Werks wirkten zumeist eher allgemein formulierte Wünsche der Herrschenden zu Gegenstand der Handlung, Besetzung oder Ausstattung, seltener brachten sich Adlige selbst als Autorinnen oder Autoren ein. Und dennoch lieferte beispielsweise Friedrich II. von Preußen u. a. eine französische Prosavorlage zu einem Opernlibretto, die von einem professionellen Dichter in italienische Verse gebracht wurde. Es handelt sich um die von Karl Heinrich Graun vertonte Oper *Montezuma*; und es verwundert sicherlich nicht, daß – auch wenn Friedrich II. nicht selbst bei der Aufführung auf der Bühne stand – zu Recht vermutet wird, in der aufklärerischen Herrschaftskonzeption *Montezumas* finde sich einiges von Friedrichs eigenen Ansichten zur Leitung von Staatsgeschäften.²¹ Ganz ähnlich sind von Friedrichs Schwester Wilhelmine von Bayreuth Libretto und Komposition aus eigener Hand zu der Oper *Argenore* überliefert – und wiederum stellt sich die Forschungsliteratur die Frage, welche autobiographischen Züge auf die weibliche Hauptrolle projiziert sein könnten.²² Auch weitere Operntexte und Operntextvorlagen sowie einzelne Arien zu Opern stammen aus der Feder Wilhelmines. Selbst aufgetreten ist sie in ihren Werken jedoch nicht.

Was in den kleineren dramatischen Gattungen, Balletten und Maskeraden gängige Praxis war, nämlich Darstellerinnen und Darsteller aus der herrschenden Familie, wurde im Falle der *opera seria* zum Problem: Julius Bernhard von Rohr beschreibt in seiner *Ceremonielwissenschaft der großen Herren* eine Begebenheit als äußerst „merckwürdig“, bei der im Jahre 1724 die Wiener Hofgesellschaft – wohlgemerkt ohne Beteiligung der Herrscherfamilie – eine ganze Oper zur Aufführung brachte, ja sogar die Orchester-musiker stellte.²³ Es handelte sich um die Oper *Euristeo* von Apostolo Zeno und Antonio Caldara.²⁴ Selbstverständlich war dies keine öffentliche, sondern eine nur für den Hofstaat bestimmte Aufführung.

Das Ansinnen der Kaiserin Maria Theresia, im Jahr 1744 die Metastasio-Oper *Ipermestra* gemeinsam mit anderen Mitgliedern des Hofstaates zur Aufführung zu bringen, wurde schließlich nicht in die Tat umgesetzt. Obwohl bereits Proben abgehalten worden waren, wurde die Aufführung abgesagt und zwar wegen „einig-movierte Scruplen, als ob es contra decorum lauffen würde, wann eine regierende Königin sich en spectacle geben wollte.“²⁵ Ganz ähnlichen Problemen bezüglich des Decorums sah sich auch Maria Antonia am Dresdener Hof mit ihren künstlerischen Ambitionen gegenübergestellt: Während ihres Sommeraufenthaltes in Pillnitz im August 1748 faßte sie den Plan, Voltaires *L'Enfant prodigue* gemeinsam mit ihrem Hofstaat aufzuführen. Als die direkte Umgebung der Kurprinzessin von diesem Vorhaben Nachricht bekam, gab es größere diplomatische Verwicklungen, da man wußte, daß der in dieser Zeit in Warschau weilende König ein ähnliches Vorhaben seiner Töchter kurze Zeit vorher unterbunden hatte.²⁶ Doch Maria Antonia scheint sich durchgesetzt zu haben – davon zeugen die Aufführung des Voltaireschen Werkes und nicht zuletzt die – freilich konzertanten – Aufführungen ihrer umfang-reicheren Pastorale *Il trionfo della fedeltà*. In noch viel höherem Maße steht dafür jedoch die szenische Aufführung von *Talestri* 1763 ein. Diese Opernaufführung mit Beteiligung von Mitgliedern der königlichen Familie wurde zum einzigartigen Ereignis: Die ambitionierte Politikerin Maria Antonia porträtierte sich in einer Opernfigur, die sie in jeglicher Hinsicht selbst gestaltet hatte.

***Talestri* im zeremoniellen Kontext**

Talestri präsentiert sich uns als Sonderfall von Herrscher- und Herrscherinnenselbstdarstellung in musikdramatischen Gattungen bei Hofe, weil Einwirkungen von „fremden“ künstlerischen oder politischen Händen weitgehend ausgeschlossen werden können: Die Oper wurde konkret auf diese Selbstdarstellungskonzeption hin von Maria Antonia entwickelt und in allen Stufen realisiert. Sie war damit gleichzeitig Teil und Gipfelpunkt eines breit angelegten Konzepts zur Selbststilisierung der Kurprinzessin, das auch in anderen ihr gewidmeten höfischen Unterhaltungsformen seinen Niederschlag fand: in Schauspielen zu ihren Namens- oder Geburtstagen, in ihr gewidmeter panegyrischer Dichtung, in Vorreden zu ihr gewidmeten musikalischen und literarischen Werken. Fest in dieses Selbststilisierungskonzept eingebunden war ihre künstlerische Tätigkeit – wie beispielsweise auch an dem bereits erwähnten *Divertissement* von Marainville abgelesen werden kann: Durch ihre eigene Aktivität in den Künsten wird sie zur Muse stilisiert, in weitaus zahlreicheren anderen Beispielen zu Minerva, Göttin der Weisheit und Anführerin und Beschützerin der Musen. Peter Paul Finauer betitelt sie beispielsweise in dem ihr gewidmeten *Allgemeinen Verzeichnis gelehrter Frauenzimmer* von 1761 als „vollkommenes Muster einer außerordentlichen Gelehrsamkeit“ und damit als „Großmüthige Minerva“.²⁷ Und auch das ikonographisch mit Minerva eng verwandte Bild einer Amazone – eben der Amazonenkönigin Talestri mit Helm, Brustpanzer und Lanze – fügt sich lückenlos in diese Konzeption ein; zumal wenn man die lange Porträttradition von Herrscherinnen als *femmes fortes* in Bildender Kunst und Literatur im Blickfeld behält, auf die Maria Antonia als eine späte Vertreterin in ihrer Oper Bezug nimmt.²⁸

Um die genauen Implikationen ihres selbst geschaffenen Herrscherinnenbildnisses in diesem Werk zu verstehen, muß neben dem Selbststilisierungskonzept auch das konkrete politische und zeremonielle Umfeld der *Talestri*-Aufführung berücksichtigt werden: Die Oper wurde anlässlich der Rückkehr Friedrich Augusts II. aus

Warschau an den Dresdener Hof aufgeführt. Der sächsische Kurfürst, gleichzeitig als August III. polnischer König, hatte während langer Strecken des Siebenjährigen Krieges seinen Hof dorthin verlegt, um der Bedrohung von Leib und Leben auszuweichen. Während seiner Abwesenheit hatte das Kurprinzenpaar, das länger in Dresden blieb und nach einem Aufenthalt am Münchener Heimathof von Maria Antonia auch früher dorthin zurückkehrte, die politischen Tagesgeschäfte geleitet. Besonders Maria Antonias Stellung hatte sich während dieser Zeit entscheidend gefestigt, nicht zuletzt, da sie einen Großteil der Regierungspflichten übernahm, denen ihr Mann aufgrund einer starken körperlichen Behinderung nicht nachkommen konnte.²⁹

Das Kurprinzenpaar hatte bereits vor Ausbruch des Krieges gemeinsam deutlich aufklärerisch gefärbte Regierungskonzepte entwickelt, die Friedrich Christian in seinem *Geheimen politischen Tagebuch* festhielt.³⁰ Diese Herrschaftskonzeption, die das Wohl des Volkes als oberste Handlungsleitlinie darstellt, widerspricht nicht nur diametral dem, was Friedrich August II. in seiner prunkvoll-absolutistischen Hofhaltung mit einem allmächtigen Premierminister an seiner Seite praktizierte, sondern sie entspricht auch genau der politischen Handlungsmaxime, die wir in Maria Antonias *Talestri*-Libretto wiederfinden: Zum Wohl ihres Volkes definiert die Amazonenkönigin die Staatstugenden neu, überwindet den bisher obligaten Männerhaß und findet im fried- und liebevollen Miteinander gegenüber den Nachbarn eine bessere Staatsform.³¹

Welch kühnen Anspruch auf die Regierungsgeschäfte Maria Antonia in ihrem Werk auf diese Weise formulierte, wird nicht zuletzt auch dann überdeutlich, wenn man das zeremonielle Umfeld der Aufführung betrachtet; und hier liefern die Akten des Sächsischen Staatsarchivs reichhaltiges Material.³² Nicht nur, daß Maria Antonia diese eigentlich dem König und Schwiegervater gewidmete Aufführung inhaltlich vollkommen um sich selbst, sozusagen als herrschende Kurprinzessin und Amazonenkönigin, zentriert – denn die männlichen Rollen spielen, wie wir noch sehen werden, einen eher untergeordneten Part. Sie veranstaltet die Aufführung auch so

zusagen auf kurprinzlichem Hoheitsgebiet, nämlich in dem von ihr für höfische Aufführungen eingerichteten kleinen Theater im kurprinzlichen Reithaus. Und dies, obwohl das königliche Opernhaus nach den Kriegsschäden, die es umfunktioniert zu einem Waffenlager hatte erleiden müssen, wieder beispielbar war.

Zudem ergibt sich aus der zusätzlichen hierarchischen Ebene, die das rein aus dem Hofstaat rekrutierte Ensemble in die an sich als Gattung schon hierarchisch strukturierte *opera seria* einbringt, eine zusätzliche Implikation des Werkes, die Maria Antonia als weibliche Herrscherin thematisiert. Im „Normalfall“ der *opera-seria*-Aufführung fehlte diese Ebene, da professionelle Sängerinnen und Sänger als abstrakte und nicht sozial hierarchisierbare Wesen Träger von bestimmten, im Libretto festgelegten hierarchischen Strukturen waren:³³ An deren Spitze standen der *primo uomo* und die *prima donna*, oft König und Königin, gefolgt vom Paar der Sekondarier und verschiedenen Beratern und Vertrauten, die eine untergeordnete Rolle spielten. Sowohl was die musikalischen Mittel, als auch was die Kostüme und Häufigkeit der Auftritte betraf, schlug sich diese Hierarchie in der Faktur des Werkes nieder.³⁴ Nicht so bei *Talestri*, denn hier wird im Werk anders hierarchisiert: Der Sozialstatus der Darstellerinnen und des Darstellers ist es, der auf die künstlerische Faktur Einfluß ausübte und die traditionelle Gattungshierarchie untergräbt. Die Aufstellung in Abb. 3 führt vor Augen, daß sich der soziale Rang der Darstellerinnen oder Darsteller nicht mit den traditionellen Hierarchien der Gattung deckt. Dennoch ist es der soziale und nicht der gattungsspezifische Rang, der Einfluß auf zahlreiche Faktoren der *Talestri*-Aufführung nahm: Je „tiefer“ die Interpretin / der Interpret sozial gestellt war, um so weniger wurde in die Kostüme investiert (die Rechnungen blieben erhalten)³⁵, um so musikalisch unbedeutender wurden seine / ihre Auftritte und – auch wenn es seltsam klingt – um so „männlicher“ wurde er oder sie in der Opernrolle (Abb. 3). Maria Antonia nahm mit ihrer Hierarchisierung im Werk also keine Rücksicht auf die konventionelle Struktur der Gattung, da beispielsweise Oronte seinem Dasein als *primo uomo*, also ganz an der Spitze der Gattungshierarchie, durch eine Darstellerin, die nur Nummer 4 in der

Sozialhierarchie	DarstellerInnen	Geschlecht	Gattungshierarchie	Rollen	Geschlecht
(1) Kurprinzessin	Maria Antonia Walpurgis	–	(1) prima donna	Talestri	–
(2) königliche Prinzessin	Elisabeth	–	(5) Beraterin prima donna	Tomiri	–
(3) königliche Prinzessin	Cunigunde	–	(3) seconda donna	Antiope	–
(4) Tochter des Premierministers, Cronhofmarschallin	Gräfin Mnizeck	–	(2) primo uomo	Oronte	–
(5) Kammerjunker	Baron Rechenberg	–	(4) secondo uomo	Learco	–

Abb. 3 Hierarchische Strukturen der Rollen und DarstellerInnen in *Talestri*

Sozialhierarchie belegt, in keiner Weise gerecht wird. Da alle Rollen Sopranpartien sind, wäre jeder Part theoretisch auch mit jeder Sängerin und jedem Sänger besetzbar gewesen. Und das Geschlecht der DarstellerInnen hatte keinen zwingenden Zusammenhang zur dargestellten Rolle, auch nicht im Normalfall der *opera seria*, wo Kastraten in Frauenrollen und seltener Sängerinnen in Männerrollen auftraten. Maria Antonias geschlechterspezifische Gestaltung des Werkes war also ein bewußter Prozeß und nicht durch das verfügbare Sängerpersoneal vorgebildet.

Dieser Befund einer geschlechterspezifischen Aussage des Werkes – denn die Männer kommen sowohl in der neu festgelegten Gattungs- als auch in der Sozialhierarchie am schlechtesten weg – korrespondiert zudem mit den inhaltlichen Aussagen des Librettos zu Geschlechterrollen: Talestri erweist sich als großmütige und befähigte Herrscherin, weil sie die Tugenden ihres Staates neu definiert; vor ihrer Regierungszeit hatten sich die Amazonen auf das Kriegshandwerk besonnen und den Männerhaß propagiert, weil sie sonst den benachbarten Skythen, die ihnen mit genau diesen männlichen Tugenden fortwährend Schaden zufügten, schutzlos ausgeliefert gewesen wären. Die Neudefinition der Amazonentugenden hin zu Liebe und Freundschaft – und natürlich heiraten das Primar-

ier- und das Sekundarierpaar am Ende – wird nur möglich, weil die Männer sich gewandelt haben: Sie stellen ihre Liebe zu den Amazonen über ihr eigenes Leben und schließen damit eine männliche Fremdbestimmung des Amazonenreiches in Zukunft aus. So bleibt Talestri – trotz ihrer Heirat mit Oronte – als erste Amazonenkönigin auf der Opernbühne überhaupt im Regierungsamt³⁶: Sie behält ihr Königreich und ihre Herrschaft. Und so wird Maria Antonias Oper *Talestri* zu einem Werk über den selbstbewußten Regierungsanspruch einer sächsischen Kurprinzessin, in dem gattungsspezifische und zeremonielle Traditionen als Negativfolie benutzt werden. Denn gerade die bewußten Abweichungen vom Decorum machten die *Talestri*-Aufführung zu einem Kommunikationsmittel für Maria Antonias politische Ambitionen innerhalb des Hofes.

¹ Sächsisches Staatsarchiv Dresden (SSAD), Oberhofmarschallamt G Nr. 69, f. 57r: »Extrait aus dem *Journal* de ao. 1763«; leicht abweichende Versionen des Textes finden sich in SSAD, Oberhofmarschallamt O, I Dreßener Hof-Journale, Nr. 28; SSAD, Oberhofmarschallamt O, IV In Dresden geführte Hof-Journale, Nr. 159.

² Erster Librettodruck: Maria Antonia WALPURGIS: *Talestri regina delle amazoni*: Opera drammatica di E.T.P.A. Monaco di Baviera: Giuseppe Francesco Thuille 1760; erster Partiturdruk: Maria Antonia WALPURGIS: *Talestri regina delle amazoni*: Dramma per musica di E.T.P.A. 3 Bde. Lipsia: Breitkopf 1765.

³ SSAD, Oberhofmarschallamt G Nr. 59, p. 62r-v; die Auflistung der Besetzung in Moritz FÜRSTENAU: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*. Dresden 1862, Reprint Hildesheim / New York 1971, S. 368-369 zeigt leichte Abweichungen vom Archivmaterial.

⁴ Erster Librettodruck: Maria Antonia WALPURGIS: *Il trionfo della fedeltà*: Dramma pastorale per musica di E.T.P.A. Dresda: Stamperia Regia per la Vedova Stössel, e Giovanni Carlo Krause 1754; Maria Antonia WALLPURGIS: *Il trionfo della fedeltà*: Dramma pastorale per musica di E.T.P.A. Lipsia: Breitkopf 1754; erster Partiturdruk: Maria Antonia WALPURGIS: *Il trionfo della fedeltà*: Dramma pastorale per musica di E.T.P.A. 3 Bde. Lipsia: Breitkopf 1756.

⁵ Johann Christoph GOTTSCHED: *Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste: zum Gebrauche der Liebhaber derselben* herausgegeben, von Johann Christoph Gottscheden, der Weltweish. Ordentl. Lehrern in Leipzig, der Univ. Decemvir, der königl. Stipend.

Ephorus, und verschiedener Akademien der Wissensch. Mitglieder. Leipzig: Caspar Drietsche 1760, Sp. 635.

⁶ Christine FISCHER: „Metastasio l’a cruellement mutilé“ – der Einfluß Metastasios auf das Werk Maria Antonia Walpurgis. In: Metastasio im Deutschland der Aufklärung: Tagungsband Potsdam 13.-15. Oktober 1999. Hrsg. v. Laurenz Lütteken / Gerhard Splitt. Tübingen (in Vorbereitung).

⁷ Vgl. Carl von WEBER: Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern: Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben. 2 Bde. Dresden 1857, Bd. 1, S. 65-68.

⁸ Vgl. Raymond MONELLE: Azione teatrale, festa teatrale. In: DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART: allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Bd. 1. Kassel u.a. 1994, Sp. 1101-1106.

⁹ Vgl. Moritz FÜRSTENAU: Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen: eine biographische Skizze. In: Monatshefte für Musikgeschichte, 11, 1879, Nr. 10, S. 167-181, hier S. 175-176; Heinz DREWES: Maria Antonia Walpurgis als Komponistin. Borna / Leipzig 1934, S. 13, 116.

¹⁰ Libretto: anonym: Pastorale rappresentata da due serenissime Duchesse e Sue Dame della corte di S.A.S.E. di Colonia. Monaco 1740; Partiturmanuskript: Giovanni FERRANDINI: Pastorale Composta di Giovanni de Ferrandini. Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mus. 3037-F-6. DREWES (wie Anm. 9), S. 13, 116 identifiziert fälschlicherweise ein anderes Werk als diese Pastorale.

¹¹ Johann Adolph HASSE / Maria Antonia WALPURGIS: Cantata Per il felicissimo Giorno di Nascita, e di Nome della M.a della Regina di Polonia Elettrice di Sassonia: Composta da Sua Altezza Reale la Principessa Elettorale messa in Musica da Giov. Adolfo Hasse 1747. Manuskript SLUB, Mus. 2477 – J – 4; Johann Adolph HASSE / Maria Antonia WALPURGIS: Cantata. Con Stromenti. Per li 3.o d’Agosto, giorno del Glorioso Nome di S.M. il Re di Polonia. Elettore di Sassonia: Posta in Musica dal Sigl. Gio. Adol. Hasse. Manuskript SLUB Mus. 2477 – J – 3,1.

¹² Margaret M. MCGOWAN: Ballet de cour. In: DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART (wie Anm. 8), Sp. 1163-1170.

¹³ Beispielhaft seien genannt: Rudolf BRAUN / David GUGERLI: Der tanzende König. In: Rudolf Braun / David Gugerli: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München 1993, S. 96-165; Fritz RECKOW: Die Inszenierung des Absolutismus: politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV; Atzelsberger Gespräche 1990. Erlangen 1992 (Erlanger Forschungen Geisteswissenschaften, A 60), S. 71-104; Otto KRABS: Wir von Gottes Gnaden: Glanz und Elend der höfischen Welt. München 1996, besonders S. 166ff.

¹⁴ Hans-Georg HOFMANN: Singballett. In: DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART (wie Anm. 8), Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1409-1411.

¹⁵ Karl Wilhelm GECK: Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüne-

neburg (1613-1676) als Musikerin. Saarbrücken 1992 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft; N.F. 6); Gudrun BUSCH: Herzogin Sophie Elisabeth und die Musik der Lieder in den Singspielen Herzog Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg. In: Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Gudrun Busch / Anthony J. Harper. Amsterdam / Atlanta 1992, S. 127-182.

¹⁶ Vgl. GECK (wie Anm. 15), S. 326-331.

¹⁷ Comte de MARAINVILLE: Détail d'un divertissement, donné le dernier jour de carnaval 1763. A S.A.R. Madame la Princesse Electorale de Saxe, par M. le Comte de Marainville, Brigadier des Armées de S.M. Très-Chrétienne, Envoyé à l'Armée Impériale en Saxe. Dresde: Walther 1763.

¹⁸ Zu ihrer Tätigkeit als Stickerin und Gestalterin von Raumausstattungen vgl. Henning PRINZ: Die Raumgestaltung des Taschenbergpalais zur Zeit Friedrich Christians und Maria Antonias. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen 1986, S. 141-163 und 1987, S. 83-118.

¹⁹ SLUB, MT 1620 Rara.

²⁰ Vgl. Sabine HENZE-DÖHRING: Höfisches Zeremoniell und italienische Oper in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts: zu den Balletten in Antonio Lottis „Teofane“ (Dresden 1719). In: Tanz und Bewegung in der barocken Oper: Kongreßbericht Salzburg 1994. Hrsg. v. Sibylle Dahms / Stephanie Schneider. Innsbruck / Wien 1996, S. 141-155.

²¹ Heinz KLÜPPELHOLZ: Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht: zum Libretto der Oper Montezuma von Friedrich dem Großen. In: Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hrsg. v. Heinrich Gier. Heidelberg 1986 (Studia romanica; 63), S. 65-94; Susanne OSCHMANN: Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II. In: Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung; ein Tagungsbericht. Hrsg. v. Klaus Hortschansky. Hamburg 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster; 1), S. 175-193; Günter BIRTSCHE: Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers: Friedrich der Große, Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich. In: Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers. Hrsg. v. Günter Birtsch. Hamburg 1987, S. 9-47; Renate HERKLOTZ: Metastasio's „La clemenza di Tito“ und die Philosophie der Aufklärung. In: Kongreßbericht zum VII. Internationalen Gewandhaus-Symposium: W.A. Mozart – Forschung und Praxis. Hrsg. v. Kurt Masur / Karl-Heinz Köhler. Leipzig 1993, S. 35-40; Wolfgang PROß: Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzola/Mozarts „La clemenza di Tito“. In: Die österreichische Literatur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). Hrsg. v. Herbert Zeman. Graz 1979, Bd. 1, S. 379-401.

²² Hans-Joachim BAUER: Rokoko-Oper in Bayreuth: „Argenore“ der Markgräfin Wilhelmine. Laaber 1983 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater; 8); Hans-Joachim BAUER: Barockoper in Bayreuth. Laaber 1982 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater; 7), S. 109-180; Irene HEGEN: Friederike Sophie Wilhelmine Markgräfin von Bayreuth (1709-1758). In: Annäherung IX – an sieben

Komponistinnen: mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen. Hrsg. v. Clara Mayer. Kassel 1998, S. 126-149; PARADIES DES ROKOKO. Bd. 1: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. Ausst. Kat. Bayreuth. München / New York 1998.

²³ Julius Bernhard VON ROHR: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren. Berlin 1733; Reprint hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. Leipzig 1990, S. 805-806.

²⁴ Antonio CALDARA / Apostolo ZENO: Euristeo, dramma per musica, da rappresentarsi nell'imperial palazzo da dame, e cavalieri, per comando della sac. Ces. E catt. Real maestà di Carlo VI. imperador de Romani, sempre augusto. Alla sac. Ces. E catt. Real maestà di Elisabetta Cristina imperadrice regnante. Vienna: Pietro Van Ghelen 1724.

²⁵ Zitiert nach Elisabeth GROSSEGER: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742-1776: nach Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenmüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin. Wien 1987, S. 22.

²⁶ WEBER (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 53-54.

²⁷ Peter Paul FINAUER: Allgemeines historisches Verzeichnis gelehrter Frauenzimmer. München 1761, Widmungsschrift.

²⁸ Christa SCHLUMBOHM: Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert: zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle. In: Romanistisches Jahrbuch, 29, 1977, S. 77-99; Christa SCHLUMBOHM: Die Glorifizierung der Barockfürstin als „Femme Forte“. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert: Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979. Hrsg. v. August Buck. Bd.1: Vorträge. Hamburg 1979, S. 113-122; Sylvia NEYSTERS: Regentinnen und Amazonen. In: Die Galerie der starken Frauen: die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. Bettina Baumgärtel / Sylvia Neysters. Ausst. Kat. Düsseldorf 1995, S. 98-115; Renate KROLL: Von der Heerführerin zur Leidensheldin: die Domestizierung der Femme Forte. In: ebd., S. 51-63; Bettina BAUMGÄRTEL: Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert: Inszenierungen französischer Regentinnen. In: Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Hrsg. v. Gisela Bock / Margarete Zimmermann. Bd. 2: Die europäische Querelle des femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. Stuttgart/ Weimar 1997, S. 147-182.

²⁹ WEBER (wie Anm. 7), Bd.1, S. 110-119.

³⁰ Horst SCHLECHTE: Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757. Weimar 1992.

³¹ Christine FISCHER: Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' *Talestri, regina delle amazzoni*. In: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse. Hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen /

Eva Rieger. Herbolzheim 2000, S. 198-225, hier 203-210.

³² Christine FISCHER: Self-stylization in ceremonial context: Maria Antonia Walpurgis as *Talestri, regina delle amazzoni*. In: Italian opera in central Europe 1614-1780. Hrsg. v. Norbert Dubowy. Bd. 1: Institutions and ceremonies (in Vorbereitung).

³³ Michael WALTER: Gesang als höfische Rollen-Vernunft: Kastraten in der opera seria. In: Historische Anthropologie, 8, 2000, S. 208-235.

³⁴ Reinhard WIESEND: Tonartendisposition und Rollenhierarchie in Hesses Opern. In: *Analecta Musicologica*, 25, 1987, S. 222-31; Anselm GERHARD: Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. In: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung; ein Tagungsbericht*. Hrsg. v. Klaus Hortschansky. Hamburg 1991, S. 35-55.

³⁵ SSAD, Geheimes Cabinet, Loc. 382, Hoftheater Italienische Oper Ausgaben, f. 8, 114, 165-167.

³⁶ Daniel E. FREEMAN: La guerriera amante: representations of amazons and warrior queens in Venetian baroque opera. In: *Musical Quarterly*, 53, 1996, Nr. 3, S. 431-460, hier S. 447-448.

Abbildungsnachweis

Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden: Abb. 2

Heike Talkenberger

**Selbstverständnis und bildliche Repräsentation
bei Sophie von Hannover und Wilhelmine von Bayreuth**

Fast 150 Jahre liegen zwischen ihnen – Sophie von Hannover,¹ die von 1630 bis 1714 lebte, und Wilhelmine von Bayreuth,² deren Lebenszeit die Jahre von 1709 bis 1758 umfaßte. Verwandtschaftlich sind sie verbunden: Sophie, Tochter des pfälzischen Winterkönigs und seiner englischen Gemahlin Elisabeth Stuart, ist die Urgroßmutter mütterlicherseits von Wilhelmine, der preußischen Königstochter. Noch eines ist beiden gemeinsam, beide verfaßten Memoiren,³ die zu den bekanntesten Schriften adliger Damen zählen. Ich wende mich also zwei Persönlichkeiten zu, über die schon viel geschrieben wurde, allerdings kaum unter den Gesichtspunkten, die mich interessieren. Ich möchte die erst später veröffentlichten Texte, die jeweils nicht für die Öffentlichkeit oder als Unterweisung für die nachfolgenden Generationen gedacht waren,⁴ als Texte der Selbstverständigung lesen. Das bedeutet, daß sie vornehmlich als Medium der Konstituierung eines (weiblichen) Ich in den Blick genommen werden sollen.⁵ Ich frage nach dem Selbstbild der beiden Verfasserinnen und nach ihrem Rollenverständnis als Tochter, Ehefrau, Mutter aber auch als Landesherrin, orientiere mich also an den Personenständen, die den jeweiligen Lebensphasen entsprechen.⁶

Die so gewonnenen Ergebnisse möchte ich mit je einem zentralen Bild von Sophie und Wilhelmine in Beziehung setzen. Ich vergleiche also einen „internen“, nicht für die Öffentlichkeit gedachten Text mit einem auf öffentliche Repräsentation angelegten Medium. Dabei könnten sich unterschiedliche Funktionen und Leistungen der Medien herauskristallisieren.

Sophie von Hannover

Sophies Memoiren entstanden in den Jahren 1680/1681, zu einem Zeitpunkt, als sie als 50jährige den Tod ihres geliebten Bruders Karl Ludwig⁷ und die Abwesenheit ihres Gatten verwinden mußte. Die Memoiren sollten nur für sie bestimmt sein und ihre Melancholie zerstreuen.

In der Selbstcharakterisierung Sophies fällt zunächst auf, daß sie auf ihren scharfen Verstand nicht wenig stolz ist. So beschreibt sie Situationen, in denen sie komplexe oder täuschende Zusammenhänge durchschaut, z.B. die unrealistischen Heiratspläne ihrer Mutter für sie.⁸ Immer wieder auch durchschaut sie die Motive einiger ihrer Hofdamen oder anderer Personen bei Hof, die ihr aus Berechnung schmeicheln wollen und entlarvt ihre Heuchelei.⁹ Besonders deutlich wird dies, als die inzwischen 49jährige den französischen Hof besucht. Bei ihrer Schwester im Kloster zu Maubisson behauptet sie, eigentlich eher dorthin als an den Hof zu gehören.¹⁰ Sophies moralische Kritik an den höfischen Verhältnissen steht in einer langen Tradition. Besonders in den calvinistischen Regionen wurde den bloßen äußerlichen Formen des Hofes und der Etikette die Tugend der Aufrichtigkeit entgegengesetzt.¹¹

Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß Sophie die Anerkennung der höfischen Gesellschaft gleichgültig wäre, denn sie begreift sich zumindest als Fürsten-, ja, als Königstochter; Standesstolz ist ein entscheidendes Motiv ihres Selbstverständnisses. Die größte Genugtuung bereitet es ihr, wenn sie an auswärtigen Höfen Aufmerksamkeit erfährt und ihre Ansprüche auf einen angemessenen Empfang und entsprechende Sitzmöbel berücksichtigt werden.¹² Sie verwahrt sich zwar selbst gegen die höfische Schmeichelei, doch gleichzeitig vermag sie sich durchaus der Spielregeln für ihre Zwecke zu bedienen, die von der Etikette gefordert werden.

Über ihre Chancen als Heiratspartnerin schreibt sie selbstbewußt: „Es gab keine von höherer Geburt zu wählen als mich“.¹³ Dieser Anspruch kollidiert jedoch mit der aktuellen Lage des pfälzischen Hauses, was sich bei ihrer späteren Verheiratung mit dem zunächst landlosen, vierten Sohn der Herzöge von Braunschweig-Lü-

neburg zeigt. Sophie ist zwar Tochter Friedrichs V.,¹⁴ der von den böhmischen Ständen zum König gewählt worden war, doch verlor dieser nach dem Scheitern seiner Politik die Königskrone ebenso wie die pfälzische Kurwürde und lebte mit seiner englischen Gemahlin Elisabeth Stuart¹⁵ in Den Haag im Exil. Dort betrieben beide eine enorm aufwendige, von den Generalstaaten und England finanzierte Hofhaltung.¹⁶ Sophie war also von hoher Geburt, konnte aber keine angemessene Mitgift vorweisen. Auch wenn Sophie diese verzweifelte finanzielle Lage zunächst nicht beeindruckte, als sie mit zehn Jahren nach einer Erziehung in Leiden an den Hof kam – letztendlich hat diese Erfahrung der elterlichen Tragödie sie zutiefst geprägt und wird zur entscheidenden Komponente ihres Selbstverständnisses. Den Absturz des pfalzgräflichen Hauses suchte sie zeitlebens dadurch zu kompensieren, daß sie zäh die Standeserhöhung des Hauses Hannover bis zur Aussicht auf die englische Thronfolge betrieb. Stets war sie darauf bedacht, daß alle konkurrierenden Erbansprüche der Brüder ihres Gatten oder deren Nachfahren wirkungslos blieben.¹⁷

Prägt der Hof in Den Haag einerseits ihre späteren familienpolitischen Ambitionen, so ist er andererseits der Ort der Abgrenzung von ihrer Mutter und ihren Geschwistern. Sophie findet sich konfrontiert mit einer dominanten Mutter, die sie nach ihrer Geburt sofort von sich entfernt hatte, und der nach Sophies Worten der Anblick ihrer Hunde und Affen angenehmer war als der ihrer Kinder.¹⁸ Die unbedingte familiäre Loyalität, die gerade der adlige Tugendkanon fordert,¹⁹ unterläuft Sophie an dieser einen Stelle. Zum anderen findet sie ihre Geschwister vor, drei Schwestern sowie sechs Brüder. Hier muß Sophie ihren Platz behaupten. Ihre Strategie beschreibt sie so: „Es machte mir nichts aus, daß ich drei Schwestern dort fand, die viel schöner und gebildeter waren als ich, und die die Bewunderung aller Leute erregten; ich war zufrieden, daß meine Lustigkeit und meine Witze ihnen Spaß machten. Sogar die Königin fand Vergnügen daran...“.²⁰ Sie sucht also durch Witz und Spott die Umwelt zu amüsieren und gleichzeitig auf sich aufmerksam zu machen. Sie nutzt ihren scharfen Verstand weniger, um sich ausgesprochene Gelehrsamkeit anzueignen wie ihre älteste

Schwester Elisabeth,²¹ sondern als Bewältigung der spannungsreichen Situation am Hof in Den Haag. Auch in späteren Jahren ist es immer wieder Spottlust, Ironie und ein unabhängiges Urteil, die es ihr erlauben, sich von ihrer Umwelt und ihren Lebensbedingungen zu distanzieren und so durch Abgrenzung ihr unverwechselbares Ich zu konstituieren. Ihre Urteilskraft bewährt sich auch bei ihrer Ablehnung jeglichen religiösen Fanatismus. Die calvinistisch erzogene Sophie ist vielmehr, im Verein mit Leibniz, zu dem sie einen intensiven Kontakt pflegt, auf den Ausgleich der Religionen bedacht.²²

Von ihrer Bereitschaft zur Kritik ist jedoch ihr Verhältnis zu ihrem Gatten Ernst August von Braunschweig-Lüneburg ausgenommen, ihr Selbstverständnis als Gattin von unbedingter Loyalität bestimmt.²³ Die Anfangszeit ihrer Ehe mit dem attraktiven Ernst August ist von gegenseitiger Liebe und Leidenschaft, doch auch von der Eifersucht des Gatten geprägt. Dieser begegnet Sophie, die sich hier als ideale Gattin stilisiert, mit der Bereitschaft zu einem hohem Maß an Selbstbeschränkung. Sie kontrolliert fortwährend ihre Blicke und führt aus: „Es machte mir sogar Vergnügen zu beobachten, welche Mühe er sich gab, mich zu bewachen, und es gewährte mir die allergrößte Befriedigung, daß ich mich, wenn er nachmittags schlief, ihm gegenüber auf einen Stuhl setzen mußte, und daß er dann seine beiden Beine rechts und links von mir auf meinen Stuhl legte, damit ich ihm nicht ent schlüpfen könnte, was oft stundenlang dauerte und eine, die ihn weniger als ich geliebt hätte, gelangweilt haben würde.“²⁴ Hergestellt wird eine große Nähe zu ihrem Ehemann, die durchaus, wie Ute Daniel richtig dargestellt hat, den Großteil der Macht der Fürstin darstellt.²⁵ Sie findet einen Höhepunkt bei der Geburt des ersten Sohnes.²⁶ Diese intime Nähe büßt Sophie jedoch in der Folgezeit ein. Begleitet sie ihren Mann noch bei seiner nächsten Italienreise, so reist er später nur noch mit seinem Bruder und anderen Begleiterinnen. Schon auf der gemeinsamen Italienreise ist Sophie mehrfach damit konfrontiert, daß Ernst August andere Damen aufsucht. So verbringt er mit der Gräfin Colonna noch einige Zeit auf dem Land bei Rom, während Sophie allein nach Hause reist.²⁷ Das Bildnis der Colonna

na hing übrigens im Schlafzimmer ihres Gatten im Osnabrücker Schloß.²⁸ Sophie, die auch später mit der Anwesenheit der Mätressen²⁹ des Herzogs leben muß, allen voran mit der Gräfin Clara Elisabeth von Platen, kritisiert ihren Gatten nirgends. Auch dies ist Teil ihres Rollenverständnisses, daß es sich für eine Frau nicht gehöre, sich über ihren Mann zu beklagen.³⁰ Er ist ihr Herr, dessen Befehle sie zu befolgen hat. Über die sexuellen Neigungen des Ehemanns schreibt sie recht neutral: „Das heilige Band der Ehe hatte den galanten Sinn des Herrn Herzogs nicht geändert; es langweilte ihn, immer eine und dieselbe Sache zu besitzen, und das zurückgezogene Leben war ihm lästig.“³¹ Frauen werden zur Sache, vom Mann besessen, sie selbst nicht ausgenommen. Bei aller Kritiklosigkeit gegenüber ihrem Mann findet Sophie durchaus abfällige Worte für die jeweiligen Geliebten,³² wobei die Mätressen insgesamt wenig thematisiert werden. Die Loyalität gegenüber dem Gatten erfordert eine emotionale Entlastung, die durch Verschweigen oder die kritischen Blicke auf die Geliebten geleistet wird.

Sophies Verhältnis zu anderen Frauen ist nicht nur in diesem Fall spannungsreich. Für sie als Fürstin waren viele Frauen potentielle Konkurrentinnen um die Gunst des Herrschers und gleichzeitig Maßstab der eigenen Repräsentation.³³ Mit scharfem, kritischem Blick beobachtet Sophie ihre weibliche Umwelt und mokiert sich über diejenigen, die nur Essen und Kleider im Kopf hätten.³⁴ Deutlich wird eine Abgrenzung vom kulturellen Habitus der Mutter mit ihrer Verschwendungssucht,³⁵ wenn Sophie von sich behauptet, nicht viel Wert auf Äußerlichkeiten zu legen. Sie beschreibt sich selbst als bescheiden und wenig eitel.³⁶ Von den Mätressen ihres Mannes grenzt sie sich ab durch Sitte. So kann sie sich bei ihrer Italienreise mit den dortigen Sitten, vor allem der Koketterie, durchaus nicht anfreunden.³⁷ In ganz wesentlichen Punkten stilisiert sie sich hier nach dem Ideal der Dame bei Hof³⁸ (das übrigens durchaus Bildung einschloß), und darüber hinaus in Konformität mit den Erwartungen ihrer Zeit an ein standesgemäßes und geschlechtsspezifisches Verhalten. Die Spannung zwischen ihrem Stolz und Intellekt und der verlangten weiblichen Unterordnung

kompensiert sie durch eine betont rationale Einstellung gegenüber ihren Verpflichtungen und zum Teil beißenden Spott, der damit wenigstens zum Teil auch eine Entlastungsfunktion hat.

Eine ganz zentrale Rolle für Sophies Selbstverständnis ist schließlich ihre Mutterschaft, und zwar über den Stolz an der Erfüllung der generativen Pflicht hinaus. Mehrfach betont Sophie, wie stark sie an ihren Kindern hänge (sie hat eine Tochter und sechs Söhne).³⁹ Während die Mätressen des Herzogs sie nicht in Konflikt mit dem Ehemann bringen, ist es bezeichnenderweise unter anderem ihre Rolle als Mutter, die schließlich mit ihren Verpflichtungen als Ehefrau kollidiert. Als im Herzogtum die Primogenitur eingeführt werden soll, die einer Enterbung der jüngeren Söhne gleichkommt, engagiert sie sich für die nicht erbberechtigten Söhne, obwohl es den politischen Zielen ihres Mannes widerspricht.⁴⁰ Die Entfremdung, die in der Ehe zum Herzog bereits zuvor eingetreten war, wird nach dem Umzug nach Hannover im Jahre 1679 immer stärker. Sophie ist nicht mehr im Zentrum der Macht. Erst als Ernst August schwer erkrankt, gewinnt sie in der Krankenpflege einen Teil der früheren Nähe zurück.⁴¹ Auch nach dem Tod ihres Gatten begrenzt ihr Sohn Georg Ludwig ihren Einfluß eng. Erst als sie schließlich 1701, zu diesem Zeitpunkt schon Witwe, durch den *Act of Settlement* die englische Thronanwartschaft erwirbt⁴² – ausfüllen wird sie später ihr Sohn – erhält sie eine neue, nicht durch den Ehemann vermittelte Macht und Würde.

Werfen wir nun einen Blick auf Sophies bildliche Repräsentation. Ein Gemälde, das Sophie als etwa 60jährige zeigt, beeindruckt durch seine Darstellung ihrer Person.⁴³ (Abb. 1) Das von dem hannoverschen Hofmaler Andreas Scheits⁴⁴ 1689 gemalte Bildnis ist keineswegs ein Witwenbild, wie noch Gerda Utermöhlen jüngst behauptete,⁴⁵ denn Ernst August starb erst 1698. Der Irrtum wird ausgelöst durch das schwarze Unterkleid und den ebenfalls schwarzen, mit weißen Pelzbesätzen versehenen Mantel, die hohe Spitzenhaube (Fontange)⁴⁶ und das mit einer schwarzen Spitzenbordüre verhüllte Dekolleté.⁴⁷ Das Bild läßt zunächst an Sophies Vorliebe für schwarze Kleidung denken. Als 54jährige schreibt sie an Graf Balati in Paris, wo sie ihre Kleider für die Hochzeit ihrer



Abb. 1 Andreas Scheits: Sophie, Kurfürstin von Hannover, Öl/Lw., 122 x 98 cm, dat. 1689. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv. Nr. GK I 3290)

Tochter bestellt, „Ich trage immer schwarz“ und erbat sich „nichts zu fröhliches“.⁴⁸ Überhaupt behandelte sie Kleider als „etwas Gleichgültiges“.⁴⁹ Aus dem Zeitraum um 1680-90 existieren allerdings auch mehrere Bilder, die sie in dekolletiertem, farbigem Kleid zeigen. So ist wohl ein anderer Zusammenhang bedeutungsvoller: Sophies Kleidung entspricht nämlich exakt der Trauerkleidung, wie sie am französischen Hof der Zeit üblich war. Deshalb steht ihre Kleidung wahrscheinlich in Zusammenhang mit einem familiären Trauerfall. Der Tod zweier ihrer Söhne trat allerdings erst 1690 ein, so daß bei einer Datierung des Bildes auf das Jahr 1689 keine Verbindung bestehen kann.

Der zweite Aspekt der Selbststilisierung Sophies, die in den Memoiren betonte Bescheidenheit, wird durch das Bild nur vordergründig bestätigt. Der Pelzbesatz, die aufrechte, gebieterische Haltung, der fast wie in die Hüfte gestemmte Arm, der eher Tatkraft als Anmut signalisiert, die hohe Haube, die die Größe der Gestalt überhöht und der Hintergrund zeigen Sophie als die stolze erste Dame am Hof zu Hannover, als die sie erscheinen wollte, die sie eigentlich aber zu dieser Zeit nur der offiziellen Lesart nach war. Ihr Einfluß trat immer stärker hinter den der Mätresse ihres Gatten bzw. der Geliebten ihres Sohnes zurück. In ihren Briefen wird dieser Tatbestand angedeutet, als sie nach dem eskalierten Streit um die Primogenitur schreibt, man dürfe nicht mehr mit ihr sprechen.⁵⁰ Im Text scheinen Brüche auf, während das repräsentative Bild demgegenüber die Vorrangstellung behauptet, in der sie sich zu sehen wünschte.

Der Park, der im Hintergrund angedeutet wird, und die Orangenblüte in der Hand Sophies verweisen auf ihre Gartenleidenschaft, die sie in der Herrenhauser Residenz den berühmten Park schaffen ließ.⁵¹ Am auffallendsten ist die Statue der Caritas,⁵² deren Tugenden der Güte und Fürsorge Sophie auf sich selbst bezogen wissen wollte. Zugleich steht sie für das Selbstverständnis als Landesmutter, aber auch als Garantin des Fortbestands der Dynastie. Tatsächlich kam ihre mütterliche Fürsorge aber nur dann anderen zugute, wenn die Interessen ihrer Kinder nicht tangiert waren. So bringt sie kühl ihre Erleichterung zum Ausdruck, als Eleonore

d'Olbreuse bei ihrer ersten Geburt ein totes Mädchen zur Welt bringt und damit nicht den Erbenspruch ihrer eigenen Kinder gefährdet: „Aber Gott gab ihr ein totes Mädchen.“⁵³ Hier wie auch in der Beschreibung ihrer Position am Hof enthalten die schriftlichen Quellen wesentliche Differenzierungen gegenüber der offiziellen Präsentation im Bild. Die schwarze Kleidung und die Strenge der Komposition ließ die Kupferstecher auf diese Vorlage zurückgreifen, als sie Sophie nach 1698 als Witwe darstellen wollten. Dieses Altersbild hat, wie übrigens auch andere Bilder von Sophie, eine durchaus majestätische Ausstrahlung. Die Selbststilisierung im Gewande tugendhafter historischer oder mythologischer Gestalten war Sophie dagegen offensichtlich – jedenfalls soweit bisher bekannt – kein Bedürfnis. Ihr Wunsch nach repräsentativer Inszenierung in der barocken Welt des Hofes, wie er sowohl am Hof in Osnabrück⁵⁴ als auch später glanzvoller in Hannover⁵⁵ eingelöst wurde, zeigt sich dennoch auch in diesen Bildnissen. Das persönliche, aber auch zeitbedingte Selbstverständnis Sophies läßt sich präzisieren, wenn es mit dem ihrer Großkelin Wilhelmine von Bayreuth verglichen wird.

Wilhelmine von Bayreuth

Die preußische Königstochter Wilhelmine wurde 1709, zwei Jahre nach dem Tod Sophies, geboren. Ihre Mutter war Sophie Dorothea von Hannover, ihr Vater der „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I. Die Erinnerungen, in denen sie „ihre geheimsten Gefühle“ offenbart, waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt.⁵⁶ Sie schrieb die Memoiren, die den Zeitraum von 1707 bis 1742 betreffen, vermutlich in den Jahren zwischen 1742 bis 1747.⁵⁷ Auch sie entstanden, wie Sophies Text, in einer Lebenskrise, die bei Wilhelmine durch das Zerwürfnis mit ihrem geliebten Bruder Friedrich II. gekennzeichnet war.⁵⁸ Die Erinnerungen lassen nicht nur, wie alle Lebensrückblicke, die vergangene Lebensspanne als etwas Sinnvolles, in sich Geordnetes erscheinen, sondern stellen in ganz besonderem Maße einen Selbstrechtfertigungstext dar.⁵⁹

Vergleicht man die Selbstbeschreibung Wilhelmines mit der von Sophie, so fallen zunächst Gemeinsamkeiten ins Auge. So lobt auch Wilhelmine ihren eigenen scharfen Verstand.⁶⁰ Auch legt sie, wie Sophie, viel Wert auf ein unabhängiges Urteil, selbst gegenüber Ranghöheren.⁶¹ Wilhelmine verabscheut, ähnlich wie ihre Urgroßmutter, jegliche Art von Bigotterie.⁶² Konfessionalität bildet, ebenso wie bei Sophie, keinen Bezugspunkt der Selbstkonstitution der Markgräfin. Und auch sie, hierin ebenfalls Sophie vergleichbar, durchschaut die höfischen Spielregeln und kritisiert sie. Doch diese Kritik, die einen Angelpunkt im Selbstverständnis Wilhelmines bezeichnet, geht wesentlich weiter als bei ihrer Urgroßmutter. Auch Wilhelmine steht mit ihrer Kritik an Verstellung und Herrschsucht bei Hof in derselben Tradition der Hofkritik wie Sophie.⁶³ Doch Spott und Witz, den auch die Markgräfin bei der Schilderung der höfischen Verhältnisse aufwendet, vermögen die Diskrepanzen nicht zu entschärfen. Lüge, Verstellung und Intrigen bei Hof werden ihr in weitaus größerem Maße als Sophie zu immer neuem Anlaß des Leidens.⁶⁴ Wilhelmine selbst sieht dies in ihrem Charakter begründet, der durch den Hang zur Reflexion, Empfindlichkeit, Aufrichtigkeit und Herzensgüte gekennzeichnet sei. „Ich hatte stets einen Stich ins Philosophische, der Ehrgeiz gehörte nicht zu meinen Fehlern; ich ziehe das Glück und die Ruhe der Macht dem Glanz des Lebens vor. Ich liebe die Welt und ihre Freuden, aber ich hasse die leere Vergnügungssucht. Mein Charakter ... eignete sich nicht für den Hof...“⁶⁵ Die Topoi der Hofkritik werden zugespitzt, die eigenen Neigungen, die, von der Aufklärung geprägt,⁶⁶ nun auch dem Ideal der Hofdame nicht mehr entsprechen, werden zum Maßstab der Ablehnung. Dies heißt jedoch keineswegs, daß ihr die Anerkennung in höfischen Kreisen gleichgültig wäre: Wie Sophie ist Wilhelmine von einem starken Standesstolz geprägt, den sie im Rahmen der höfischen Etikette zu wahren sucht. Wilhelmine wird zeitlebens auf ihrer Position als preußische Königstochter beharren und um den entsprechenden Vorrang bei zahllosen gesellschaftlichen Anlässen streiten.⁶⁷ Wilhelmines Position radikalisiert sich in bezug auf das höfische Leben: Leidet sie einerseits immens unter den dort herrschenden

Usancen, und lassen ihre aufklärerischen Positionen die Brüchigkeit der ausgehenden höfischen Epoche besonders deutlich werden, so verpflichtet sie ihr Standesstolz immer wieder neu auf das kulturelle Modell des Hofes.

Während Sophie ihre Probleme und Konflikte mit den bestehenden Verhältnissen und die Anforderungen an ihr Verhalten kaum thematisiert, so konstituiert Wilhelmine ihr Ich in großem Maße über das Leid, das ihr angetan wird. „Ich als der leidende Teil“,⁶⁸ so ihre eigene Formulierung, könnte als Motto über den gesamten Memoiren stehen. Ihre Schwierigkeiten werden aber nicht nur durch intrigante Höflinge herbeigeführt, sondern zuallererst durch ihre Eltern. Ihre Mutter charakterisiert sie als majestätisch, herrschsüchtig, hochmütig, stolz, eifersüchtig und argwöhnisch.⁶⁹ Diese nämlich ist, in der Tradition des Hauses Hannover stehend, intensiv darum bemüht, Wilhelmine mit dem englischen Thronerben zu verheiraten. Damit ist jedoch Wilhelmines Vater, den sie als gewalttätig, geizig, bigott und frauenfeindlich beschreibt,⁷⁰ keineswegs einverstanden, zumal er sich nach 1728 aus machtpolitischen Gründen Österreich angenähert hatte und damit vollends in Widerspruch zu englischen Heiratsprojekten geriet.⁷¹ Und so wurde die Tochter zum Spielball der dynastischen Interessen ihrer Eltern. Während Sophie ihre Distanz zur Mutter zwar spürbar werden läßt, diese aber ansonsten nicht offen kritisiert, überrascht Wilhelmines schonungslose Charakterisierung ihrer Eltern; sie zeigt sich hier nicht mehr als loyale Tochter. Entscheidend dabei ist, daß die Heiratspläne der Eltern nicht nur miteinander kollidieren, sondern auch mit Wilhelmines Ansprüchen. Sie sehnt sich nach einer Ehe mit einem ihr ebenbürtigen Mann, zu dem sie wahre Liebe empfinden kann.⁷² Eingesetzt hat die Trennung von Amt und Person. Eigene Wünsche werden gegen das dynastische Kalkül gesetzt.

In der von ihr geschilderten familiären Katastrophe, die noch durch eine brutale Erzieherin komplettiert wird, findet Wilhelmine Entlastung bei einigen wenigen Menschen, allen voran bei ihrem Bruder Friedrich und bei Fräulein von Sonsfeld, ihrer späteren Erzieherin.⁷³ Doch dieser Beistand kann nicht verhindern, daß Wilhelmines Unglück sich in körperlichem Leiden ausdrückt. So

magert sie auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung um ihre Verhehelichung wegen der Zurücksetzung durch ihren Vater stark ab.⁷⁴ Auch nach ihrer Heirat kehrt dieses Motiv immer wieder.⁷⁵ Es ist von besonderer Tragik, daß Wilhelmine, die sich, um alle Querelen zu schlichten, widerstandslos in die Ehe mit dem Markgrafen Friedrich von Bayreuth schickt, obwohl „ihr Herz nicht befragt worden ist“, ⁷⁶ letztlich ihrer Wahrnehmung nach keine Anerkennung von den Eltern erlangt. Ihre Opferbereitschaft für die Familie, die sie einen standesmäßig unter ihr stehenden Adligen heiraten ließ, wird aus ihrer Sicht nicht anerkannt. So klagt sie: „Von allen Seiten ging man schlecht mit mir um; ich hatte keinen Pfennig und litt fortwährend. Der einzige erfreuliche Gedanke, der mir blieb, war der Gedanke an einen baldigen Tod: stets die letzte Zuflucht der Unglücklichen; ich litt an chronischer Appetitlosigkeit; zwei Jahre hindurch lebte ich von Brot und klarem Wasser, ohne etwas zwischen den Mahlzeiten zu nehmen, da mein Magen nicht einmal Fleischbrühe vertrug.“⁷⁷ Die Bemerkung, sie habe keinen Pfennig, spielt auf die Tatsache an, daß ihr Vater ihr nach der Verhehelichung zunächst nicht die ihr zustehenden Gelder auszahlte, eine weitere Demütigung. Da Wilhelmine die in ihren Memoiren allenthalben spürbare Wut wegen der von ihr geforderten Loyalität nicht nach außen zeigen kann, richtet sie die Aggressivität gegen sich selbst. Dabei sind die Reaktionen der Umwelt auf ihre Krankheiten durchaus ambivalent. Während sie als kleines Kind noch sorgende Aufmerksamkeit erlangen kann, als sie schwer an Scharlach erkrankt,⁷⁸ schildert sie in späteren Jahren die große Härte vor allem ihrer Mutter, die sie zwingt, trotz ihres schlechten körperlichen Zustands an allen höfischen Verpflichtungen teilzunehmen, manchmal bis zum Zusammenbruch ihrer Tochter.⁷⁹ So umfaßt ihr Leiden wirklich die ganze Person, die sie auch emphatisch durch ihre Anklagen inszenieren kann.

Kaum ein größerer Gegensatz ließe sich denken zu der lakonischen Art, in der Sophie von ihrem Körper spricht. Diese schildert eine Szene mit ihrem Bruder, mit dem sie sich kurz vor ihrer Niederkunft noch drei Stunden zum Teil im Stehen unterhalten muß, bevor sie, inzwischen in höchsten Nöten, eine Hebamme rufen darf.⁸⁰

Doch diese Begebenheit wird nicht in der anklagenden Art Wilhelmines vorgetragen, sondern eher neutral. Sophie ist stolz auf ihre gute Gesundheit, die nur kurz durch kaum geschilderte Geburten oder Fehlgeburten unterbrochen wird. Wilhelmine dagegen erlebt sich selbst in hohem Maße als einen kranken, schwachen Menschen. Die Körperlichkeit wird zur Metapher ihrer Machtlosigkeit am elterlichen Hof.

Doch nicht nur die Krankheit ist ein Hauptmotiv im Selbstverständnis Wilhelmines. Eine begeisternde Gegenwelt vermag sie sich in ihrem Unglück durch ihren unbändigen Bildungswillen aufzubauen. Dieser bezieht sich ebenso auf Sprachen, Geschichte und Philosophie wie auf Malerei, Literatur und vor allem die Musik.⁸¹ Aber erst, als 1735 ihr Gatte Friedrich nach dem Tod seines Vaters die Regierung in Bayreuth übernimmt, kann sie ihre Ideen und Neigungen wirklich ausleben und Bayreuth zu dem „MUSENHOF“ umgestalten, den sie sich so lange ersehnt hat.⁸² Er ist in allen Stücken das Gegenbild des militärischen, vom Vater geprägten Berliner Hofes, ist bestimmt von Kunst, Freundschaftskult, Oper⁸³ und Philosophie, nimmt eher kulturelle Muster der mütterlichen Repräsentation auf. Daß sie und ihr Gatte bei ihren ambitionierten Vorhaben und ihrer extensiven Repräsentation Unsummen ausgaben und ihr Land finanziell ruinierten, bildet einen weiteren Gegensatz zum sparsamen und militärisch-spartanischen preußischen Hof. Endlich konnte sie sich als tugendhafte Herrscherin und Förderin der Künste stilisieren und Bayreuth ihren unverwechselbaren Stempel aufdrücken. Dies tat sie durch ihre Schloßbauten und Gartenanlagen⁸⁴ ebenso wie durch die Förderung der Kunst und der Wissenschaften.⁸⁵ Sie richtete eine bedeutende Bibliothek ein, die 1738 bereits 4000 Bände umfaßte und zum Grundstock der Bibliothek⁸⁶ der 1743 vom Markgrafenpaar gegründeten Universität in Erlangen wurde.

In Bayreuth lebte sie die ersten Jahre mit dem von ihr sehr geliebten Markgrafen in ungetrübter Zuneigung. Der Gatte findet in Wilhelmines Memoiren eine fast durchgängig positive Beurteilung.⁸⁷ Er ist beherrscht, höflich, heiter, freigebig und gütig,⁸⁸ entspricht damit in allen Stücken dem Hofmann par excellence, wie

ihn schon Castiglione schilderte. Kaum ein größerer Gegensatz zum Vater ist denkbar. Das gemeinsame Leben in Bayreuth bekommt paradiesische Züge. „Wir lebten in vollkommenster Eintracht,“ schreibt Wilhelmine rückblickend.⁸⁹

Doch damit hatte es bald ein Ende. Wilhelmine mußte erkennen, daß der Markgraf eine Mätresse⁹⁰ hatte, und zwar ihre gute Freundin Wilhelmine Dorothea von Marwitz.⁹¹ Dies traf sie um so mehr, als diese Hofdame für sie fast wie eine eigene Tochter war und sie sich von ihr nur „mit tödlichem Kummer zu trennen“ vermochte.⁹² Diese Hochschätzung der Freundschaft bei Wilhelmine läßt den Freundschaftskult aufscheinen, der so stark das Gefühlsleben des 18. Jahrhunderts bestimmte und der auch das Verhältnis der Geschwister Wilhelmine und Friedrich zueinander prägte.⁹³ Wilhelmine konnte nicht mehr die Augen davor verschließen, daß die Marwitz erfolgreich ihren eigenen Einfluß beim Markgrafen untergraben hatte. „Ihr [der Marwitz] Ehrgeiz war maßlos. Um ihn zu befriedigen, trieb sie den Markgrafen zur Vergnügungssucht an (wozu er nur allzu gern neigte), um ihn von dem Eifer, den er bisher seinen Geschäften zugewandt hatte, abzubringen. Indessen behielt sie sich die Verteilung der Ämter und Gnaden und der Gelder vor.“⁹⁴ Überdeutlich wird, daß es die Einbuße an Einfluß auf den Herrscher ist, die die Mätresse für die Ehefrau so gefährlich macht. Sie ist nun im Machtzentrum, nicht mehr die Gattin.⁹⁵ Während Sophie von sich verlangt, das Mätressenwesen letztlich zu akzeptieren und sich nur kleine Ausfälle gegen die Damen erlaubt, trifft Wilhelmines Kritik jetzt auch ihren Gatten, dem sie Vergnügungssucht vorwirft. Doch Wurzel allen Übels ist die maßlos ehrgeizige und herrschsüchtige Frau. Damit verwendet Wilhelmine Beurteilungskriterien, die sich als Stereotype durch die gesamte Literatur über Mätressen ziehen, – zu sehen etwa an den zeitgenössischen Verdikten gegen die Pompadour, die Mätresse Ludwigs XV.⁹⁶ Sicherlich hat auch Sophie ihre Zurücksetzung durch eine Mätresse scharf empfunden, doch bei Wilhelmine kommt erschwerend hinzu, daß ihre Orientierung an einem Eheideal der gegenseitigen ausschließlichen Liebe sie in tiefen Widerspruch zu den Usancen des Hofes bringen muß. Dies zeigt sich auch

dort, wo Wilhelmine heftig die moralische Verworfenheit und die weibliche Koketterie bei Hof kritisiert und ihre moralische Integrität und Sittsamkeit dagegensetzt.⁹⁷ Ein fundamentaler Unterschied im weiblichen Selbstverständnis beider Frauen ist jedoch, daß Sophie ihre Weiblichkeit emphatisch durch ihre Rolle als Mutter bestätigt sieht, während dies für Wilhelmine kaum eine Rolle zu spielen scheint. Ihre 1732 geborene Tochter Elisabeth Friederike Sophie wird in den Memoiren nur dort erwähnt, wo es um deren von Wilhelmines Bruder Friedrich dringend gewünschte Verheiratung mit dem Herzog von Württemberg geht. Zu diesem Anlaß veranstaltete die Markgräfin das größte Fest, das Bayreuth je gesehen hatte.⁹⁸ Sie gab damit der dynastischen Bedeutung der Ehe Ausdruck; eine gefühlsmäßige Bindung an ihre Tochter scheint sich dagegen erst spät entwickelt zu haben. So schreibt sie 1748 an Friedrich, daß ihr die Trennung von Friederike anlässlich von deren Verheiratung schwer fiele, da sie gerade begänne, ihrer Tochter näher zu kommen.⁹⁹

Wie findet sich Wilhelmines Selbstverständnis nun im Bild wieder? Ich beschränke mich im folgenden auf ein zentrales Gemälde des preußischen Hofmalers Antoine Pesne: „Markgräfin Wilhelmine in Pilgertracht“ von 1750.¹⁰⁰ Die Markgräfin ist als 41jährige in einer Grotte sitzend dargestellt, den Kopf auf die linke Hand gestützt, der Ellenbogen ruht auf einem grünen, mit Goldbordüren besetzten Kissen. Bücher, Noten und ein Malkasten verweisen auf die Interessen Wilhelmines, die in ihrer rechten Hand ein Buch hält. Es handelt sich um den *Trak-tat über die Freundschaft* von Louis de Sacy. Im anderen Arm hält sie ihr Lieblingshündchen Folichon. Besonders auffallend aber ist die Kleidung Wilhelmines: Sie ist in einem Pilgergewand aus schwarzem Samt abgebildet, das eine mit Jakobsmuscheln besetzte Pelerine ziert. Rote Schleifen und Spitzenbordüren hellen die strenge Anmutung des Gewandes auf. Geradezu bildbeherrschend aber ist eine breite, rote Stoffbahn, die von der Taille abwärts zu sehen ist. Gesichtsausdruck und Pose vermitteln einen nachdenklichen, reflexiven, aber nicht melancholischen Eindruck. Dem entspricht die Höhle, die quasi einen Reflexionsraum darstellt. Das Bildnis läßt den Eindruck von Privatheit entstehen.



Abb. 2 Antoine Pesne: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth in Pilgertracht, Öl/Lw., 145 x 111 cm, um 1750. Potsdam, Neues Palais, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv. Nr. GK I 5239)

Auf dem Bild erscheint Wilhelmine als Pilgerin, nicht als Eremitin. Die Pilgerschaft aber ist keine vordergründig religiöse und auch keine amouröse, sondern wird von Peter O. Krückmann mit Bezug zur Darstellung „Esilio“ in der „Iconologia“ Ripas als Pilgerschaft im Exil gedeutet.¹⁰¹ Wilhelmine befindet sich „auf der Pilgerschaft des Lebens, fern der Heimat im Exil“ – man erinnere sich an ihre Wahrnehmung, durch ihre Heirat ein Opfer gebracht zu haben. Dennoch schwingt Wilhelmnes Vorliebe für den Rückzug aus den gesellschaftlichen Verpflichtungen mit, ein Lebensgefühl, das sie bereits 1737 Friedrich gegenüber erwähnt: „Ich lasse all solchen [d.i. den höfischen] Zwang und fliehe ihn, soviel ich vermag. Ich suche ein stilles Leben zu führen und meine Freiheit zu wahren, und das ist undurchführbar, wenn man jenen eitlen Respekt fordert, der an den meisten Höfen Brauch ist.“¹⁰²

Die Markgräfin umgeben die Attribute ihrer Leidenschaften und Überzeugungen: ihr Engagement für Literatur, Musik und Kunst wird ebenso dargestellt wie ihr Verständnis von Freundschaft und ihre Würde als Königstochter, angezeigt durch den kostbaren Schmuck und das repräsentative Kissen. Wilhelmine ist allein zu sehen, ihre Sehnsucht nach Rückzug wird ins Bild gesetzt. Dennoch könnte ihre Darstellung auf ihre Beziehung zu anderen hinweisen: Ob der rote Streifen nun Teil des Unterkleides¹⁰³ oder eine Art rote Schärpe ist, er gibt jedenfalls dem Gewand den Anschein eines sakralen Ornats. In ihren Briefen an Voltaire¹⁰⁴ bezeichnet Wilhelmine sich selbst als Äbtissin, ihren Freundeskreis als Klostergemeinschaft. Außerdem könnte ihre Rolle in dem von freimaurerischen Ideen inspirierten Mopsorden¹⁰⁵ mitschwingen, den Wilhelmine in Bayreuth einführte und der bezeichnenderweise auch Frauen zuließ. Wird die Schärpe so gedeutet, dann läge eine Sakralisierung der eigenen Person und der sie umgebenden Gemeinschaft vor. Diese überrascht zunächst, bedenkt man Wilhelmnes Distanz zu religiösen Identitäten im herkömmlichen Sinn. Doch sie versteht sich als geistiges Oberhaupt eines Kreises, der, fernab des normalen höfischen oder bürgerlichen Lebens, durch aufklärerische Ideale und Tugenden bestimmt wird. In die-

sem Kreis kann sie eine quasi-sakrale Rolle einnehmen, aus der der Wunsch nach Unangreifbarkeit ebenso spricht wie die Tatsache, daß sie Wilhelmine ihren Opfer- und Leidensstatus produktiv überwinden läßt.

Die Rolle als Äbtissin ist zugleich dadurch definiert, daß sie das Moment von Körperlichkeit und Sexualität zurücknimmt. So tritt auch Wilhelmines Körper in der bildlichen Darstellung völlig zurück. Zwar ist ihr Kleid nicht hoch geschlossen, doch das Dekolleté wird durch einen Spitzenkragen fast vollständig verhüllt. Der restliche Körper verschwindet in den weiten Falten des Gewandes. Deutlich wird, daß Wilhelmine nun, in ihren reiferen Jahren ihre geistigen Fähigkeiten, ihren gesellschaftlichen Stand und zumindest ansatzweise vermittelt, ihre Funktion innerhalb eines selbstgestalteten Kreises in den Vordergrund rückt. Gleichzeitig weist das Thema der in Reflexion Versunkenen die Vergnügungssucht ab, die Wilhelmine mit dem Hof verbindet und bei ihrem Gatten ablehnt. Wesentliche Momente der Selbstbeschreibung in den Memoiren kehren wieder; das Bild erweist sich als eindeutige, bewußte Selbststilisierung der Markgräfin. Dennoch ergeben sich Differenzen von Text und Bild: Im Memoirentext kann sie wesentlich komplexer den „Innenaspekt“ ihrer Selbstbeschreibung bearbeiten, nämlich ihr Leiden durch den Egoismus ihrer Eltern und durch die Treulosigkeit ihres Gatten. Dagegen treten im Memoirentext ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Ambitionen fast völlig zurück. Text und Bild erhalten eine unterschiedliche Funktion.

Im Vergleich der Bilder zeigt sich, daß Wilhelmine in fortgeschrittenerem Alter, in dem jugendliche Schönheit und weibliche körperliche Reize nicht mehr im Mittelpunkt stehen können, eine andere Möglichkeit findet, sich selbst eindrucksvoll zu stilisieren. Hier ergeben sich aufschlußreiche Parallelen zur bildlichen Präsentation der Sophie von Hannover. Auch in deren witwenähnlichem Altersbildnis finden wir ihr damaliges Selbstverständnis paradigmatisch ausgedrückt. So unterschiedlich die Bildnisse auch sind, sie offenbaren einen gemeinsamen Fluchtpunkt, der sich nicht nur durch Bildkonventionen erklären läßt: Beide nicht mehr

jungen Frauen wählen die Darstellung ihrer geistigen Orientierungen und gestalterischen Talente als Kern der Selbststilisierung und können damit den Verlust an weiblicher Attraktivität, wie ihn das Alter mit sich bringt, auffangen. Gleichzeitig wird deutlich, daß nun der generative Aspekt nicht mehr im Vordergrund steht. Hatte die eine die Erwartung der Produktion von männlichen Erben sogar übererfüllt, war von der anderen aufgrund des Alters derartiges nicht mehr zu erwarten. Beide Frauen wirken in ihrer Bildpräsenz stark enterotisiert – Wilhelmine in sakraler Anmutung, Sophie als strenge Matrone. Eine derartig „körperferne“ Darstellung war übrigens auch bei älteren Damen nicht zwingend. Beiden, Sophie wie Wilhelmine, gelingt es, eine eigene, unverwechselbare Identität auch bildlich umschreiben zu lassen, eine selbstbewußte und standesbezogene Identität, die sich auch losgelöst vom Ehemann zu denken weiß und eigene Bereiche gestalten kann. Daß beide Frauen dies in so hohem Maße konnten, ist ihrer gesellschaftlichen Position als adlige Frau zu verdanken. Doch deutlich werden ebenso Differenzen, die nicht nur individuell sein mögen, sondern auf gesellschaftlichen Wandel deuten. So ist Wilhelmines Konflikt mit ihrer Umgebung in ungleich stärkerem Maße ausgeprägt als bei Sophie. Hatte diese noch die Beschränkungen ihres weiblichen Daseins letztlich akzeptiert, so leidet Wilhelmine vor allem als Tochter darunter. Die Ideen der Aufklärung haben für sie in noch stärkerem Maße die Brüchigkeit der höfischen Welt bloßgelegt, erlauben eine noch schonungslosere Sicht der Eltern und des sich nach adligen, nicht nach idealtypisch-aufklärerischen Maximen verhaltenden Ehemanns. Dieses Motiv vermag jedoch nur der nicht-öffentliche Text zu umschreiben. Texten und Bildern werden also in der Selbstkonstitution unterschiedliche Funktionen zugeschrieben, enthalten zum Teil verschiedene, aber sich ergänzende Facetten der Individualität. Auf jeden Fall empfiehlt es sich, beide Medien zusammen zu betrachten, wenn ein umfassendes Bild weiblichen Selbstverständnisses gewonnen werden soll.

¹ Literatur zu Sophie von Hannover: Alheidis VON ROHR: Sophie von Hannover. Hannover 1980; Mathilde KNOOP: Kurfürstin Sophie von Hannover. Hildesheim ²1969 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen; 32); Carl MÖLLER: Sophie von der Pfalz: „Madame d’Osnabrück“ und Garantin der Erhöhung des Welfenhauses. In: Das Osnabrücker Schloß: Stadtresidenz, Villa, Verwaltungssitz. Hrsg. von Franz Joachim Verspohl. Bramsche 1991 (Osnabrücker Kunstdenkmäler; 5), S. 117-131. Die neuere Literatur bringt nicht viel Neues: Gerda UTERMÖHLEN: Sophie, Kurfürstin von Braunschweig-Lüneburg. In: Liselotte von der Pfalz: Madame am Hofe des Sonnenkönigs. Hrsg. v. Gudrun Paas. Ausst. Kat. Heidelberg 1996, S. 53-60; Christiane VAN DEN HEUVEL: Sophie von der Pfalz (1630-1714) und ihre Tochter Sophie Charlotte (1668-1705). In: Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. von Kerstin Merkel / Heide Wunder. Darmstadt 2000, S. 77-92; Christiane VANDEN HEUVEL: Eine Ehe mit Kalkül und Fortune: das Herrscherpaar Ernst August und Sophie von Hannover. In: Ehrgeiz, Luxus und Fortune: Hannovers Weg zu Englands Krone. Hrsg. v. Historischen Museum Hannover. Hannover 2001 (Schriften des Historischen Museums Hannover; 19), S. 36-49.

² Zu Wilhelmine von Bayreuth siehe vor allem den vorzüglichen Katalogband PARADIES DES ROKOKO. Bd.1: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. München / New York 1998; Wilhelm MÜLLER: Im Glanz des Rokoko: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Würzburg 1958 (Sonderheft Archiv für Geschichte von Oberfranken; 38).

³ Die Memoiren der Sophie von Hannover wurden zuerst, wie das Original, in französischer Sprache veröffentlicht. MEMOIRES DER HERZOGIN SOPHIE, nachmals Kurfürstin von Hannover. Hrsg. v. Adolph Köcher. Leipzig 1879. Die deutsche Fassung: Robert GEERDS: Die Mutter der Könige von Preußen und England: Memoiren und Briefe der Kurfürstin Sophie von Hannover. Ebenhausen / München / Leipzig 1913. – Die neueste Ausgabe der Memoiren der Wilhelmine: WILHELMINE VON BAYREUTH: eine preußische Königstochter; Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. v. Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt/M. 1990. Zur Druckgeschichte dieser Memoiren s. FRIEDRICH DER GROSSE UND WILHELMINE VON BAYREUTH: Briefe, deutsch. 2 Bde. Hrsg. v. Gustav Berthold Volz. Berlin / Leipzig 1924-26, Bd. 1, S. 49-58.

⁴ Siehe dazu GEERDS (wie Anm. 3), S. 11 und WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 474.

⁵ Zur weiblichen Autobiographie als Medium der Selbstkonstitution s. Magdalena HEUSER: Autobiographien von Frauen: Beiträge zu einer Geschichte. Tübingen 1996; Esther BAUR: „Sich schreiben“: zur Lektüre des Tagebuchs von Anna Maria Preiswerk-Iselin (1758-1840). In: Von der dargestellten Person zum

erinnerten Ich: europäische Selbstzeugnisse als historische Quelle (1500-1850). Hrsg. v. Kaspar von Greyerz / Hans Medick / Patrice Veit. Köln / Weimar / Wien 2001, S. 95-112.

⁶ Siehe dazu Heide WUNDER: „Er ist die Sonn', sie ist der Mond“: Frauen in der Frühen Neuzeit. München 1992, bes. S. 33-56. Zu adligen Frauen und ihren Handlungsspielräumen s. Beatrix BASTL: Tugend, Liebe, Ehre: die adlige Frau in der Frühen Neuzeit. Wien / Köln / Weimar 2000; Barbara BECKER-CANTARINO: Die Frau in der höfischen Kultur. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. v. August Buck u.a. 3 Bde. Hamburg 1981 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 10), Bd. 3, S. 441-446; FRAUEN BEI HOF. Hrsg. v. Otto Borst. Tübingen 1998.

⁷ Sophie und ihr Bruder wechselten über Jahrzehnte fast täglich Briefe. Vgl. BRIEFWECHSEL DER HERZOGIN SOPHIE MIT IHREM BRUDER, DEM KURFÜRSTEN KARL LUDWIG V.D. PFALZ. Hrsg. v. Eduard Bodemann. Leipzig 1885. ND Osnabrück 1966.

⁸ GEERDS (wie Anm. 3), S. 25.

⁹ Ebd., S. 26.

¹⁰ „Ich sah wohl, daß ich viel geeigneter war für das Kloster als für diesen Hof, wo man sich so viel Mühe macht, um mich zu unterhalten“. Ebd., S. 157.

¹¹ Vgl. Peter BURKE: Die Geschicke des „Hofmann“: zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten. Berlin 1996. Zum Hof allgemein s. Arthur G. DICKENS: The courts of Europe: politics, patronage and royalty 1400-1800. London 1977; Volker BAUER: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: Versuch einer Typologie. Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit; 12); PRINCES, PATRONAGE AND NOBILITY: the court in the beginning of the modern age 1450-1650. Hrsg. von Ronald G. Asch / Adolf M. Birke. London 1991; Thomas DA COSTA KAUFMANN: Höfe, Klöster und Städte: Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800. Köln 1998; Rainer A. MÜLLER: Der frühneuzeitliche Fürstenhof. Oldenburg 1995.

¹² Dies wird besonders bei ihrem Besuch am französischen Hof deutlich. Sie akzeptiert etwa beim Empfang bei der französischen Königin kein Taburett zum Sitzen, da sie bei der Kaiserin einen Lehnssessel bekommen habe. GEERDS (wie Anm. 3), S. 155.

¹³ Ebd., S. 37.

¹⁴ Der neueste Titel zum „Winterkönig“ ist Peter BILHÖFER: Nicht gegen Ehre und Gewissen: Friedrich V. Kurfürst v. d. Pfalz – der „Winterkönig“ von Böhmen (1596-1632). Diss. Mannheim 1999.

¹⁵ Margret LEMBERG: Eine Königin ohne Reich: das Leben der Winterkönigin Elisabeth Stuart und ihre Briefe nach Hessen. Marburg 1996 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission Hessen; 46); Rosalin MARSHALL: The Winter Queen: the life of Elisabeth of Bohemia. Edinburgh 1998.

¹⁶ Vgl. LEMBERG (wie Anm. 15). Zur konkurrierenden Hofhaltung der Oranier

siehe PRINCELEY DISPLAY: The court of Frederick Hendrik of Orange and Amalia of Solms in The Hague. Hrsg. v. Marika Keblusek u. a. Aust. Kat. Haags Historisch Museum. Den Haag / Zwolle 1997; ONDER DEN ORANJE BOOM: niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen. Ausst. Kat. Krefeld u. a. München 1999; zur politischen Kultur s. Olaf MÖRKE: „Stadtholder“ oder „Staatsholder?“. die Funktion des Hauses Oranien und seines Hofes in der politischen Kultur der Republik der Vereinigten Niederlande im 17. Jahrhundert. Münster 1997.

¹⁷ Dies wird auch deutlich bei ihrer unnachgiebigen Haltung in der Königs-marck-Affäre (ihre Schwägerin Sophie Dorothea unterhielt ein außereheliches Liebesverhältnis zu Philipp Christoph von Königsmarck und wurde deshalb verbannt) und bei ihrem abwertenden Urteil über Eleonore d'Olbreuse, die spätere Gattin ihres Schwagers. GEERDS (wie Anm. 3), S. 133. Vgl. auch VAN DEN HEUVEL (wie Anm. 1), S. 82.

¹⁸ GEERDS (wie Anm. 3), S. 12.

¹⁹ Dies wird in der neueren Adelsforschung vielfach herausgestellt. Zum Adel allgemein s. Helmut REIF: Westfälischer Adel 1770–1860: vom Herrschaftsstand, zur regionalen Elite. Göttingen 1979; DER EUROPÄISCHE ADEL IM ANCIEN RÉGIME: von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (1600–1789). Hrsg. v. Ronald G. Asch. Köln / Weimar / Wien 2001; EUROPÄISCHER ADEL 1750–1950. Hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1990; DER ADEL AN DER SCHWELLE DES BÜRGERLICHEN ZEITALTERS 1780–1860. Hrsg. v. Armgard von Reeden-Dohna / Ralph Melville. Stuttgart 1988; Jonathan DEWALD: The european nobility 1400–1800. Cambridge 1996; DER FÜRST. Hrsg. v. Wolfgang E. J. Weber. Köln / Weimar / Wien 1998.

²⁰ GEERDS (wie Anm. 3), S. 16.

²¹ Elisabeth gilt als bedeutende Gelehrte ihrer Zeit. Sie korrespondierte u.a. mit Descartes. Zur Gelehrsamkeit s. RES PUBLICA LITTERARIA: die Institution der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Sebastian Neumeister. Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 14).

²² GEERDS (wie Anm. 3), S. 162f. S. auch VON ROHR (wie Anm. 1), S. 53–56.

²³ So schreibt Sophie in ihren Memoiren, daß sie die „Befehle“ ihres „Herrn“ pünktlich befolge. GEERDS (wie Anm. 3), S. 70. Sophie schreibt über ihre Gefühle gegenüber ihrem Gatten nach der Hochzeit: „Er zeigte sich derartig für mich eingenommen, daß ich mir einbildete, er würde mich sein ganzes Leben lang lieben, und ich betete ihn derartig an, daß ich mich verloren glaubte, wenn ich ihn nicht sah.“ Ebd., S. 61.

²⁴ Ebd., S. 63.

²⁵ Vgl. Ute DANIEL: Zwischen Zentrum und Peripherie der Hofgesellschaft: zur biographischen Struktur eines Fürstinnenlebens der Frühen Neuzeit am Beispiel der Kurfürstin Sophie von Hannover. In: L'Homme, 8, 2, 1997, S. 208–217.

²⁶ Sophie schreibt: „Seine Zärtlichkeit gab mir Kraft und ließ mich meine Leiden überwinden, so daß ich einem Sohn das Leben gab.“ GEERDS (wie Anm. 3), S. 66.

²⁷ Ebd., S. 90.

²⁸ Vgl. Inventarium palatii Osnabrugensis de anno 1698. In: DAS OSNABRÜCKER SCHLOß (wie Anm. 1), S. 199.

²⁹ Im Gegensatz zur früheren, eher schlüpfrig-anekdotisch ausgerichteten Literatur zu einzelnen Mätressen gibt es inzwischen neuere Literatur, die die wichtige Position dieser Frauen bei Hof als Ansatzpunkt einer überzeugenden Untersuchung wählen. So z.B. Andrea WEISBROD: Von Macht und Mythos der Pompadour: die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus. Königstein / Taunus 2000; Sybille Oßwald-Bargende: Die Mätresse, der Fürst und die Macht: Christina Wilhelmina von Grävenitz und die höfische Gesellschaft. Frankfurt am Main / New York 2000; CAROLINE HANKEN: Vom König geküßt: das Leben der großen Mätressen. Berlin 1996; Gabriele Hoffmann: Constantia von Cosel und August der Starke: die Geschichte einer Mätresse. Bergisch Gladbach 1984.

³⁰ GEERDS (wie Anm. 3), S. 33.

³¹ Ebd., S. 71.

³² Über die Gräfin Colonna schreibt sie, daß man nicht bemerken könne, warum diese Person soviel Aufsehen hätte machen können und daß sie nur Männern gegenüber Geist besäße. Ebd., S. 87.

³³ Vgl. DANIEL (wie Anm. 25), S. 214.

³⁴ So etwa bei ihrer Charakterisierung der französischen Königin. GEERDS (wie Anm. 3), S. 157.

³⁵ Vgl. LEMBERG (wie Anm. 15), S. 10.

³⁶ Etwa GEERDS (wie Anm. 3), S. 32.

³⁷ Italiens Sitten paßten ihr so wenig wie das Klima, schreibt Sophie. Ebd. S. 84. An anderer Stelle schreibt sie, sie habe immer gelernt, daß Koketterie ein Verbrechen sei. Ebd. S. 80.

³⁸ Vgl. BURKE (wie Anm. 11), S. 40.

³⁹ Sie hatte folgende Kinder: Georg Ludwig (1660-1727), seit 1714 Georg I. von England; Friedrich August (1661-1690); Maximilian Wilhelm (1666-1726); Sophie Charlotte (1668-1705); Karl Philipp (1669-1690); Christian Heinrich (1671-1703); Ernst August (1674-1728). Mit ihrer Tochter Sophie Charlotte pflegte Sophie einen regen Briefwechsel. BRIEFWECHSEL DER KURFÜRSTIN VON HANNOVER MIT DEM PREUßISCHEN KÖNIGSHAUSE. Hrsg. von Georg Schnath. Berlin / Leipzig 1927. Während ihrer Italienreise sehnt sich Sophie schon bald wieder nach ihren Kindern. GEERDS (wie Anm. 3), S. 91.

⁴⁰ Nicht nur ihre Rolle als Mutter ist hier ausschlaggebend, sondern auch ihr dynastisches Denken, das sich von dem ihres Ehemanns unterscheidet. Dazu Thomas Schwark: Fortschritt oder Unrecht?: der Streit der Söhne um das Erbe im Fürstentum Hannover. In: EHRGEIZ, LUXUS UND FORTUNE (wie Anm. 1), S. 50-67.

⁴¹ So schreibt Sophie in ihrem umfangreichen Briefwechsel mit den Raugrafen und Raugräfinnen (den zunächst unehelichen Kindern ihres Bruders Karl Lud-

wig mit seiner Hofdame Luise von Degenfeld), sie sei bei der schweren Krankheit des Kurfürsten „immer allein“ bei ihm gewesen. BRIEFE DER KURFÜRSTIN SOPHIE VON HANNOVER AN DIE RAUGRAFEN UND RAUGRÄFINNEN ZU PFALZ. Hrsg. v. Eduard Bodemann. Leipzig 1888. ND. Osnabrück 1966, S. 367. Sie betont damit die neue Nähe zum Kurfürsten.

⁴² EHRGEIZ, LUXUS UND FORTUNE (wie Anm. 1).

⁴³ Von dem Bildnis existieren mehrere Fassungen. Die hier verwendete ist das in Potsdam befindliche Exemplar. Daneben gibt es eine leicht abweichende Variante im Schloß in Bad Homburg auf der Höhe (Inv. Nr. 1.1.395). Es hat die Maße 140,5 x 106,5 cm, ist also größer als das Exemplar in Potsdam. Die Größe erklärt sich aus einer nachträglichen Randanstückelung der Leinwand. Außerdem weist es vielfache Übermalungen auf. Literatur zu den Bildnissen Sophies: Alheidis VON ROHR: Die Bildnisse der Sophie v. d. Pfalz. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 20, 1981, S. 127-150; Christina HAAK: Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen. Frankfurt a. M. u.a. 2001 (Schriften zur bildenden Kunst; 9). Während die Ikonographie des Herrscherbildes gut erforscht ist, gibt es zum weiblichen Porträt noch relativ wenig Publikationen. Zu Porträts von Männern s. etwa: BILDNIS UND IMAGE: das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Hrsg. v. Andreas Köstler / Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998; Friedrich POLLEROß: „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Hrsg. v. Wolfgang Adam. 2 Bde. 1997, Bd. 1, S. 795-820; Marvin LUNENFELD: The royal image: symbol and paradigm in portraits of early modern female sovereigns and regents. In: Gazette des Beaux-Arts, 97, 1981, S. 157-161; Christa SCHLUMBOHM: Die Glorifizierung der Barockfürstin als „Femme forte“. In: BUCK (wie Anm. 6), S. 113-122; Marcia POINTON: Hanging the head: portraiture and social formation in eighteenth-century England. New Haven / London 1993; Stephanie Goda TASCH: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthony van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999. Außerdem Spezialstudien zu einzelnen adligen Frauen, insbesondere zu Christina von Schweden.

⁴⁴ Zu Scheits s. Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 30. Leipzig 1936, S. 16. Die meisten anderen Bilder von Sophie stammen von Gerard van Honthorst. Dazu s. Hermann BRAUN: Gerard und Willem van Honthorst. Diss. Univ. Göttingen 1966. Bei Honthorst erhielten Sophie, vor allem aber ihre talentierte Schwester Louise Hollandine, Malunterricht. Zu Louise Hollandine s. Christopher KERSTJENS: A princely painter: princess Louise Hollandine of the Palatine, Abbess of Maubisson. In: The Court Historian, Bd. 4,2, 1999, S. 161-166. Zum Hof in Hannover s. Ernst VON MALORTIE: Der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophie. Hannover 1847; Georg SCHNATH u.a.: Das Leineschloß. Hannover 1967.

⁴⁵ Gerda Utermöhlen datiert das Bildnis fälschlich auf „nach 1698“. UTERMÖHLEN (wie Anm. 1), S. 58.

- ⁴⁶ Zur Fontange s. Wiebke KOCH-MERTENS: Der Mensch und seine Kleider. Teil 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900. Düsseldorf / Zürich 2000, S. 286.
- ⁴⁷ Ebd., S. 282f. Außerdem Irene GROENEWEG: Court and city: dress in the age of Frederick Henry and Amalia. In: PRINCELEY DISPLAY (wie Anm. 16), S. 201-218.
- ⁴⁸ ROHR (wie Anm. 43), S. 137.
- ⁴⁹ GEERDS (wie Anm. 3), S. 32.
- ⁵⁰ BRIEFE DER KURFÜRSTIN SOPHIE VON HANNOVER (wie Anm. 41), S. 255.
- ⁵¹ Zum Herrenhauser Park s. Udo VON ALVESLEBEN / Hans MENTHE: Herrenhausen, die Sommerresidenz der Welfen. Berlin 1929, ND Hannover 1966; HERRENHAUSEN 1666-1966. Ausst. Kat. Hannover 1966.
- ⁵² Wegen der Bedeutung der fürsorgenden Nächstenliebe wird die Symbolgestalt der theologischen Tugend der Liebe oft mit Kindern dargestellt. Vgl. Udo BECKER: Lexikon der Symbole. Freiburg / Basel / Wien 1998, S. 51. S.a. Hans-Martin KAULBACH / Reinhart SCHLEIER: Der Welten Lauff. Ostfildern / Ruit 1997.
- ⁵³ GEERDS (wie Anm. 3), S. 132.
- ⁵⁴ DAS OSNABRÜCKER SCHLOß (wie Anm. 1).
- ⁵⁵ MALORTIE (wie Anm. 44).
- ⁵⁶ Vgl. Anm. 4.
- ⁵⁷ Vgl. zur Druckgeschichte der Denkwürdigkeiten FRIEDRICH DER GROßE (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 49-58.
- ⁵⁸ Insbesondere die Tatsache, daß Wilhelmine der Kaiserin Maria Theresia, Friedrichs Erzfeindin, ihre Aufwartung gemacht hatte, interpretierte ihr Bruder als Verrat. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 55f. Zur politischen Lage s. FRIEDRICH DER GROßE, FRANKEN UND DAS REICH. Hrsg. von Heinz Duchardt. Köln / Wien 1986 (Bayreuther Historische Kolloquien; 1).
- ⁵⁹ Zur Autobiographie sei beispielhaft genannt: Roy PASCAL: Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt. Stuttgart u.a. 1965; Bernd NEUMANN: Identität und Rollenzwang: Theorie der Autobiographie. Frankfurt am Main ³1969; Günter NIGGL: Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert: theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung. Stuttgart 1977; Ralph Rainer WUTHENOW: Das erinnerte Ich: europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. München 1974; Helmut PFOTENHAUER: Literarische Anthropologie im 18. Jahrhundert: zur Geschichte der Selbstbiographie. Stuttgart 1987.
- ⁶⁰ Siehe ihre Selbstcharakterisierung. WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 45.
- ⁶¹ Dies wird vor allem bei ihrem Besuch bei Kaiserin Maria Theresia deutlich. Ebd., S. 516-518.
- ⁶² Dies zeigt sich schon an der Kritik, die sie an ihrem Vater übt. Ebd., S. 29f.⁶³ Vgl. BURKE (wie Anm. 11).
- ⁶⁴ So beschreibt sie, wie sie von den hannoverschen Hofdamen im Zusammenhang mit den englischen Heiratsplänen begutachtet wird: „Ich mußte mich vor

ihnen ausziehen und meinen Rücken zeigen, um ihnen zu beweisen, daß ich nicht bucklig sei.“ WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 82.

⁶⁵ Ebd., S. 114.

⁶⁶ Zur Aufklärung s. allgemein Peter-André ALT: Aufklärung. ²Stuttgart / Weimar 2001.

⁶⁷ Vgl. WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 516f.

⁶⁸ Ebd., S. 274.

⁶⁹ Ebd., S. 37.

⁷⁰ Ebd., S. 29.

⁷¹ Siehe Rudolf ENDRES: Preußens Weg nach Bayreuth. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 15-20.

⁷² Vgl. WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 85.

⁷³ Wilhelmine schreibt über das Fräulein von Sonsfeld, daß sie sie wie eine Mutter liebe und verehere. Ebd., S. 77.

⁷⁴ Ebd., S. 161.

⁷⁵ Als Beispiele ebd., S. 377, S. 459 und S. 481. Auch die Briefe an ihren Bruder Friedrich sprechen immer wieder von ihren Krankheiten, an denen Friedrich intensiven Anteil nimmt.

⁷⁶ Ebd., S. 247.

⁷⁷ Ebd., S. 356.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 69f.

⁷⁹ Ebd. S. 93.

⁸⁰ GEERDS (wie Anm. 3), S. 119.

⁸¹ Vgl. WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 448.

⁸² Zur Beeindruckungsstrategie beim Bau von Fürstenresidenzen s. Frank Wolf EIERMANN: Requisita dignitatis: die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. Erlangen 1995; FORMEN DER VISUALISIERUNG VON HERRSCHAFT: Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Peter Michael Hahn / Hellmut Lorenz. Potsdam 1998 (Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reichs); PRACHT UND HERRLICHKEIT: adlig-fürstliche Lebensstile im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Peter Michael Hahn / Hellmut Lorenz. Potsdam 1997 (Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reichs). Zu Wilhelmines Kunstpolitik und künstlerischen Selbstinszenierung s. Cordula BISCHOFF: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758). In: DEUTSCHE FRAUEN DER FRÜHEN NEUZEIT (wie Anm. 1), S. 153-167.

⁸³ S. dazu Reinhard WIESEND: Markgräfin Wilhelmine und die Oper. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 94-98; Ingo TOUSSAINT: Das Markgräfliche Opernhaus. In: ebd., S. 98-104. Das Opernhaus wurde von den Gebrüdern Bibiena erbaut. Siehe zu den Bibiena Oswald Georg BAUER: „Ihre Ideen waren der Würde der Herrscher ebenbürtig, und nur die Macht der Herrscher konnte ihren Ideen Gestalt geben“: zur Typologie der Bühnenbilder der Galli Bibiena. In: ebd., Bd. 2, S. 104-109; Ursula QUECKE: Il teatro della festa: die Gal-

li Bibiena als Schöpfer ephemerer Architekturen im höfischen Festzusammenhang. In: ebd., S. 110-115.

⁸⁴ S. dazu Sylvia HABERMANN: Gartenkunst unter Friedrich und Wilhelmine. In: ebd., S. 65-70.

⁸⁵ So gründete das Markgrafenpaar 1756 eine Kunstakademie in Bayreuth. Vgl. PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 135.

⁸⁶ S. dazu Daniela BARTHEL: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und die historischen Bücher ihrer Bibliothek. Erlangen 1994. Übergreifend: Sabine HEISLER: Unbekannte Lesewelten: Privatbibliotheken adliger Frauen im deutschen Reich zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert. In: Ariadne, 34, 1998, S. 4-7.

⁸⁷ S. Karl MÜSSEL: Markgraf Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (1711-1763): Wilhelmines Gemahl als Reichsfürst, Landesherr und Mensch. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 20-24.

⁸⁸ WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 255 und S. 261.

⁸⁹ Ebd., S. 452.

⁹⁰ Vgl. Anm. 29.

⁹¹ Das Bildnis der Marwitz ist ebenfalls im Musikzimmer des Alten Schlosses Eremitage zu sehen. Vgl. PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 46.

⁹² So Wilhelmine in einem Brief an Friedrich. Vgl. FRIEDRICH DER GROßE (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 68.

⁹³ Friedrich setzte seiner Schwester nach ihrem Tod ein eindrucksvolles Denkmal im Park von Sanssoussi. Dort thront sie als antike Philosophin in einem Freundschaftstempel. Vgl. PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 130.

⁹⁴ WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 3), S. 522.

⁹⁵ Vgl. DANIEL (wie Anm. 25).

⁹⁶ Noch heute ist die Rezeption der Pompadour von diesen Stereotypen durchsetzt. Siehe dazu WEISBROD (wie Anm. 29), S. 47-58.

⁹⁷ WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 2), S. 521.

⁹⁸ Arno STÖRKEL: Die Hochzeit von Elisabeth Friederike Sophie, Tochter der Markgräfin Wilhelmine: der Höhepunkt des Bayreuther Hoflebens im 18. Jahrhundert. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 90-94.

⁹⁹ FRIEDRICH DER GROßE (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 153.

¹⁰⁰ Zu den Bildnissen von Wilhelmine s. Lorenz SEELIG: Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth: die Kunst am Bayreuther Hof. München 1982; Helge SIEFERT: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – die Mode in den Porträts von Antoine Pesne. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 77-82. Farbige Gemäldewiedergabe in ebd., Bd. 1, S. 49; zu Pesne: vgl. THE DICTIONARY OF ART, Bd. 24, S. 678-80.

¹⁰¹ Vgl. PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 50-54.

¹⁰² FRIEDRICH DER GROSSE (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 365.

¹⁰³ SIEFERT (wie Anm. 100), S. 80f.

¹⁰⁴ Vgl. PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 51. Dazu: Georg HORN: Voltaire und die Markgräfin von Bayreuth. Berlin 1865.

¹⁰⁵ Vgl. Rudolf TRABOLD: Adler und Mops: Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts. In: PARADIES DES ROKOKO (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 30-43.

Abbildungsnachweis

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Abb. 1, 2

Helga Meise

„Porträtverkehr“. Das Porträt als Dispositiv bei Caspar Stieler, den Salonnières und Amaranthes

Ein Porträt erstellen heißt jemanden zeigen. Dieser muß gesehen, die Wahrnehmung in ein Bild umgesetzt werden. Der Vorgang ist komplex. Was gesehen wird, ist ebenso vorgeprägt wie das, was wiedergegeben/fixiert wird. Die Vorgeschichte spielt in den Vorgang hinein, etwa die Absichten, die der Auftraggeber verfolgt, die Rolle, die das Porträt als Gegenstand, als Bestandteil der materiellen Kultur übernehmen soll. Hinzu kommt das Geflecht der Beziehungen, das entsteht zwischen dem Maler und seinem Gegenüber, dem Maler und dem Porträt, dem Porträt und anderen Bildern.

Bedenkt man die Wechselwirkungen, die zwischen Sehen und Zeigen, zwischen Maler und Modell, Maler und Bild bestehen, liegt es nahe, das Porträt im Anschluß an Michel Foucault als „Dispositiv“ aufzufassen: Das Porträt ist ein „heterogenes Ensemble“, in dem Elemente verschiedener Ordnungen auf je spezifische Art zusammentreten, um auf eine gesellschaftliche Notlage, eine Dringlichkeit zu antworten.¹ Porträts, die Personen zeigen, also Bildnisse einzelner geben, bündeln Sinneswahrnehmungen und an gesellschaftliche Funktionsräume gebundene Darstellungsweisen. In sie gehen Diskurse, reglementierende Entscheidungen und Wissen aus allen Wissensfeldern ein, die einer Gesellschaft in einem gegebenen Moment zur Verfügung stehen, aber auch nicht notwendig diskursive Praktiken, Gebrauchs- und Funktionszusammenhänge, Zeremonien und Ereignisse, die in den verschiedenen Funktionsräumen der Gesellschaft bestehen. Jedes der Momente bestimmt den Stellenwert und die Wertschätzung des Porträts mit. In ihm überlagern sich mithin Kräfteverhältnisse, aber auch Strategien, die auf Erhaltung oder Veränderung der bestehenden Kräfteverhältnisse zielen. Das Porträt ist ein Austragungsort von Macht.

Es ist in ein Geflecht von Machtbeziehungen eingebunden und bringt selbst neue Machtverhältnisse hervor.

Faßt man das Porträt in diesem Sinne als Dispositiv, scheinen mir im Hinblick auf das Verhältnis von Frau und Bildnis in der Repräsentationskultur deutscher Fürstenhöfe einige literarische Texte des 17. und 18. Jahrhunderts besonders aufschlußreich. Gemeint sind Kaspar Stielers Lustspiel *Der Vermeinte Printz* von 1665, die literarischen Porträtsammlungen zweier Salonnieres, *Les Femmes Illustres* der Madeleine de Scudéry und die *Divers Portraits* aus dem Umfeld der Grande Mademoiselle aus den 1640er bzw. 1650er Jahren, sowie ein Lexikon, Amaranthes' *Frauenzimmer Lexikon* von 1715. Die Texte gehören verschiedenen literarischen Gattungen an und erfüllen unterschiedliche Funktionen. Dies zeigt bereits der Blick auf die Adressaten. Stielers Stück ist eine Auftragsarbeit für eine fürstliche Vermählung. Die literarischen Porträts der Salonnieres stehen in Opposition zum Hof; Amaranthes' Lexikon wendet sich an den bürgerlichen Stand. Deutet dies an, wie breit das Spektrum der kulturellen Praktiken ist, die um das Porträt kreisen, rücken die Texte selbst vor allem ein Thema ins Zentrum, die besonderen Beziehungen, die zwischen Frau und Porträt bestehen. Markiert bereits dies ein Novum, wie der Blick auf die literarische Tradition und die diskursive Ordnung, der jeder einzelne Text angehört, zeigt, entfalten die Texte das Thema selbst darüber hinaus unter wechselnden Konstellationen und auf mehreren Ebenen. Sie wenden sich ausdrücklich an Frauen, sie zeigen Frauen als Protagonistinnen, nicht nur als Porträtierte, sondern auch als Adressatinnen und Betrachterinnen von Porträts, als Wißbegierige überhaupt. Darüber hinaus kommen Porträts als Objekte vor. Das Lustspiel läßt Porträts zirkulieren. Bei den Salonnieres und Amaranthes sind die Porträts zudem als literarische Darstellungsverfahren greifbar. Die Texte verdeutlichen damit die Art und Weise, in der das Porträt „heterogene Elemente“ verbindet. Sie liefern Einblicke in den Stellenwert, den es in den verschiedenen Funktionsräumen der frühneuzeitlichen Gesellschaft hat, aber auch in den Künsten. Die dabei zu beobachtenden Wandlungen, die sich in den Beziehungen zwischen Frau und Bildnis anbahnen,

markieren Schnittstellen in Struktur und Genese des „Porträts“ als Dispositiv und erweisen sich zugleich als Indikatoren für den einsetzenden Umbau der Geschlechterverhältnisse in der Frühen Neuzeit.

**Der Vermeinte Printz:
Vom „Porträtverkehr“ zum „Wissensbild“**

Kaspar Stieler (1632-1707), seit 1662 Kammersekretär des Grafen Albert Anton von Schwarzburg-Rudolstadt (1641-1710), verfaßt sein Lustspiel *Der Vermeinte Printz* zum Beilager seines Dienstherrn mit Gräfin Emilie Juliane von Barby und Mühlingen (1637-1706). Es erscheint unter dem Titel:

*Der Vermeinte Printz. Lustspiel/ Denen Beyden Hochgräflichen Eheleich vertrauten/ Als: Dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn/ Herren Albert Anthon/ Der vier Grafen des Reichs/ Grafen zu Schwartzburg und Hohenstein/ Herrn zu Arnstadt/ Sondershausen/ Leutenberg/ Lohra und Clettenberg/ &. Wie auch/ Der gleichfalls Hochgebohrnen Gräfin und Freulein zu Barby und Mühlingen/ &. Auff Deren Hochgr. Hochgr. Gn. Gn. Hochansehnlichen Gräfl. Beylager/ den siebenden Brachmonats. 1665. Hochfeyerlich begangen/ Auff dem grossen Saale des Hochgr. Schlosses Heydeck in Rudolstadt/ zu unterthänigen Ehren und gnädigen gefallen/ treugehorsamst vorgestellt. Rudolstadt/ Gedruckt bey Caspar Freyschmidt/ Anno 1665.*²

Der Vermeinte Printz ist die Geschichte eines Prinzen, der „eigentlich eine Prinzessin“³ ist. Floridor/Zelide ist das einzige Kind des Königs von Sizilien und seiner Gemahlin. Da weitere Kinder nicht zu erwarten sind, das „Salische Gesetz aber denen Weibsbildern die erbliche Folge im Reiche abschnitte“ (S. A2v), beschließt man, die Tochter als Sohn auszugeben und als solchen auf die Regentschaft vorzubereiten. Dies geht aber nur so lange gut, so lange Floridor nicht mit dem anderen Geschlecht in Berührung

kommt. Als dies geschieht und ihm sein Vater die Wahrheit eröffnet, ist der Prinz sprachlos:

„Floridor. Ich ein Weib? Mein Herr/ mein Vater/ ist Floridor Zeli-
de? eine Prinzessin und kein Prinz? O ihr Götter! Was höre ich?
träume ich? Ists möglich/ daß sich die Natur verändern kann? Ich
weiß nicht/ was ich sagen soll.“ (I,4, S. 6)

Der König untersagt aus machtpolitischen Gründen einen neuer-
lichen Geschlechtswandel:

„Der Ruf/ daß Ihr ein Printz seyd/ ist dergestalt durchgehend und
befestiget/ daß er durch nichts als durch Eure Unvorsichtigkeit mag
ümgestossen werden. ... erlernet mit fleiß/ was vor Fürstliche
Beschaffenheiten an einem Printzen erfordert werden. Der Lohn
eures klugen verfahrens/ ist die Krone von Sizilien.“ (I,4, S. 5)

Das Lustspiel verschränkt zwei heikle zeitgenössische Fragen,
die nach der Legitimität weiblicher Herrschaft und die nach der
Geschlechtsidentität der Frau⁴; gleichzeitig, und das frappiert be-
sonders, löst es die daraus entstehenden Konflikte aus der Per-
spektive der Frauen. Es ist Floridor/Zelide, der/die sich nach der er-
sten Verstörung unter Ausschöpfung seiner vermeintlichen Identität
als Prinz und Thronfolger immer neue Handlungsräume erschließt,
um nicht nur die Regentschaft, sondern auch Alphonsus, den Prin-
zen von Kastilien, für sich zu gewinnen. *Der Vermeinte Printz* de-
finiert den bisher geltenden Zusammenhang von Herrschaft und
Geschlecht neu. Er/sie beruft sich auf die „freye Wahl derer/ die
sich ehelich verbinden wollen“ (III,3, S. 83) und verwirft im
Gegenzug das Salische Gesetz, und zwar gerade mit Bezug auf die
absolutistische Staatsräson:

„Das Gesetz ist billich verwerfflich/ so wider die Natur gebeut. Ein
König muß ungebunden seyn/ soll er den Monarchen Titul zu
recht führen.“ (III, 6, S. 91)

Floridor/Zelide verbindet Zug um Zug den legitimen Anspruch auf die Herrschaft mit ihrer Identität als Frau – unter Rekurs auf die Souveränität des Monarchen und unter Umgehung der üblichen dynastischen Heiratspolitik erobert sie sich sowohl die Herrschaft als auch den Geliebten.

Das glückliche Ende des Lustspiels fällt zum einen mit der Neuordnung der Herrschaftsverhältnisse zusammen,⁵ zum anderen mit der Herstellung der sozialen und geschlechtlichen Identität der Protagonisten. Alle Verwirrungen, die Uneindeutigkeiten und Überlagerung von Standes- und Geschlechtsgrenzen und den damit gesetzten Rollen, waren gleich zu Beginn von drei Porträts aufgelöst worden. Diese hatten das Geschehen überhaupt in Gang gesetzt. Aber allein der *Vermeinte Printz* war mit jedem von ihnen in Berührung gekommen. Weist dies schon auf die zentrale Rolle der Porträts hin, läßt sich das Lustspiel insgesamt als Unterweisung, als Einführung in deren Bedeutung lesen. Die Porträts stoßen Floridor auf ihr Geschlecht als Frau und damit auf den Widerspruch von Geschlechtszugehörigkeit und Herrschaftsfähigkeit. Geht man den Gebrauchs- und Funktionszusammenhängen im einzelnen nach, zeigt sich, daß die Bildnisse zudem verschiedenen Ordnungen angehören, die sich dem Prinzen nach und nach erschließen und ihm neue Handlungsräume eröffnen, die ihn in neue soziale Rollen initiieren.

Das erste Bildnis kommt gleich im ersten Auftritt ins Spiel. Zwei „Ober Parlaments Herren“ zeigen dem Prinzen ein „gemahltes Bild“ (I,1, S. 1). Es stellt „die Fürstin Andromeda [dar] und ... auff dem Adler ... Perseus/ der ihr wider das Meerwunder zu hülffe kommt“ (I,1, S. 1). Im Unterschied dazu zeigen die beiden anderen Porträts noch lebende Personen, einen „hübschen jungen Gesell“ (I,7, S. 5) sowie eine schöne Prinzessin (I,16, S. 26). Die Bildnisse werden als „Konterfey“ (I,8, S. 13) bzw. „Conterfet“ (I,16, S. 26) bezeichnet. Sie scheinen einander zugeordnet, zum einen auf der Ebene der Dargestellten, zum anderen durch die Beziehung zur Liebe, die jedes von ihnen hat. Das Bild des jungen Mannes gehört Rosalve, der Herzogin von Pratobello, die am Hof von Sizilien zu einem ihr unbekannten, jungen Edelmann in Liebe entbrannt ist. Es

handelt sich um Alphonsus, den Prinzen von Kastilien, was niemand weiß. Rosalve hat ihn porträtieren und sein Bildnis, offensichtlich ein Medaillon, in Gold fassen lassen, um es immer bei sich tragen zu können: „so sehr verlangt sie nach dem Gemähle“ (I,5, S. 8).

Das zweite Konterfei zeigt die Prinzessin Orgille, die Tochter des Königs von Neapel. Das Bildnis ist Bestandteil der Werbung, der Heiratsverbindung, die der neapolitanische König dem sizilianischen König anbietet, um die langjährigen Streitigkeiten zwischen den Häusern beizulegen. Es gehört in den „Porträtverkehr“, mit dem Vermählungen zwischen verschiedenen Dynastien auf den Weg gebracht werden.⁶ Aber das Lustspiel läßt die Strategie ins Leere laufen. Die Vermutung der „Ober Parlaments Herren“:

„Sollte aber auch vielleicht der Printz der Orgillen Bildnuß so genaue betrachtet/ sich darein verliebet haben/ und wegen auffgeschobener Entschliessung in traurige Gedancken gerathen seyn?“ (I,17, S. 27)

ist falsch. Floridor ignoriert das Konterfei vollkommen. Aber nicht nur dessen informeller Gebrauch entfällt, sondern auch der zeremonielle und der emotionelle Umgang damit.⁷ Das Porträt, das eine Beziehung stiften sollte, bewirkt das Gegenteil: Es verfehlt seine Wirkung auf Floridor, setzt aber umgekehrt Orgille frei. Diese hat offensichtlich weder ein Bildnis des Prinzen gesehen noch besitzt sie eines, als sie nach der ausweichenden Antwort des Königs von Sizilien auf die Werbung insgeheim und inkognito als Mann verkleidet am sizilianischen Hof eintrifft. Hier verfestigt sich zwar ihr Wunsch, Floridor zu heiraten. Aber sie darf sich nicht zu erkennen geben, will sie nicht ihren Ruf und ihre Abstammung verraten:

„Was hilft dich nun/ arme Prinzessin/ daß dein Hertz/ in der Nähe/ durch die Flammen der allerhellesten Augen verbrennet wird? Die Freyheit/ den schönsten Floridor zusehen/ umfässelt dich nur mit unerträglichen Ketten.“ (I,6, S. 9)

Die Gelegenheit, den Geliebten nicht im Bild, in Vertretung, sondern in Wirklichkeit und mit eigenen Augen zu sehen, steigert ihre Leidenschaft nur noch. Gefürchtet ob ihres hartnäckig verfolgten Liebesanspruchs, ist Orgille zuletzt in jeder Hinsicht bloßgestellt: Ihr Inkognito ist gelüftet, ihre Ehre zerrüttet. Sie ist jeder Hoffnung auf Befriedigung beraubt, durch Floridors wahres Geschlecht düpiert und vollkommen isoliert. Orgille bleibt gleichsam auf ihrer Liebe sitzen. Ihr Porträt markiert eine Leerstelle.

Im Gegensatz dazu zeitigt das „Konterfey“ des „hübschen jungen Gesell“ (I,5, S. 7) um so intensivere Wirkungen. Das Medaillon fällt Floridor in die Hände, der Rosalve zur Vortäuschung seiner Männlichkeit umwirbt und ihr einen Handschuh raubt – als Unterpfand seiner Liebe. Das Medaillon ersetzt umgehend den Handschuh, es wird zum eigentlich umkämpften Objekt. Von Rosalve in ihrem Handschuh verborgen, enthüllt ihre Reaktion auf die Entdeckung Floridor ihr Verhältnis zu dem Dargestellten:

„die Augen verrathen euch/ und/ ob der Mund schon Frost und Kälte vorgibt/ so schiessen doch die Liebesflammen sichtbarlich durch Eure Worte.“ (I,8, S. 14)

Das Medaillon wird als „Ding des Herzens“⁸ kenntlich. Es ergreift augenblicklich von Floridor Besitz und entfaltet die „Bildmagie“⁹, die dem „Conterfet“ Orgilles zugedacht war. Der Prinz gesteht sich selbst:

„Arme Zelide! Willstu nun deine Glückseligkeit auff einen Schatten bauen? Wo fliehet ietzt dein Heldengemühte hin? Wo der Entschluß/ die Ehre vor den Zweck deiner Begierden zu halten? Nun wirstu eine Götzendienerin eines gemahlten Gesichts. Kanstu wol zugeben/ daß dir von einem Bilde/ das weder Hände noch Leben hat/ deine Freyheit geraubet werde? O Jupiter! Ists wol möglich/ daß aus solch einem kleinen Gesichts-Himmel/ mit Todten Farben ausgestrichen/ so viel Donnerschläge in ein Hertz schlagen können/ die vielleicht mich und meinen Thron umstürzen werden? Ach Liebe! Nun bin ich dein Raub worden.“ (I,9, S. 15)

Was die Männlichkeit des Prinzen unter Beweis stellen sollte, stößt Floridor umgekehrt auf seine Geschlechtsidentität als Frau. Das Medaillon macht ihm/ihr schlagartig Liebesgefühl und Geschlechtszugehörigkeit bewußt. Er/sie beschließt, Alphonsus für sich zu gewinnen und Rosalves Platz zu erobern. Es geht nicht mehr um den Handschuh, sondern um das Bild. Sein Besitzwechsel zeigt, daß die Beziehung zwischen Rosalve und Alphonsus zerstört ist, aber die zwischen Alphonsus und Floridor/Zelide angebahnt.

Die Bildmagie, die zur Liebe entflammt, deutet bereits auf das glückliche Ende voraus. Sie erscheint aber gleichzeitig als Pendant zu dem Wissen, für das das „gemahlte Bild“ aus dem ersten Auftritt steht. Die Präsentation von Andromeda und Perseus mündet in einen handgreiflichen Konflikt Floridors mit den Räten. Der Prinz erweist sich als vollkommen unwissend:

„Floridor. Eine Fürstin?

Athalarcus. Ja/ gnädigster Herr/ eine Fürstin.

Fl. Ein Weibsbild?

Araspes. Wir werden ja nimmermehr mit E. Hoheit Scherz treiben.

Fl. Ich sage: Es ist ein Fürst/ ein nackender Mann und kein Weib/ und/ daß ihr der Warheit fehlet.

Ath. Es fehlet noch um ein merckliches/ gnädigster Herr/ daß es kein Mannsbild ist.

Fl. Und woran? an dem Barte? Habe ich doch auch keinen.

Ar. Es ist die Fürstin Andromede/ Durchlauchtigster Printz/ und der Mann auff dem Adler/ ist Perseus/ der ihr wider das Meer wunder zu hülffe kommt.

Fl. Ihr selbst seyd ein Meerwunder/ der ihr so wunderliche Einfälle auff die Bahn bringt. Diese aber allhier sind Vater und Sohn/ wo es nicht zwey Brüder seyn.

Ath. Die Kinder auff den Gassen wissen ja noch wol den Unterscheid zwischen Mann und Weib zu sagen.

Fl. Widersprechet mir nicht ferner/ und höhnet meine Jugend nicht/ ich rahte es euch: Dafern ihr schwerer Verantwortung entubriget seyn wollet!

Ar. E. Hoheit entrüsten sich nicht. Die Warheit ist handgreifflich. Man lasse die Natur drüber antworten.

Fl. Es ist nicht so/ Verwegener/ ich bedarff keiner Brillen. Schertzet gemach mit dem Erben von Sizilien oder die Reue soll bald erfolgen.

Ath. E. Hoheit schertzen selbst. Es ist und bleibt eine Prinzessin.

Ar. Und wird nimmermehr ein Printz drauß werden.

Fl. Ihr lügets beyde/ und das soll euch das Leben kosten. (Gehet mit blossen Degen auff sie loß).“ (I,1, S. 1f)

Das Gemälde, das den antiken Mythos zeigt und den Prinzen erstmals mit dem Unterschied zwischen den Geschlechtern konfrontiert, erweist den Thronfolger als unwissend – im Unterschied zu den „Kindern auf der Gasse“ verfügt er weder über Bildung noch über Kenntnisse der „Natur“. Auch sein letztes Argument, sein Stand, wird ihm aus der Hand geschlagen. Nicht seine „Hoheit“ entscheidet den Streit, sondern die Autorität des Königs, der den Prinzen über seinen aus Staatsräson beschlossenen Geschlechtswechsel aufklärt. Das Gemälde, das ihn über den Mythos in die eigene Geschichte und Geschlechtlichkeit einführt, fungiert im Unterschied zu den Porträts als „Wissensbild“¹⁰. Was Floridor erfährt, initiiert ihn auf doppelte Weise, in die Mechanismen der absoluten Machtausübung wie in die mögliche eigene Rolle als Herrscherin und als Frau. Sofort danach vermag er denn auch das Medaillon der Herzogin zu verstehen und seine Handlungen daran auszurichten. Das Wissen über Andromeda und ihr Schicksal schafft die Voraussetzung für das Lustspiel als ganzes: Während die beiden Konterfeis die Handlung vorantreiben, indem sie Beziehungen zwischen der dargestellten Person und ihrem Betrachter herstellen, rückt das Gemälde, das zwei in Liebe verbundene Personen zeigt, sowohl den Geschlechtsunterschied in den Blick als auch die im Mythos vermittelte Möglichkeit, den Konflikt zwischen Staatsräson und Geschlechtsidentität zu lösen. Es stiftet keine Beziehungen zwischen Personen, sondern ist Rüstzeug zur Herrschaftsausübung auf neugeordneter Grundlage.

***Les Femmes Illustres* und *Divers Portraits*: „portrait moral“ und „autoportrait“ als weibliche Selbstverständigung**

Nutzt Stielers Lustspiel die Differenz zwischen verschiedenen Bildnistypen, um jenseits der überkommenen höfischen Umgangsweisen mit dem Bildnis Liebes- und Herrschaftsansprüche einer Regentin zur Deckung zu bringen, ist das Porträt gleichzeitig ein den Zeitgenossen vertrautes, genuin literarisches Darstellungsverfahren. Die „literarische Abbildung“, seit der Antike unter anderem in Rhetorik, Humoralpathologie und Physiognomik eingesetzt und eingehend diskutiert, avanciert um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer „Mode des literarischen Porträts“¹¹. Sie erlangt gerade in der Frauenkultur des Grand Siècle zentrale Bedeutung. Madeleine de Scudéry (1608-1701) und Anne-Marie-Louise-Henriette de Montpensier, Herzogin von Orléans, genannt La Grande Mademoiselle (1627-1693), eine Kusine Ludwigs XIV. (1638-1714), die diesem als Parteigängerin der Fronde unterlegen war, erstellen literarische Porträtsammlungen, die ihrerseits um Frauen kreisen. Die Sammlung der Scudéry

*Les Femmes Illustres ou les harangues de Monsieur de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des Médailles Antiques. A Paris, chez Antoine de Sommaville, en la Galerie, des Merciers, à l'Escu de France et Augustin Courbe, en la même Galerie, à la Palme Au Palais 1642 Avec privilège du roi*¹²

stellt in der Tradition der „Galerie der starken Frauen“ weibliche Biographien zusammen, die aus der Antike überliefert sind.¹³ Die im Umfeld der Grande Mademoiselle entstehenden *Divers portraits*¹⁴ schildern lebende Zeitgenossen weiblichen und männlichen Geschlechts. Damit greifen Frauen bewußt „in den Jahrhunderte lang allein männlich geführten Dialog der Traditionen“¹⁵ ein.

Sowohl das Führen eines Salons als auch das literarische Schaffen der Bürgerlichen Scudéry und der hochfürstlichen Grande Mademoiselle stellen sich in den Kontext der Salonkultur, die sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Paris durchsetzt. Vorbild ist der

außerhalb des Hofes im Hôtel de Rambouillet etablierte Salon der Catherine Marquise de Rambouillet, geb. Vivonne-Savella (1588-1665), der als Treffpunkt für Dichter, Gelehrte und Adlige in ein geselliges Miteinander einübte, das Gesprächskultur und literarische Spiele erforderte, miteinander verband und Frauen wie Männer einbezog. Das Porträt als literarisches Darstellungsverfahren war für Unterhaltung und literarische Spiele gleichermaßen zentral.¹⁶ Strukturell vergleichbar den Verfahren, mit denen Petrarkismus bzw. Antipetrarkismus die auserwählte Dame preisen oder im Gegenteil satirisch „demonstrieren“¹⁷, entfalten die sich im Zeichen der „précieusité“ Versammelnden¹⁸ die „literarische Abschilderung“ zu immer neuen „jeux d’esprit, zu immer neuen Pointen“¹⁹. Die Damen nutzen dies, um die Sache der Frauen zur Diskussion zu stellen und für das weibliche Geschlecht einzutreten.²⁰ Madeleine de Scudéry zielt darauf, die Willkür der Männer in ihrem Verhalten den Frauen gegenüber bloßzulegen, vor allem, wenn es um die Liebe geht. Sie erteilt zunächst dem petrarkistischen Schönheitspreis, der die Frau als Summe normierter Schönheiten feiert, die an einzelnen Körperteilen festgemacht werden, eine Absage. Während im „portrait galant“ ihrer männlichen Zeitgenossen die Frau mit blondem, locker fallendem Haar, glatter heller, zart durchbluteter Haut, „lys et roses“, gezeichnet und der weibliche Körper Teil für Teil abgeschritten wird, von den Schläfen über Augen, Mund und Busen bis hinunter zu den Füßen,²¹ greift Scudéry in ihren Romanen *Le Grand Cyrus* (1649-1653) und *Clélie* (1654-1660) zwar auch zu Schönheitsbeschreibungen, wendet sich aber programmatisch gegen das „portrait galant“. Ihr Verdikt gegen das literarische Muster findet sich erstmals in ihrem zweibändigen Werk über starke Frauen, *Les Femmes Illustres* von 1642-1644. Scudéry läßt Zenobia, die sagenhafte Palmyrenkönigin, deren Regentschaft von ihren Landsleuten bewundert wurde, sagen:

„i’ay entendu sans plaisir, tous les flatteurs de la Cour, me peindre dans leurs vers, avec des *Lis & des Roses*; dire que mes dents estoient des Perles Orientales; que mes yeux, tous noirs qu’ils estoient,

paraissent plus clairs que le Soleil; & que Venus enfin, n'estoit pas plus belle que moy.“²²

Dem Schönheitspreis stellt Zenobia, so Baader, das „moralische“ Porträt ihrer Person entgegen. Nicht als schöne, sondern als moralisch integre Person werde sie der Nachwelt im Gedächtnis bleiben – andernfalls verewige sich zwar der Dichter als Poet im Gedächtnis der Nachwelt, liefere dieser aber gerade die Argumente, welche die Misogynie den Frauen gegenüber weiter bekräftige. Dieselbe Argumentation legt Scudéry Sappho, ihrem eigenen Vorbild, in den Mund: „On admireroit plus l'imagination des Poetes, que vostre Beauté ...“²³. Die antike Dichterin schreibt nicht nur selbst aus diesem Grund, sondern fordert auch andere Frauen auf, ihrerseits Verse zu machen. Nicht das dargestellte, sondern das darstellende Ich vermöchte sich auf diese Weise mitzuteilen und für seine Memoria zu sorgen. In den Plädoyers, die die von Scudéry porträtierten berühmten Frauen für Frauen halten, wird die Frau vom Objekt zum Subjekt der Aussage. Es ist nur konsequent, wenn Scudéry in ihren nur wenig später erscheinenden Romanen alternative Beziehungsformen zwischen den Geschlechtern erprobt, indem sie die Freundschaft die Stelle der Liebe einnehmen läßt. Den Frauen sollen gerade die Handlungsmöglichkeiten offen gehalten werden, die normalerweise die Liebe verstellt.²⁴

Der Umgang Scudérys mit dem Porträt gibt über das Selbstverständnis der Autorin Auskunft, ist aber darüber hinaus auch Austragungsort der Konkurrenz mit ihrer höfischen Rivalin, der Grande Mademoiselle. Die berühmte, ihrem Cousin in der Fronde unterlegene Fürstin setzt sowohl in ihrem Salon als auch in ihrem Werk auf das Porträt – die schnelle Charakteristik des Gegenüber, die idealiter in 15 Minuten in einem gut gemachten Gedicht erfolgen soll. An den so entstehenden und 1659 unter dem Titel *Divers Portraits* veröffentlichten Texten ist besonders hervorzuheben, daß das gesellige Spiel, das jedem der Anwesenden die so Porträtierten auch in deren schwärzesten Eigenschaften zeigt, auch Selbstporträts umfaßt. Die Grande Mademoiselle selbst verfaßt das ihre und hält die Damen ihrer Umgebung dazu an. Sie sieht im

„autoportrait“ die ideale Möglichkeit, die eigene Rolle als Fürstin zu behaupten und hier die erlittene Marginalisierung nach der politischen Niederlage wettzumachen.

Porträt bzw. Selbstporträt entwickeln sich zu spezifisch weiblichen Genres. Beide dienen dazu, nicht nur die eigene gesellschaftliche Position zu artikulieren, sondern der eigenen Darstellung, der Rolle als Salonniers Raum zu verschaffen und so den Lobreden der Männer, die als Vereinnahmung erlebt werden, entgegenzutreten. Besonders das Selbstporträt eignet sich aufgrund der Beschreibung von Tugenden und Lasten dazu, die eigenen Qualitäten gegen die der Männer aufzubieten und der Verunglimpfungen der Frauen durch die Männer in der Tradition der Misogynie Widerstand zu leisten. Die Porträts werden zu Argumenten im Prozeß weiblicher Selbstverständigung, zu Waffen in der von den Salonniers wieder aufgenommenen „Querelle des femmes“.

Das *Frauenzimmer=Lexicon*: Vom Porträt zum Lemma

Produzieren die Porträtverfahren der Salonniers unweigerlich ein Wissen über die Frauen, über die einzelnen wie über Vorlieben und Vorzüge, die Aussagen über das Geschlecht als ganzes treffen, ist das Porträt nur wenige Jahrzehnte später Amaranthes keinen Eintrag mehr wert. Das Lexikon, das er 1715 herausbringt, trägt den Titel:

Nutzbares/ galantes und curiöses Frauenzimmer=Lexicon, Worinnen nicht nur Der Frauenzimmer geistlich= und weltliche Orden, Aemter, Würden, Ehren=Stellen, Professionen und Gewerbe, Privilegia und Richtliche Wohlthaten, Hochzeiten und Trauer=Solenitäten, ... Sondern auch ein vollkommenes und auf die allerneueste Art verfertigtes Koch=Torten= und Gebackens=Buch, Samt denen darzu gehörigen Rissen, Taffel=Auffsätzen und Küchen=Zetteln, Ordentlich nach dem Alphabet kurtz und deutlich abgefaßt und erkläret zu finden, Dem weiblichen Geschlechte insgesamt zu sonderbaren Nutzen, Nachricht und Ergötzlichkeit auff Begeh-

ren ausgestellt Von Amaranthes. Leipzig, 1715. bey Joh. Friedrich Gleditsch und Sohn.²⁵

Das Werk wendet sich nicht nur im Titel, sondern auch in der Vorrede ausdrücklich an Frauen, vorrangig an die Frauen des Bürgertums. Es will Wissen bieten, das speziell ihnen nutzen kann. Geht man das Lexikon durch, fällt sofort auf, daß Einträge, die Auskunft über die „précieusité“ geben, selten sind, der Komplex als ganzer vage bleibt. Hatte Antoine Badeau de Somaize in seinem 1660/61 erschienenen *Le Grand Dictionnaire des Pretieuses*²⁶ noch das Porträt als literarisches Darstellungsverfahren beibehalten, um die Bewegung der Salonnières darzustellen, bringt das auf den deutschen Sprachraum bezogene Lexikon die das Selbstbewußtsein der Frauen stärkende Mode des Porträtierens zum Verschwinden. Einige „précieuses“ werden zwar genannt, Artikel, die Bewegung oder Anliegen insgesamt vorstellen würden, fehlen; Lemmata wie Porträt oder Bildnis sucht man vergeblich. Von den einzelnen Vertreterinnen ist die Scudéry zwar die prominenteste (FZL 1715, Sp. 1827ff), aber das Gewicht verschiebt sich von der „Pretieuse“ auf ihr „gelehrtes Wesen“ (Sp. 1827), ja auf die Verfasserin von nützlichen Schriften. Der Artikel erwähnt die „über 80. Bücher aus ihrem eignen Kopffe“ (Sp. 1828), die aufgelisteten Titel suggerieren, es handele sich durchweg um moralische Abhandlungen. Die *Femmes Illustres* geraten ebenso aus dem Blick wie die Romane. Von den Porträts und deren Anliegen ist nicht mehr die Rede; das gleiche gilt für die anderen Salonnières. Der Artikel „de Scudery“ selbst steht zwischen 20 Artikeln zu „Schweine=Fleisch“ (Sp. 1795-1824) und „de Scisis“ (Sp. 1827) einerseits, einem zu „Scylla“ (Sp. 1829f) und vier zu „Sechswöchnerin“ (Sp. 1831f) andererseits. Von der Bewegung als ganzer scheinen lediglich Verweise auf Objekte, auf „Pretiosen“, übrig geblieben zu sein, und auch dies aus einer veränderten Perspektive. Anstelle der Kraft von Bildnissen oder des Porträtverkehrs tritt die rechtwirksame Bedeutung in den Blick, die „Dingen des Herzens“ zuwachsen kann, und zwar bei bürgerlichen Personen:

„Mahl-Schatz. Ist dasjenige Pfand, welches ein Bräutigam seiner Braut bey der Verlöbniß zur Versicherung seiner Liebe und Treue einhändigt und sich dadurch verbündlich macht, bestehet insgemein in einem Ring oder andern Pretiosen; wird von dem Frauenzimmer insgemein das Fang-Eisen genennet.“ (Sp. 1189)

Daß auch Bilder „Pretiosen“ darstellen, hatte Stielers Lustspiel noch festgehalten; einen Artikel „Pretiose“ selbst kennt das Lexikon nicht.

In dem Moment, wo das Wissen, das Frauen haben sollen, zum Gegenstand wird, erscheint das Porträt als Dispositiv überholt. Dies dürfte zunächst darauf zurückgehen, daß das *Frauenzimmer=Lexicon* selbst sich sowohl als Wissens- wie auch als Vermittlungsinstanz von Wissen darbietet. Umso auffälliger ist, daß sich das Lexikon selbst des Porträts als literarischem Darstellungsverfahren bemächtigt, und zwar, wenn es darum geht, die weibliche Schönheit zu beschreiben:

„Schönheit,

Ist eine äusserliche wohlgefällige Gestalt und höchst angenehme Disposition des weiblichen Leibes, so aus einer richtigen Proportion, Grösse, Zahl und Farbe der Glieder herrühret, und dem weiblichen Geschlechte von Gott und der Natur mitgetheilet, auch durch eigene Politur und angewendete künstliche Verbesserung immer mehr und mehr erhöht wird. Ein gewisser Frantzösischer Scribente erfordert 30. Stück zu einer vollkommenen Schönheit, als da ist 1) die Jugend; 2) eine mittelmässige, nicht zu kleine, noch zu grosse Länge des Leibes; 3) Nicht zu fett nicht zu mager; 4) Eine gleichstimmige und förmliche Ordnung aller Glieder des Leibes ...“ (Sp. 1756f)

Wie dieser Anfang andeutet, folgen die weiteren 25 Teile des weiblichen Körpers in detaillierter Auflistung. Der Artikel bedient sich eben des „portrait galant“, das die Salonnières kritisierten. Beschreibung und Bild, Definition und Wissen um weibliche Schönheit gehen ineinander über. Der Eintrag fließt als Sub-

text in das Lemma „Frauenzimmer“ ein (Sp. 573-578). Hier geht es darum, das „weibliche Geschlecht zu unterscheiden“. Im Anschluß an die grundlegende Bestimmung: „Heisset überhaupt dasjenige schöne und edle Geschlechter, so dem Männlichen entgegengesetzt wird“ heißt es: „Ihr Humeur, Geist, Eigenschaft, Inclination und Wesen scheint nach ieder Landes=Art und Beschaffenheit von einander verschieden zu sein.“ (Sp. 573f). Nun folgt eine Reihe verschiedener „Frauenzimmer“, die von dem „Portugisischen“ als dem „Schönsten“ angeführt wird. Über das „Frantzösche“ heißt es:

„ ... ist beredt, neugierig, veränderlich in Moden, listig, verliebt, doch leichtsinnig, frey, doch sonder Verletzung der Erbarkeit, es liebet keine Röthe im Gesichte, sondern hält blaß seyn vor eine sonderbahre Schönheit, daher es fleißig zur Ader läst; hiernechst ist es sehr fruchtbar.“ (Sp. 574f)

Der Eintrag geht ausführlicher auf das „Teutsche Frauenzimmer“ ein:

„ ... so findet man hier und dar viel schöne Gesichter, sie leben neue Moden sehr gerne, sind politisch und zu allen Dingen geschickt, *curieux*, können ihre Liebe sehr verbergen, mögen auch gerne Schmeicheleyen vertragen, seynd begierig auf die *Galanterie*, lassen sich zur Haushaltung wohl anführen, und bey ihrer Liebe eine nicht geringe Eyfersucht mercken, sie wissen sich meisterlich zu verstellen ...“ (Sp. 575f)

Nachdem ein Blick auf die Frauen in „Asien“, „Africa“ und „America“ geworfen ist, steht am Ende die Frage, ob das weibliche Geschlecht dem „männlichen Geschlechter vorzuziehen“ (Sp. 577) sei.

Der Eintrag, der das „Frauenzimmer“ fassen will, greift implizit den Eintrag „Schönheit“ auf, setzt ihn voraus und schreibt ihn fort: Er konstruiert das weibliche Geschlecht. Der Eintrag bedient sich neuerlich des Porträts als Darstellungsverfahren, um „das weibli-

che Geschlecht von einander zu unterscheiden“ (Sp. 577): Er konstruiert damit auf der Folie des *einen* Geschlechts Unterschiede, die das Konstrukt selbst bekräftigen. Darüber hinaus nutzt der Eintrag beides, die Unterschiede und das Geschlecht als solches, um weitere Unterschiede in den Blick zu nehmen, die zwischen Nationen, ja zwischen Erdteilen. Gleichzeitig klammert der Eintrag die bei diesen Übertragungs- und Überlagerungsstrategien mitlaufende Frage nach dem „Vorzuge“ des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen ausdrücklich aus. Diese „mögen andere erörtern“ (Sp. 577f). Festzuhalten ist, daß das Lemma „Frauenzimmer“ ein Wissen über das „weibliche Geschlecht“ erstellt, ebenso, daß das Lemma selbst das dazu in Anspruch genommene Porträtverfahren nicht nur verdeckt, sondern ebenso zum Verschwinden bringt, wie dies in anderen Lemmata, in denen von wirklichen Porträts, von den mit ihnen verbundenen kulturellen Praktiken und von den an sie geknüpften literarischen Darstellungsverfahren die Rede hätte sein müssen, zu beobachten ist.

Resümiert man von diesem Befund aus, der anhand der Untersuchung weiterer Einträge des *Frauenzimmer=Lexicon* zu überprüfen wäre, anhand aller Artikel zu den Preziösen, aber auch zum Status der bürgerlichen Frau in Haushalt und Ehe, die Bedeutung des Porträts als Dispositiv, die in den ausgewerteten literarischen Texten zwischen 1640 und 1715 greifbar wird, ist zu konstatieren, daß das Porträts sich offensichtlich besonders anbietet, um die Rollen, die das weibliche Geschlecht in der Gesellschaft übernehmen sollen, zur Diskussion zu stellen. Stielers Lustspiel lenkt mit seiner Hilfe die Aufmerksamkeit auf das Problem weiblicher Herrschaft. Die Salonnières funktionieren die literarische Tradition des weiblichen Schönheitspreises zur eigenen Selbstverständigung um und wenden sich dabei ausdrücklich gegen misogynen Diskurse ihrer Zeit. Amaranthes' Lexikon greift gleichfalls auf das Porträt als Darstellungsverfahren zurück, zum einen, um sein Publikum – die Frauen der bürgerlichen Stände – zu erreichen, zum anderen, um die von ihm dargebotenen Inhalte, vorrangig weibliche Belange, attraktiv zu machen. Männliche und weibliche Perspektiven kommen aber im *Frauenzimmer=Lexicon* nicht mehr auf

die gleiche Weise zum Zuge; die Bedeutung, die das Porträt aus weiblicher Perspektive hatte, ist nicht mehr faßbar. Amaranthes' Lexikon markiert ganz offensichtlich einen Bruch im Umgang mit dem Porträt, der aus der Entgegensetzung, der Unterscheidung von weiblicher und männlicher Perspektive erwächst und den es weiter zu erforschen gilt.

¹ Vgl. Michel FOUCAULT: Ein Spiel um die Psychoanalyse. In: Michel Foucault: Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 118-176, hier S. 119ff.

² Zitate im folgenden direkt im Text.

³ Wolfgang NEUBER: Ästhetik als Technologie des fürstlichen Selbst: Caspar Stieler's Rudolstädter Festspiel Der Vermeinte Printz (1665) und das Zeremoniell. In: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit; 25), S. 250-265, hier S. 251.

⁴ Vgl. dazu jetzt: DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG in der Frühen Neuzeit: Geschlechter und Geschlecht. Hrsg. v. Heide Wunder. Berlin 2002 (Zeitschrift für historische Forschung; Beiheft 28).

⁵ Vgl. die Ausführungen NEUBERS (wie Anm. 3) zum höfischen Kontext des Lustspiels.

⁶ Vgl. Jörg Jochen BERNs: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“: Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit. In: Kultur zwischen Bürgertum und Volk. Hrsg. v. Jutta Held. Berlin 1983 (Argument-Sonderband; 103), S. 44-65, hier S. 52-54; Martin WARNKE: Hofkünstler: eine Sozialgeschichte des modernen Künstlers. Köln ²1996, S. 270-285.

⁷ Vgl. Hubert WINKLER: Bildnis und Gebrauch: zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit; Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg. Wien 1993.

⁸ Vgl. Orest RANUM: Refugien der Intimität. In: Geschichte des privaten Lebens. Hrsg. v. Philippe Ariès / Roger Chartier. 5 Bde., Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung. Frankfurt/M. 1991, S. 213-269, hier S. 235ff.

⁹ BERNs (wie Anm. 6), S. 47-52.

¹⁰ Paul MENDES-FLOHR: Wissensbilder im modernen jüdischen Denken. In: Wissensbilder: Strategien der Überlieferung. Hrsg. v. Ulrich Raulff / Gary Smith. Berlin 1999, S. 221-241, hier S. 225: „... das, was eine Gesellschaft und Kultur als Wissen anerkennt, hängt von Quelle, Zweck und den Prinzipien der Verifizierbarkeit ab. Zusammen definieren diese drei Faktoren ... das Wissensbild, dem eine Gesellschaft oder Kultur verpflichtet ist.“

¹¹ Vgl. dazu ausführlich Renate BAADER: Dames de lettres: Autorinnen des preziösen, hocharistokratischen und „modernen“ Salons (1649-1698). Stuttgart

1986 (Romanistische Abhandlungen; 5), S. 81-92.

¹² Titel zitiert nach der normalisierten Fassung Madeleine de SCUDÉRY: *Les Femmes Illustres ou les Harangues Héroïques*. Préface de Claude Maignien. Paris 1991, S. 28.

¹³ DIE GALERIE DER STARKEN FRAUEN / *La Galerie des Femmes Fortes*: die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Bearb. v. Bettina Baumgärtel / Sylvia Neysters. Ausst. Kat. Düsseldorf 1995.

¹⁴ *La Galerie des portraits de mademoiselle de Montpensier*, Recueil des portraits et éloges en vers et en prose des seigneurs et dames les plus illustres de France. La plupart composés par eux-mêmes. Dédiés à S. A. R. Mademoiselle. Hrsg. v. E. de Barthélemy. Paris 1860.

¹⁵ BAADER (wie Anm. 11), S. 85.

¹⁶ Ebd., S. 73ff.

¹⁷ Vgl. dazu Jörg Jochen BERNS: Die demontierte Dame: zum Verhältnis von malerischer und literarischer Porträttechnik im 17. Jahrhundert. In: Daß eine Nation die ander' verstehen möge: Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag. Hrsg. v. Norbert Honsza / Hans-Gert Roloff. Amsterdam 1988 (Chloe: Beihefte zum Daphnis; 7), S. 68-97.

¹⁸ BAADER (wie Anm. 11), S. 57ff. Zu nennen wären: Sablé, Madeleine de Souvré, marquise de (1598/9-1678); Motteville, Françoise Bertault, dame Langlois de (1621-1689); Sevigny, Marie, marquise de, geb. Rabutin-Chantal (1626-1696); Lafayette, Marie-Madeleine, marquise de, geb. Pioche de la Vergne, comtesse de (1634-1693). Vgl. auch: *Le Grand Dictionnaire des Pretieuses Historique, Poétique, Geographique, Cosmographique, Cronologique et Armoirique Où l'on verra leur antiquité, coustumes, devises, eloges, etudes, guerres, heresies, jeux, loix, langage, moeurs, mariages, morale, noblesse; avec leur politique, prédictions, questions, richesses, réduits et victoires; comme aussi les noms de ceux et de celles qui ont jusques icy inventé des mots pretieux*. Dedié à Monseigneur le Duc de Guise Par le Sieur de Somaize, secretaire de Madame la Conestable Colonna. A Paris, Chez Jean Ribou, sur le quay des Augustins, à l'Image Saint Louis. M. DC. LXI. Avec privilege du Roi.

¹⁹ BAADER (wie Anm. 11).

²⁰ Zur „Querelles des femmes“ mit weiterer Literatur vgl. Friederike HASSAUER: Der Streit um die Frauen. In: *Geschlechterperspektiven: Forschungen zur Frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Heide Wunder / Gisela Engel. Frankfurt am Main 1998, S. 255-262.

²¹ BAADER (wie Anm. 11), S. 86.

²² SCUDÉRY: Zénobie à ses Filles. In: SCUDÉRY (wie Anm. 12), S. 78-89, hier S. 84; zit. nach BAADER (wie Anm. 11), S. 86. „Ich habe ohne Vergnügen alle die Schmeichler bei Hofe mich in Versen abmalen hören, mit Lilien und Rosen, sagen, daß meine Zähne orientalische Perlen seien, daß meine Augen, so schwarz sie sind, klarer als die Sonne leuchten und daß selbst Venus nicht schöner sei als ich.“ (Übersetzung H. M.)

²³ SCUDÉRY: Sapho à Erinne, in: SCUDÉRY (wie Anm. 12), S. 154-1, hier S. 161; zit. nach BAADER (wie Anm. 11), S. 87. „Man wird die Einbildungskraft der Dichter mehr bewundern als Ihre Schönheit ...“ (Übersetzung H. M.)

²⁴ Dazu BAADER (wie Anm. 11), S. 89-132; Jean-Michel PELOUS: *Amour précieux, amour galant (1654-1675): essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Paris 1980.

²⁵ Zitate im folgenden direkt im Text. Zu Amaranthes zuletzt Helga MEISE: *Galanterie und Gründlichkeit: der galante Diskurs im Spiegel der Lexika von So-maize, Lehms und Amaranthes*. In: *Der galante Diskurs: Kommunikationside-al und Epochenschwelle*. Hrsg. v. Thomas Borgstedt / Andreas Solbach. Dres-den 2001 (Studien zur Neueren deutschen Literatur; 6), S. 127-145, hier S. 134.

²⁶ Zum Zusammenhang der Lexika und dem lexikalischen Verfahren als solchem vgl. ebd.

Michael Wenzel

**„Über die conterfeyen der schönsten von Engelland.“
Die Frauenporträtgalerien der Königinnen
Sophie Charlotte und Sophie Dorothea von Preußen
als Dokumente des Selbstverständnisses der
hocharistokratischen Frau um 1700**

*Über die conterfeyen der schönsten von Engelland / die jetziger
Churfürstin zu Brandenburg von daher geschicket worden.*

Die schönen Engelländerinnen /
die man zum wunder überschickt /
Entsatzten sich ob dem beginnen /
Als sie Charlotten angeblickt.
Was habt ihr / alle Königreich /
(Sprach jede) dieser Fürstin gleich?
Schickt ihr auch eure Königinnen /
Ihr werdet dennoch nicht gewinnen.

*Darüber / daß Ihre Churfürstl. Durchl. diese conterfeyen in dero
zimmer setzen lassen.*

Ihr schönen aus dem Engellande /
Seyd wohl die glücklichsten der welt /
Daß man euch / über eurem stande /
In unser Fürstin zimmer stellt!
Doch ist es auch bey eurem glücke
Um euren gantzen ruhm geschehen /
Wo bleiben eure schönen blicke /
Sehn wir Charlotten bey euch stehn?¹

Diese panegyrischen Gelegenheitsgedichte des Johann von Besser,
Zeremonienmeister am brandenburgischen Hof, an Kurfürstin So-

phie Charlotte von Brandenburg (1668-1705, ab 1701 Königin in Preußen) geben trotz oder gerade wegen ihres literarisch sicherlich durchschnittlichen Charakters einige interessante Hinweise auf die Entwicklung und Rezeption von sogenannten Schönheitengalerien. Zum einen belegen die Verse, daß die Kurfürstin vor 1697 – dem Erscheinungsjahr von Neukirchs Anthologie, in der die Gedichte abgedruckt sind – aus England eine Schönheitengalerie erhalten hatte und daß diese offensichtlich ein (diplomatisches?) Geschenk gewesen war. Zum anderen zeigt von Besser die Themenkreise auf, nach denen diese Porträts rezipiert wurden: weibliche Schönheit, Länderparagone und sozialer Stand.

Schönheitengalerien sind Sammlungen von weiblichen Bildnissen, die in der frühen Neuzeit im Kontext aristokratischer Porträtgalerien entstanden sind, welche wiederum in enzyklopädischer Weise neben der Dokumentation der eigenen Herkunft und Familie (Ahnengalerien) auch der Repräsentation der politischen und gesellschaftlichen Strukturen (Herrscher- und Zelebritätengalerien) gewidmet waren. Innerhalb dieser größeren Sammlungskontexte finden sich häufiger auch längere Folgen von weiblichen Bildnissen, die einen relativ selbständigen Charakter annehmen können und hier als Frauenporträtgalerien bezeichnet werden. Die Entstehungsbedingungen solcher Galerien waren zwar zunächst von genealogischen Aspekten geprägt, doch traten bald andere Gesichtspunkte wie etwa die persönliche Berühmtheit und/oder die körperliche Schönheit der Dargestellten oder deren Ausübung eines bestimmten (Hof-)Amtes hinzu. Als Frauenporträtgalerien sind also jegliche Folgen von weiblichen Bildnissen definiert, die zudem innerhalb eines übergeordneten Sammlungszusammenhangs stehen können, wie dies bei dem hier vorzustellenden Beispiel der englischen Damenbildnisse der Fall sein wird. Schönheitengalerien sind dann diejenigen Varianten von Frauenporträtgalerien, bei denen der schönheitliche Aspekt bei der Zusammenstellung der Dargestellten vorherrschend war. Allerdings kam in der frühen Neuzeit der Schönheit für die Konstituierung weiblicher Identität eine wesentlich bedeutendere Rolle zu als in der Folgezeit: Frauen von Stand waren somit eigentlich schon per Definition

schön. Dadurch werden begriffliche Unterscheidungen zwischen beiden Sammlungsformen schwierig; trotzdem läßt sich im Verlauf der Jahrhunderte die Tendenz erkennen, daß reale Schönheit vor nur ideell zugesprochener den Vorrang gewinnt. Das gerade im Porträtfach häufige Kopieren gleich mehrerer Vorlagen hatte zudem eine Vereinheitlichung verschiedener Bildnisse in Format und Aussehen zur Folge. Diese Gemälde werden als Serienporträts bezeichnet. Seltener waren in sich geschlossene Originalaufträge von Porträtserien. Um zu einem besseren Verständnis des Folgenden beizutragen, sei hier im Vorgriff eine genauere Bestimmung der bei von Besser erwähnten englischen Damenporträts genannt: Sie sind Kopien nach englischen Originalbildnissen, deren Vorlagen zum Teil Porträtserien angehörten und Schönheitengalerien formierten. In Berlin waren sie als Schönheitengalerie weiteren Frauenporträtgalerien zugeordnet bzw. in diese integriert.²

Sophie Charlotte war eine Tochter der Sophie von der Pfalz, Kurfürstin von Hannover, die selbst in mehreren niederländischen Frauenporträtgalerien vertreten war.³ Zum Zeitpunkt der Übersendung der Porträts stand ihre Mutter an zweiter Stelle der englischen Thronfolge, gesetzt den Fall, daß die englische Prinzessin und spätere Königin Anna – wie zu erwarten – keinen männlichen Nachfolger mehr gebären sollte. 1701 wurde Sophie von der Pfalz schließlich zur offiziellen englischen Thronerbin erklärt. 1714 trat ihr Sohn das Erbe als König Georg I. an, nachdem sie im gleichen Jahr verstorben war. Unter diesen Umständen ist es nur verständlich, daß auch Sophie Charlotte mittels einer Frauenporträtgalerie über den englischen Hof „informiert“ wurde.

Die brandenburgische Kurfürstin hatte die englischen Bildnisse zum größten Teil in die Vorkammer zum Audienzgemach in ihrem Sommerschloß Lietzenburg – nach ihrem Tod in Charlottenburg unbenannt – hängen lassen (Abb. 1). Einige fanden sich auch in der Grünen Vorkammer zu ihrem dortigen Schlafzimmer, wie sich im Nachlaßinventar von 1705 nachweisen läßt.⁴ Es ist aufgrund der Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloß Charlottenburg jedoch davon auszugehen, daß sich das 1697 bei von Besser erwähnte „zimmer“, in das die Kurfürstin die englischen Porträts laut

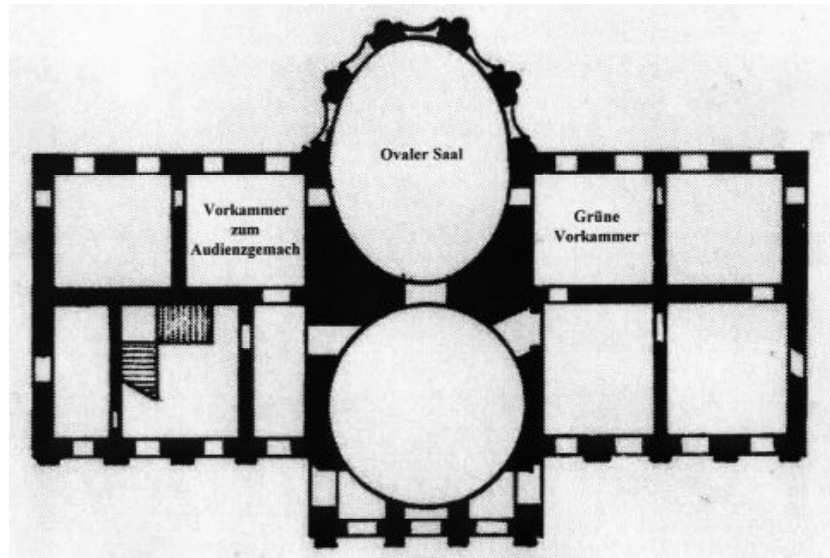


Abb. 1 Schloß Charlottenburg, Berlin, Grundriß des Alten Schlosses von 1695-1698, Erdgeschoß

dieser Quelle hatte hängen lassen, noch nicht in dem neuen Sommerschloß befunden hatte, da die sogenannte Erste Wohnung Sophie Charlottes dort erst am 11. Juli 1699 eingeweiht wurde. Die englische Schönheitengalerie wird, zusammen mit anderen Ausstattungsstücken, erst kurz vor diesem Zeitpunkt dorthin überführt worden sein.⁵

Leider hat sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand keines dieser englischen Damenporträts erhalten.⁶ Die Identität der Engländerinnen in der Galerie ist allerdings mit einer Ausnahme überliefert, was sich zunächst nur der Tatsache verdankt, daß ihre Namen auf der Rückseite ihrer Bildnisse genannt werden, wie das Inventar ausdrücklich vermerkt. Die Gedichte von Bessers legen die Vermutung nahe, daß diese Bildnisse geschlossen vor 1697 nach Brandenburg gelangten, auch wenn die separate Hängung von drei Bildnissen im Grünen Vorgemach und die Nennung der Jahreszahl 1698 bei der dortigen Duchess von St. Albans die Möglichkeit einer etwas späteren, zweiten Lieferung zulassen. Diese Wohnung der Kurfürstin liegt im Erdgeschoß des Schlosses und

betont so dessen Charakter als *maison de plaisance*. Die Raumfolge gruppiert sich um den Ovalen Saal im Zentrum. In diesem und in den zu beiden Seiten gelegenen Vorkammern bestand die heute nicht mehr vorhandene Gemäldeausstattung ausschließlich aus Porträts.⁷ Mit diesem ikonographischen Schwerpunkt folgten sie einem für Repräsentationsräume in fürstlichen Landschlössern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblichen Ausstattungsschema, wie es etwa für die erste Ausstattungsphase von Versailles unter Ludwig XIV. (als das Schloß allein die Funktion einer *maison de plaisance* zu erfüllen hatte), in Château Bussy-Rabutin oder in Poggio Imperiale dokumentiert ist.⁸

In der Ersten Charlottenburger Wohnung der Kurfürstin war das weibliche Bildnis weit häufiger anzutreffen als andere Gemäldesgattungen oder etwa das männliche Bildnis. Im Ovalen Saal und in der Vorkammer zum Audienzgemach hatten Dynastie und Familie noch Vorrang: Naturgemäß dominierten die Häuser Hohenzollern und Hannover; aufgrund der Erbfolge Hannovers waren zudem Wilhelm III. von England, dessen Gemahlin Maria II. und deren Schwester Königin Anna an vorderer Stelle vertreten.⁹ Frankreich war durch den Dauphin, seine Familie und die Nebenlinien Orléans und Conti präsent. Ludwig XIV. selbst kam dagegen nicht vor.¹⁰

Nahezu alle weiteren Gemälde in diesen Räumen, die nicht Bildnisse von Mitgliedern regierender Fürstenhäuser darstellten, waren Porträts von Frauen verschiedenen Standes: Im Ovalen Saal fanden sich vor allem mehrere Serien ungenannter französischer Damen, darunter zwei kleinerformatige Serien zu acht bzw. zwölf Einzelbildnissen, letztere offenkundig ein Pendant zu einer Folge von zwölf Bildnissen von Mitgliedern des französischen Königshauses.¹¹ Außerdem waren dort zwei Serien mit allegorischen Frauenporträts, die die Vier Kontinente repräsentierten.¹²

In der Vorkammer zum Audienzgemach verzeichnet das Inventar nach einer Reihe fürstlicher Bildnisse zunächst das Porträt eines Fräulein Loh und dann die Serie der acht Ovalporträts englischer Damen.¹³ Im Gegensatz zu sämtlichen bisher genannten französischen weiblichen Serienporträts¹⁴ werden die Dargestellten der

englischen Bildnisse im Inventar identifiziert, da sich – wie gesagt – ihre Namen auf der Rückseite der Gemälde befunden hatten. Des weiteren waren in der Vorkammer zum Audienzgemach vier Bildnisse französischer Frauen angebracht, zwei davon als Supraporten.¹⁵

Die Grüne Vorkammer war bis auf wenige Ausnahmen als Frauenporträtgalerie eingerichtet. Es herrschen im Inventar namentlich nicht identifizierte und auch national nicht weiter unterschiedene Damenbildnisse vor, deren Kleidung im allgemeinen aber recht genau beschrieben ist.¹⁶ Daneben werden einige französische und englische Damen auch namentlich genannt, die zum Teil der Hocharistokratie angehörten. Ausnahmen stellen die Porträts der Ehemänner von zwei der Fürstinnen sowie die Bildnisse eines russischen Generals und eines Hannoveraner Hofjuden dar.¹⁷ Letztere können als Relikt der Tradition der Kunst- und Wunderkammern aufgefaßt werden. In eine ähnliche Richtung weist auch eine Serie von 13 Philosophenbildnissen in der Möbelkammer. Die ebendort aufbewahrten fünf Bildnisse italienischer Musiker und Sänger deuten hingegen bereits auf ein spezifisches Sammlungsinteresse einzelner Mitglieder des Hauses Hohenzollern im 18. Jahrhundert hin. Diese Gemälde lagerten vermutlich deshalb in der Möbelkammer, um sie später zur weiteren Ausstattung des Schlosses nutzen zu können.¹⁸

Unter den Frauenporträts im Ovalen Saal und den beiden Vorzimmern werden mehrmals Gemälde als „alt“ oder die Dargestellten als in „alter“ bzw. „schlechter Kleidung“ oder als „nach der alten Manier frisiert“ bezeichnet.¹⁹ Eines dieser Gemälde ist zudem als einziges einem Maler zugeschrieben und datiert: Honthorst 1632. Bei männlichen Bildnissen ist dies hingegen nicht zu beobachten. Somit läßt sich folgern, daß Sophie Charlotte auch ältere Frauenbildnisse in die Ausstattung ihrer Räumlichkeiten integriert hatte, und zwar vornehmlich als Repräsentation von Weiblichkeit im Bildnis und nicht als Verweis auf eine bestimmte Dargestellte.²⁰

Unter den Serienporträts herrschen Darstellungen französischer Frauen eindeutig vor.²¹ Dies läßt sich auf die dominierende Stellung der französischen Hofkultur am Ende des 17. Jahrhunderts zu-

rückführen.²² Allerdings werden nur wenige der Französinen namentlich benannt (sämtlich im Grünen Vorgemach situiert), wenn sie nicht der Hocharistokratie angehörten.²³ Die bekannteste darunter ist sicherlich Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736). Die Vita der Comtesse de Verrue kann als exemplarisch für die neuen Möglichkeiten von Frauen in der höfischen Gesellschaft angesehen werden: Mit ihrem Gatten kam sie als junge Frau an den Turiner Hof, wo sie 1690 die Mätresse des Herzogs Viktor Amadeus II. von Savoyen (1666-1732) wurde. Im Jahr 1700 floh sie allerdings nach Paris und konnte – nach einer kurzen Übergangszeit in einem Konvent – eine sowohl von ihrem Gatten als auch vom Herzog von Savoyen unabhängige Lebensführung aufnehmen (beide trugen jedoch weiter zu ihrem Unterhalt bei). In der Folgezeit agierte sie erfolgreich mit ihrem Vermögen und konnte so ihren Besitzstand wie auch ihre bereits in Turin begonnene, bedeutende Kunstsammlung erweitern.²⁴ Unmittelbar auf das Porträt der Comtesse folgt im Inventar das Bildnis des Fräulein Busch, einer Hofdame Sophie Charlottes. Ihre Eingliederung in diese Sektion der Gemäldeausstattung macht deutlich, daß diese Gruppe von Dargestellten als eine einheitliche soziale Formation innerhalb eines höfischen Umfelds wahrgenommen wurde, auch wenn ihre jeweilige Stellung oder Ausstattung mit einem offiziellen Hofamt untereinander differieren konnte.

Der größere Teil der in der englischen Serie dargestellten Frauen ist auch in Schönheitengalerien auf den britischen Inseln nachzuweisen: Das Porträt der Duchess von Ormonde figuriert unter den *Petworth Beauties* des Michael Dahl und hing vermutlich auch in der Beverweerd-Galerie in Den Haag (Abb. 2). „The Lady Hide“ bezieht sich entweder auf die dokumentarisch unter den *Windsor Beauties* belegte Frances Hyde, Schwester der Auftraggeberin Anne, Duchess von York, oder auf diese selbst. Auf die zeitgenössische Hampton Court-Serie des englischen Hofmalers Godfrey Kneller verweisen die Porträts der Margaret Cecil, Countess von Ranelagh, der Diana de Vere, Duchess von St. Albans, und der ebenfalls von Kneller porträtierten Duchess von Manchester (gest.



Abb. 2 Michael Dahl (Kopie): Porträt der Lady Mary Somerset, Duchess von Ormonde, Öl/Lw., ca. 74,5 x 58 cm, ca. 1690/1700. Rijswijk, Instituut Collectie Nederland

1721), das von John Faber jun. der Mezzotinto-Ausgabe der *Hampton Court Beauties* hinzugefügt wurde. „The Lady Howard“ ist möglicherweise identisch mit Katherine Howard, Lady d’Aubigny (gest. 1650), deren kleinformatiges Bildnis nach einer Vorlage von van Dyck in der Schönheitenserie des *Bathing Room* der Königin Anna in Windsor vorkam. Möglich ist aber auch eine Identifizierung mit der Elizabeth Howard in der Mosigkauer Galerie nach van Dyck oder mit der gleichnamigen Lady Felton, der Mätresse des 1685 hingerichteten Duke von Monmouth, deren Porträt von Gennari sich in Kingston Lacy befindet. Der im Inventar von 1705 genannte Name „Chohe“ beruht sicherlich auf einem Lesefehler. Hier kann unter Umständen auf Knellers Porträt der Lady Anne Coke (1658-1722) in Holkham recurriert werden.

Bradshaw ist ein relativ häufig vorkommender englischer Familienname. Trotzdem ist bei der Charlottenburger Dame dieses Namens ein Schreibfehler im Inventar nicht auszuschließen, da Kneller 1698 ein Bildnis der Lady Rachel Bradshaigh (gest. 1743) anfertigte, das ebenfalls von John Faber jun. im Mezzotinto-Verfah-

ren radiert wurde. Aufgrund der räumlichen Nähe zu der im Inventar mit 1698 bezeichneten Duchess von St. Albans kann in Charlottenburg somit auch Rachel Bradshaigh gemeint gewesen sein.²⁵

Auf dieser Grundlage läßt sich die Schönheitengalerie englischer Damen der Sophie Charlotte als eine Sammlung von Kopien nach verschiedenen englischen Schönheitengalerien und Einzelbildnissen bestimmen. Diese konnten zum Entstehungszeitpunkt der Serie zum Teil schon einige Jahrzehnte alt sein (Vorlagen von van Dyck, Windsor-Serie), waren aber im Kernbestand an den zeitgenössischen *Hampton Court Beauties* orientiert. Damit ergibt sich eine strukturelle Nähe zu in England ebenfalls vorkommenden Kopiensammlungen nach Schönheitengalerien, wie unter anderem das Beispiel der Schönheitenserie im *Bathing Room* der Königin Anna in Windsor belegt.

Konzeption und Stil der aus England eingetroffenen Porträts wurden am Berliner Hof unmittelbar rezipiert, wie sich nicht nur anhand der Gedichte von Bessers nachweisen läßt: Die informelle Kleidung der Engländerinnen, ein *nightgown*, wird im Inventar an zwei Stellen erwähnt.²⁶

Der brandenburgische Hof unterlag im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts allgemein dem Einfluß der französischen Hofkunst. Als Porträtmaler diente der Hugenotte Gedeon Romandon, der aber 1697 verstarb. Dieser hielt sich 1690 in London auf, um für das Kurfürstenpaar Bildnisse des dortigen Hofes anzufertigen und die Konterfeis der Brandenburger dem englischen Königspaar zu überreichen. Bedeutendere stilistische Einflüsse der englischen Porträtkunst auf Romandon lassen sich in den Jahren nach dieser Reise jedoch nicht erkennen. Der in der Folge tätige Friedrich Wilhelm Weidemann (1668-1750) absolvierte dagegen eine Studienreise nach London, wo er seine Porträtkunst an Godfrey Kneller (1646-1723) ausrichtete. Von dort kehrte er im Februar 1702 zurück. Besonders die nun durch Weidemann geschaffenen Bildnisse der Königin Sophie Charlotte – bis hin zum Typus des ganzfigurigen Staatsporträts – folgten jetzt dem englischen Muster.²⁷ Darin läßt sich eine bewußte Umorientierung auf die höfische Bild-

niskunst Englands erkennen, sicherlich bedingt durch die sich immer deutlicher abzeichnende Anwartschaft von Sophie Charlottes Mutter auf die englische Krone – und die daraus resultierenden politischen Beziehungen. Einen entscheidenden Anstoß zur Orientierung des Hofkünstlers Weidemann nach England werden die Bildnisse der „schönen Engländerinnen“ gegeben haben, die in den Jahren kurz vor seiner England-Reise den Berliner Hof erreichten. Die Porträts der „schönen Engländerinnen“ am Berliner Hof sind wie zahlreiche andere Beispiele ein Beleg für den internationalen Austausch von Frauenbildnissen zwischen den Höfen und dienten als Auslöser eines nationalen und künstlerischen Paragone. Hier sind unter anderem die Serie der englischen Hofdamen im Besitz der Amalie von Solms oder die Erwerbungen Cosimos III. de' Medici in England und den Niederlanden zu nennen.²⁸ Nicht zuletzt belegen die „schönen Engländerinnen“ den hohen Stellenwert, den man in England selbst dem Sammlungstyp der Schönheitsgalerie beimaß.

Den Gedanken des Paragone zwischen den Höfen bringt von Besser in den eingangs zitierten Zeilen deutlich zum Ausdruck. Auch ist dort klar ersichtlich, daß schönheitliche Aspekte die Rezeption des Bildnisses der höfischen Frau dominierten. Als Zeremonienmeister erkannte und thematisierte von Besser das Problem der ständischen Differenzierung. Die Schönheit der Dargestellten berechnete zur Aufnahme ihrer Bildnisse in eine Porträtgalerie, die ansonsten nur den Porträts fürstlicher Personen vornehmlich aus regierenden Häusern vorbehalten war. Und natürlich lag ihr Rang deutlich unter dem der Bewohnerin der Raumfolge. Von Besser löst dieses Problem aber auf nahezu klassische Weise, indem er der Kurfürstin untrennbar mit ihrem höheren Stand auch eine größere körperliche Schönheit zubilligt, die die Attraktivität der Damen des englischen Hofes bei weitem überstrahle.

Königin Sophie Charlotte hatte die Eheschließung ihres Sohnes, des Kronprinzen und späteren „Soldatenkönigs“ Friedrich Wilhelm, mit ihrer Nichte Sophie Dorothea von Hannover (1687-1757) im Jahr 1706 bereits nicht mehr erlebt. Die Kronprinzessin

– seit 1713 auch Königin – setzte aber bis zu einem gewissen Grad die unter ihrer Vorgängerin aus dem Haus Hannover gepflegte Hofkultur fort, während ihr Gemahl in seiner Regierungszeit die Kunstpolitik seines Vaters nahezu völlig einstellte. Sophie Dorothea hatte 1711 – noch von ihrem Schwiegervater – das vor dem Spandauischen Tor von Berlin gelegene Schloß Monbijou erhalten, das dieser von dem 1710 in Ungnade gefallenem Grafen von Wartenberg erworben hatte. Vor von Wartenberg waren die jeweiligen Kurfürstinnen bereits über ein Jahrhundert im Besitz des Grundstücks gewesen. Von Wartenberg hatte es gekauft – vermutlich von Sophie Charlotte, die kein Interesse an diesem Gartengelände zeigte – und 1703 ein kleines Sommerschloß darauf errichten lassen. Architekt war Johann Friedrich Eosander, der gleichzeitig an der monumentalen Erweiterung von Schloß Charlottenburg arbeitete. Der relativ kleine zentralbauartige Pavillon wurde in den folgenden Jahrzehnten von Sophie Dorothea in mehreren Bauphasen kontinuierlich erweitert, bis ein umfangreiches, mehrflügeliges Pavillon-Trakt-System entstanden war.²⁹ Schloß Monbijou erfüllte demnach für Sophie Dorothea die Funktion einer *maison de plaisance*, so wie zuvor Schloß Charlottenburg für Sophie Charlotte.

Der Kernbau von 1703 umfaßte zwei kleine Appartements, die sich um einen zentralen, zweigeschossigen Speisesaal gruppierten (Abb. 3), der folglich wie ein Pavillon das ansonsten eingeschossige Gebäude durchstieß. Der in einer zeitgenössischen Quelle als *Sallet à la grecque* bezeichnete Raum wurde durch Fenster im Obergeschoß beleuchtet und enthielt Kamine an vier abgeschrägten Ecken. Sophie Dorothea ließ den Raum vermutlich bald nach ihrer Inbesitznahme des Schlosses 1711, in jedem Fall vor 1725, mit einer Eichenholztäfelung mit eingelegten Spiegeln ausstatten: Das untere Geschoß war von einer Pilasterordnung gegliedert und abgeschlossen von einer illusionistischen Balustrade. Der darüberliegenden Fensterzone wird keine Ordnung zugewiesen, stattdessen füllten einzelne Architekturmotive und Bandelwerkornamentik die Wandflächen zwischen den Fenstern. Die untere Wandzone ist in zwei Register unterteilt: Das untere Register füllen die

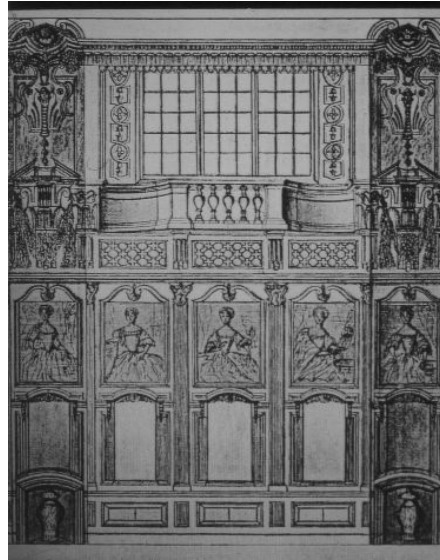


Abb. 3 Hinrich Schlichting: Wandaufriß des Speisesaals von Schloß Monbijou, Zeichnung, 1725. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Kriegsverlust)

Spiegel, darüber befinden sich Frauenporträts zwischen den Pilastern. Je eines dieser Kompartimente ist über den Kaminen in den vier abgeschrägten Ecken des Saales lokalisiert, je drei finden sich an den zwei Längswänden. Die Frauenporträtserie im Speisesaal umfaßte somit zehn Bildnisse.

Der Speisesaal hatte demnach eine ähnlich zentrale Position wie der Ovale Saal und die beiden Vorzimmer in der Ersten Wohnung der Sophie Charlotte in Charlottenburg, war aber als einziger zweigeschossiger Bauteil von Schloß Monbijou und durch den architektonischen Typus noch stärker hervorgehoben. Das Dekorationssystem hatte sich im Vergleich zu Charlottenburg vollkommen geändert: War dort die Porträtsammlung noch prinzipiell offen und ohne weiteres zu verändern oder zu erweitern, legte in Monbijou die Wandgliederung die Zahl und auch die Größe der Bildnisse genau fest. Die Porträts wurden speziell für diesen Ort geschaffen, wie ihre besonderen Maße belegen, die von den ansonsten üblichen Standardformaten des ausführenden Künstlers für Bildnisse abweichen. Als alleinige Gemäldeausstattung im zentralen Saal des

Schlosses ist die Wertigkeit der Frauenporträtgalerie innerhalb der höfischen Funktion von Kunst nochmals gesteigert worden. Laut den Inventaren von 1738 und 1758 waren in der Frauenporträtserie von Monbijou folgende Damen dargestellt: Frau von Blaspiel, geb. von Hoff, Fräulein von dem Bussche, Charlotte Luise Gräfin von Schwerin, geb. Gräfin Dönhoff, Katherina von Sacetot, geb. de la Chevallerie, Albertine Eleonore von der Marwitz, geb. Freiin von Wittenhorst-Sonsfeld, Philippine Luise Gräfin von Schwerin, geb. von Wagnitz, Ilse Anna Freifrau von Kameke, geb. von Brünnow, Freifrau von Hagen, geb. Gräfin Wartensleben, die Gräfin von Schlieben-Sanditten und Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld.³⁰ Die Dargestellten hatten zumeist ein offizielles Hofamt inne – Katherina von Sacetot war beispielsweise Oberhofmeisterin – oder waren Vertraute der Königin.

Von den ursprünglich zehn Frauenporträts des Speisesaals sind gegenwärtig noch vier Gemälde (Kniestücke) sicher zu identifizieren, von denen drei von dem aus Frankreich stammenden preußischen Hofmaler Antoine Pesne (1683-1757) geschaffen wurden; das vierte, früher ebenfalls diesem Maler zugeschriebene Bild gilt inzwischen als Werk des ungarischen Malers Adam Mányoki (1673-1756). Ein fünftes Porträt – von der Hand Pesnes – läßt sich dieser Gruppe mit einiger Wahrscheinlichkeit zuordnen. Wichtigstes Kriterium hierfür ist, daß die Gemälde ein etwa gleiches Format aufweisen und daß dieses in der Höhe um knapp zehn Zentimeter von dem Standardformat Pesnes für Kniestücke abweicht, was – wie gesagt – durch die Vorgaben der Wandtäfelung des Speisesaals von Monbijou bedingt sein wird.

Des weiteren sind die Dargestellten durch die Provenienz der Gemälde, die historischen Inventare des Schlosses und teilweise auch durch Vergleiche mit Bildnissen im Musikzimmer der Alten Eremitage in Bayreuth – aus dem Besitz von Sophie Dorotheas Tochter Wilhelmine – genauer einzugrenzen.³¹ Aufgrund der überlieferten Daten und Fakten zu Auftraggeberin und Malern sowie der stilistischen Stellung der Bildnisse, die zum geringeren Teil auch datiert sind, ist die Auftragsvergabe für die Porträtgalerie von Monbijou bereits kurz nach dem Erwerb des Schlosses von 1711

anzusetzen. Es ist aber nicht auszuschließen, daß die Ausführung der Gemäldeausstattung sukzessive erfolgte und/oder in den folgenden Jahren noch Veränderungen vorgenommen wurden. Das Projekt als solches datiert in jedem Fall noch in die Kronprinzessinnenzeit der Sophie Dorothea.

Darstellungsform und Ikonographie der erhaltenen Porträts variieren: Frau von Blaspiel ist als einzige in einem Naturraum dargestellt (Abb. 4), was vermutlich auf den Maler Mányoki zurückgeht. Hund und Papagei sowie das Landschloß im Bildhintergrund verweisen auf eine dezidiert höfische Freizeitkultur. Das Bildnis ist in Habitus und einzelnen Motiven von dem französischen Typus einer Dame als Diana oder Amazone des 17. Jahrhunderts abhängig, konkrete Verweise auf ein Identifikationsporträt werden jedoch nicht gegeben. Die übrigen – von Pesne gemalten – Dargestellten sind in Innenräumen wiedergegeben. Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld (1681-1746) steht neben einem Toilettentisch, auf dem sich ein Spiegel, eine Perlenkette, Blumen und vermutlich ein Täschchen befinden (Abb. 5). In der Hand hält sie ein aufgeklapptes Etui, in dem eine Porträtminiatur – mit dem Bildnis der Sophie Dorothea? – zu vermuten ist.³² Das Porträt verweist somit auf Schmuck und Schönheitstechniken der höfischen Frau. Das Betrachten der Porträtminiatur verbildlicht den Freundschaftsgedanken.

Albertine Eleonore von der Marwitz (1693-1721) ist eine Schwester der Frau von Wittenhorst-Sonsfeld. Im Gegensatz zu ihr ist sie in gravitatischer Pose sitzend wiedergegeben. Mit einer Hand rafft sie ihr schweres Brokatgewand, in der anderen hält sie einen Fächer aus Pfauenfedern. Dieser Hinweis auf Juno als Göttin der Ehe deutet darauf hin, daß das Bildnis erst im Jahr ihrer Heirat 1716 entstanden ist.³³

Das *Bildnis einer Dame mit einer Orange* zeigt bei einer grundsätzlich ähnlichen Situierung wie im Bild der Albertine von der Marwitz – als zusätzliche Würdeformel kommt noch das Motiv des Pilasters hinzu – eine doch wesentlich ältere Frau. Die Orange als südländische Frucht, die im Norden mit großem Aufwand gezüchtet werden mußte, verweist auf einen der höfischen Gesell-



Abb. 4 Adam Mányoki: Porträt der Freifrau von Blaspiel, Öl/Lw., 150 x 116 cm, ca. 1710-12. Berlin, Schloß Charlottenburg



Abb. 5 Antoine Pesne: Porträt der Dorothea Luise von Wittenhorst-Sonsfeld, Öl/Lw., ca. 1710-20, 152 x 116 cm. Berlin, Schloß Charlottenburg

schaft vorbehaltenen Luxus und birgt in sich als Allusion auf die Äpfel der Hesperiden eine paradiesische Vision. Ganz ähnlich ist das in seiner Zuweisung zur Porträtgalerie von Monbijou nicht gesicherte Porträt einer Frau als Miniaturmalerin aufgefaßt. Sie ist ungefähr im gleichen Alter wie die Dame mit der Orange und zeigt sich in einem für eine adelige Frau innerhalb der höfischen Freizeitkultur angemessenen Tätigkeitsfeld.

Das Alter der beiden zuletzt behandelten Dargestellten – besonders der in ihrer Zugehörigkeit gesicherten Dame mit der Orange – hat dazu geführt, eine Benennung der Frauenporträtgalerie von Monbijou als Schönheitengalerie abzulehnen und stattdessen allein von einer Hofdamengalerie zu sprechen.³⁴ Doch ist die Übertragung einer solchen modernen Unterscheidung auf ein Phänomen der Vergangenheit immer dann problematisch, so lange keine eindeutig klärenden historischen Aussagen hierzu vorliegen. Nicht alle Frauen in der Galerie von Monbijou hatten zum Beispiel ein eigenes, offizielles Hofamt inne, sondern waren Gattinnen von hochrangigen Hof- und Staatsbediensteten oder standen in anderer Form in einem Vertrauensverhältnis zur Fürstin.

Wilhelmine von Bayreuth übernahm zudem einige der im Schloß ihrer Mutter dargestellten Frauen in ihre eigene Galerie – ein Bildnis ist sogar eine direkte Kopie –, sprach aber explizit von „Schönheiten“.³⁵ Allerdings wurden in Bayreuth keine älteren Frauen aufgenommen. Doch selbst diesen wird in Monbijou mit der paradiesische Jugend und Schönheit versprechenden Frucht der Orange ein Wiedererlangen dieses Zustands in Aussicht gestellt. Die im Speisesaal von Monbijou dargestellten Frauen und ihre Porträts stehen somit stellvertretend für die Repräsentationskultur der Sophie Dorothea und ihres Hofes – und dies bereits in ihrer Zeit als Kronprinzessin. Damit stand sie in deutlicher Opposition zu den künstlerischen Aufträgen ihres Gatten, der – beruhend auf einer älteren Tradition, aber mit neuer Intensität – Bildnissammlungen von Offizieren der preußischen Armee anlegen ließ. Diese Offiziersgalerien repräsentierten spätestens ab 1718 einen neuen, von Friedrich Wilhelm I. geforderten, reduzierten Kleidungsstil, der als symptomatisch für dessen gesamte Politik in Abkehr von

der Repräsentationskultur seiner Eltern gelten kann.³⁶ Im Gegensatz zu dieser zunehmenden Reduzierung repräsentativer Elemente im männlichen Bildnis – die meisten männlichen Hofleute Friedrich Wilhelms gehörten dem Militär an – behielten die weiblichen Bildnisse am Hof Sophie Dorotheas ihren repräsentativen Charakter nicht nur bei, vielmehr führten allein schon die hier besprochenen Beispiele der Monbijou-Galerie in ihrem ikonographischen Variantenreichtum eine spezifisch weibliche Hof- und Repräsentationskultur mit ihren verschiedenen Accessoires und Tätigkeitsfeldern exemplarisch vor. Die weiblichen Porträts im zentralen Saal des Schlosses dienten Sophie Dorothea somit der Dokumentation ihres eigenen Hofes und waren Teil einer „oppositionellen“ Kultur im Gegensatz zu der offiziellen Politik Friedrich Wilhelms I.

Dies läßt sich durch weitere Belege untermauern: Freifrau von Blauspiel kam zum Beispiel bereits 1706 als Vertraute der Kurprinzessin aus Hannover an den Berliner Hof, wurde aber 1719 von Friedrich Wilhelm verbannt. Ihr Bildnis verblieb jedoch während der Zeit ihrer Verbannung in der Monbijou-Galerie, wie das Inventar von 1738 belegt. Nach dem Tod des Königs 1740 kehrte sie sogar an den Berliner Hof zurück und wurde Hofmeisterin der jüngeren Töchter der Sophie Dorothea.³⁷ Zudem gingen die Aufträge der Königin meist an den Hofmaler Antoine Pesne, dessen Gehalt Friedrich Wilhelm I. bei Regierungsantritt um die Hälfte reduziert hatte. Die Aufträge für die Offiziersgalerie des Königs erhielt dagegen Friedrich Wilhelm Weidemann, der nicht nur wesentlich weniger an Bezahlung verlangte, sondern wohl auch in seiner nüchternen, variationsarmen künstlerischen Auffassung eher den Intentionen seines Auftraggebers entsprach.

Sophie Dorothea mußte also ihre Position mit den Mitteln der Repräsentationskultur entgegen der Politik ihres Gemahls behaupten – dies im Gegensatz zu Sophie Charlotte, die noch im Einklang mit der Repräsentation ihres Gatten handeln konnte. Insgesamt repräsentieren die Bildnissammlungen die soziale Stellung ihrer Besitzerinnen, den Rang ihrer eigenen Herkunft und ihre politischen Interessen. Die Frauenporträtgalerien der ersten preußischen Kö-

niginnen sind somit als Dokumente ihres hocharistokratischen Selbstverständnisses zu verstehen. Dabei stand Sophie Charlotte noch ganz im Kontext einer gesamteuropäischen Ausrichtung der Hohenaristokratie. Die komplexe Textur ihrer Porträtsammlung spiegelte das engmaschige Netz verwandtschaftlicher und politischer Beziehungen zwischen den europäischen Fürstenhäusern. Ihre Nachfolgerin versuchte zwar noch, an diese Strukturen anzuknüpfen, doch war ihre alleinige Ausrichtung auf den eigenen Hofstaat in der Galerie von Monbijou in gewissem Sinne nicht nur ein Mittel weiblicher Selbstbehauptung gegenüber ihrem Gatten: Indem Sophie Dorothea hier auf eine Repräsentation ihrer europäischen Standesgenossen und der anderen Höfe verzichtete, bezog auch sie letzten Endes eine Position, die von einem geänderten Selbstverständnis des preußischen Staates und seines Herrscherhauses kündete. Weniger in der Nachahmung der europäischen Nachbarn als in bewußter Absetzung von diesen sollte sich denn auch die politische und höfische Kultur Preußens in den kommenden Jahrzehnten entwickeln.

Anhang: Inventar von Schloß Charlottenburg (1705), Auszüge

[...]

Die folgende Kammer des alten Gebäudes. [sc. Vorkammer zum Audienzgemach]

[...]

Portraits.

80. S.^r Königl. May in Preußen p in einem knie stück und Chur *habit*, [...]

81. Ihro Churfürstl. Dhl. die Churfürstin von Hannover im schwartzen Trauer *habit*, [...]

82. Ihro Königl. Mayst. die Königin in Engelland Anna, *en habit royal*, [...]

[83-90: Porträts von Mitgliedern regierender Fürstenhäuser]

91. Ihro Hochfürstl. Dhl. die Marggräffin von Bareuth [...]

92. Das Fräulein Loh [...]

93. Eine englische Dame *Lady Winchester* auf der anderen seithe geschrieben, in einem *oval* geschnitzt vergulden Rahm, 2. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß, 10. zoll breit.
94. *La Duchesse d'Ormond en oval* in einem geschnitzt vergulden Rahm, voriger GröÙe.
95. *M.^e Chohe* eben derselben GröÙe und Rahm.
96. *The Lady Hide* voriger GröÙe und Rahm, wovon ein stück von der bildhauer Arbeith abgesprungen.
97. *The Lady Howard*, selbiger gröÙe und Rahm.
98. *M.^e Bracegirde* im vorigen Rahm und GröÙe.
99. *The Ceuntess of Manchester* im vorigen Rahm, auÙer daß Er an einigen Ohrten zubrochen und wieder zusammen geleimt, und GröÙe.
100. *The Lady Rannelaugh* im vorigen Rahm und GröÙe. Zwey stück seynd von dem Rahm abgesprungen.
101. Se. Churfürstl. Durchl. Friedrich Wilhelm *en oval* im Chur *habit*, [...]
102. Ihro Churfürstl. Dhl. *Charlotte Louyse* [...]
103. S.^r Königl. Mayst. in Pohlen *Joannes Sobieusky*, [...]
104. Deroselben Gemahlin [...]

[...]

111. Ein klein *ovales portrait* darauf eine frantzösische *Dame* in lebens gröÙe gemahlet, [...]
112. Noch eines dergleichen gröÙe und rahm.
113. Über der thür eine frantzösische *Dame* so blumen in der hand hat, [...]
114. Noch eine dergleichen über der anderen thür die in einer hand eine Perle, und in der anderen eine schal hat, [...]
115. Der *Dauphin* in einem viereckichten verguldt geschnitzten Rahm, so etwas abgesprungen, [...]
- 116/117. Seine beyde Söhne, gleicher GröÙe und Rähmen, welche alle beschädiget.
118. *Le Duc d'Orleans* eben derselben GröÙe und Rahm.
119. *Princesse Conty* eben derselben GröÙe und Rahm.
120. *Princesse de Bourgogne* voriger GröÙe und Rahm.
121. *Mad^e. d'Orleans* obiger GröÙe und Rahm.
122. *Duchesse de Lorraine* obiger GröÙe und Rahm.

[...]

Der untere Sahl vom ersten Gebäude [sc. Ovaler Saal]

[...]

Portraits.

123. S.^r Königl. Mayst. in Preußen im harnisch und Chur Mantel [...]

124. S.^r Königl. Mayst. in Engelland *William* [...]

125. Ihro Königl. Mayst. in Engelland *Maria* [...] 126. Ein ander groß *portrait* in einem viereckicht geschnitzt verguldeten Rahm, 4. fuß 1. zoll hoch, 3. fuß breit: Auf diesem *portrait* stehet neben der *Dame* ein Mohr welcher Ihr eine weiße blume *presentiret*.

127. Ein viereckicht *portrait* worauf eine *Dame* in alter Kleidung mit bloßen haaren, welche mit einer Perlen Schnur umb die Haar den Halß und leib; Auf holtz von dem Mahler hondhorst 1632. gemahlet: der Rahm ist alt, platt und schlecht verguldt. 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 11. zoll breit.

[...]

Frantzösische kleine viereckichte Gemähld.

134. Sechs kleine *en taille douce* geschilderte *portraits*, gleicher Größe und Rähmen, wovon nur ein gezeichnet, [...]

135. *Le Prince Conty* [...]

136. Der andere Sohn vom *Dauphin* [...].

Oval Portraits.

[137-143: Porträts von Mitgliedern regierender Fürstenhäuser]

144. Eine *Dame* auf alte Ahrt gekleidet, einen platten deckel aufm haupt habend mit Perlen eingefäßt, worauf eine roht und blaue *plume* lieget, auf holtz gemahlet, [...]

[145-149: Porträts von Mitgliedern des Hauses Hannover]

150. Eine alte *Dame* nach alter Manier gekleidet, auf brett gemahlt, welche einen schwarz deckel aufm kopf hat, worauf eine gelbe, weiße und rote *plume*, [...]

151. Eine auf frantzösische Manier gekleidete *Dame* in einem weißen mit goldenen blumen gestickten Kleide [...]

152. Eine *Dame* so frantzösisch gekleidet mit einem gelben *corps*, der *manteau violet* und der Mantel blau. 2. fuß 3 1/2 zoll hoch, 1 fuß 11 zoll breit, der Rahm ist geschnitzt und verguldt.

153. Noch einer derselben Größe und Rahm über den leib eine Schnur Perlen habend.

154. Eine fürstliche Person in bloßen haaren mit einem Chur Mantel, woran

mehr hermelin als das Zeug zu sehen. [...]

155. Ihro Königl. Hoheit der Cron Printz in Ihrer Zarten Jugend, [...]

156. Eine frantzösische *Dame* in einem grünen mit weißen blumen gestickten *habit*, in bloßen haaren [...]

157. Eine frantzösische *Dame* in einem rohten *chamberlou*, [...]

158. Eine frantzösische *Dame* in einem rohten mit silber gestickten Kleide von selbiger Größe und Rahm.

159. Eine frantzösische *Dame* in ihren eigenen Haaren, mit rohtem band und Perlen [...]

160. Zwölff frantzösische kleine *ovale Damen* alle gleicher Größe und Rähmen, und mit *N.º* 160 gezeichnet. [...]

161. Zwölff frantzösische *portraits* gleicher Größe und Rähmen, worunter der *Dauphin*, *Monsieur*, und der *Duc de Chartres*, 1. fuß 2 1/2 zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.º* 161 gezeichnet.

162. Die vier theile der Weld *Dames* in Römischer Kleidung, lebens Größe nach *proportion* der Maaße, gleich geschnitzt verguldte Rähmen, 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.º* 162 gezeichnet.

163. Noch vier dergleichen so zwar verguldte aber anders geschnitzte Rähmen haben, 1. fuß 3. zoll hoch, 1. fuß breit, so alle mit *N.º* 163 bezeichnet. Acht andere frantzösische *Damen* nach *proportion* lebens Größe, in obig erwehnten geschnitzt vergulden Rähmen, voriger höhe und breite, sie seynd alle mit *N.º* 164 gezeichnet.

165. Eine im fürstlichen Kleide gekleidete *Dame* mit ihren haaren; [...]

166. Eine *Dame* im blauen Leibe gekleidet, mit Gold gestickt, eine rohte Scherfe hinter dem leib, in bloßen haare, [...]

167. Noch eine andere in einer sonderlichen Römischen Kleidung, auf den Ermeln seynd Perlen, [...]

Die grüne Vor Kammer zur rechten Seihte im Sahl [sc. Grüne Vorkammer]

[...]

Viereckichte *Portraits*.

168. Die Printzeß *Conty* in einem kniestück und weißen Unterkleide, das Oberkleid ist blau mit Zobel gefüttert, [...]

169. Die Printzeß *d'Armagnac* in einem grünen *manteau* mit goldenen blumen, coiffurt mit federn und *casquet*, [...]

170. Eine *Dame* in einem weißen kleide, mit goldenen blumen gestickten leibe, der Über Rock ist blau mit silber gestickt und Zobel gefüttert, hält in der hand einen Crantz von blumen, [...]

171. Eine *Dame* in einem weißen kleide, davon der leib mit goldenen blumen gestickt, der Ober Rock ist roht mit Gold gestickt und Zobel gefüttert, hat

gleichfalls wie die vorigen einen Crantz von blumen in der rechten hand, [...]

172. Eine *Dame* in weißem kleide, die Brust mit goldenen litzen Crantzweise besetzt, und demanten *garnirt*. der Ober Rock ist roht mit gold gestickt und Zobel gefüttert, [...] der Rahm ist wie vorige alle.

173. Die Gräffin von *Dohna en habit de masquerade* roht und blau mit *demanten* garnirt, einen dolch in der hand habend, 3. fuß 4 1/2 zoll hoch, 2. fuß 9. zoll breit. Der Rahm ist viereckicht geschnitzt und verguldt.

Oval Portraits.

174. Eine *Dame* mit glatten haaren form nach der alten Manier *frisirt*, [...]

175. Eine *Dame* mit aufgemachten haaren in blauer kleidung mit hermelin aus gemacht, [...]

176. Eine *Dame* in bloßen haaren mit einem *celadonen* brust kleide, Perlen und Edelgestein *garnirt*, ümb den Leib ist ein Chur Mantel. 2. fuß 4. zoll hoch, 1. fuß 10. zoll breit, voriger Ahrt Rahm.

177. Eine *Dame* in blau *romainischer* Kleidung, mit Perlen und demanten *garnirt*, [...]

178. Die Hertzogin von *Savoyen en manteau royal*, blau mit *fleur de lis* und Hermelin gefüttert. [...]

179. Der Hertzog von *Savoyen* in einer *curasse* mit einer rohten schlechten Scherfe in eigenen haaren, [...]

180. Eine *Dame* in einem rohten *manteau* mit einer *celadonen* Scherfe mit demanten garnirt, fast voriger Größe und Rahm.

181. Eine *Dame* in schlechter Kleidung nach der alten Manier aufgesetzt, dergleichen Größe und Rahm.

182. Eine junge *Dame* in einem rohten Schlaff-Rock und blauer Scherfe, ümb den halß eine Kette von demanten, obiger Größe und Rahm.

183. Eine *Dame* in einem *celadonen* schattirten kleide, die Scherfe ist tunckel cramoisin, voriger Größe und Rahm.

184. Eine *Dame* in blauer kleidung und rohter kleidung, die haare seynd mit Perlen und rohtem banden geflochten, dergleichen Rahm.

185. Eine *Dame* in einem *violetten* Kleide mit einem blauen Mantel in eigenen haaren, dergleichen Rahm.

186. Eine *Dame* in einem *celadonen* Unterkleide und tunckel rohten Mantel, dergleichen Rahm. *N.º*

187. Eine *Dame* mit einem *cramoisinen* Unterkleide, grüner Scherfe und weißer Überdecke, dergleichen Rahm.

188. Eine *Dame à la romaine* gekleidet in einem rohten Kleide und blau mit gold gesticktem Schnupftuch ümb den halß und blauen Mantel, voriger Größe und Rahm.

189. *La Princesse de Toscane.*

190. Eine Printzeßin in einem Chur Mantel, der leib ist gelb mit demanten reich garnirt.

191. *Mde. la Marquise de Cane.*
 192. Eine *Dame* in einem gelben Kleide und blauen Mantel, mit einer Schnur Perlen über der rechten Brust.
 193. *La Comtesse de Verue.*
 194. *Mad.^{le} Busch.*
 195. *The Lady Bradshaw.*
 196. Eine *Dame* in einem *celadonen* mit Edelgestein *garnirten corps*, der Mantel ist tunckel *cramoisin*.
 197. Der Printz von Churland.
 198. Die Printzeßin von Churland.
 199. *M.^{lle} Villequer.*
 200. Eine *Dame* in einem *celadonen corps* mit demanten starck *garnirt* und rohem manteau.
 201. *La Marquise de Meaunne.*
 202. Eine *Dame* mit ihren haaren *coiffurt* in einem weißen *corps* und rother Scherfe.
 203. Eine alte *Dame* auf die alte Manier die haar *frisirt*, das Kleid weiß gelbicht, hält in der hand eine große birne.
 204. *La Marquise de Sirier.*
 205. *The Dutches of St. Albans 1698.*
 206. *La Comtesse de Salmour.*
 207. Eine Engelländische *Dame* mit fliegenden harren, form *frisirt*, in einem *celadonen* Schlaff=Rock *à la negligence* gekleidet.
 208. Eine *Dame* in bloßen haaren eine *mouche* auf der linken seithe der backe und blauem SchlaffRock *aurora doublirt*.
 209. Eine *Dame en Diane* mit einem halben Mond aufm Haupt, *habit en romain*.
 210. Eine *Dame* in einem tunckel *violetten habit* und tunckel *celadonen* Unterkleide in bloßen haaren und dergleichen Rahm und Größe wie *N.^o 175*, dergleichen seynd obige Rähme, so nicht beschrieben.
 211. *M. du Rousle* in einem kleinern *oval*.
 212. *Mademoiselle* in einem kleinern *oval*.
 213. Der *moscovitische General Kriegs Commissarius* in einem verguldt geschnitzten Rahm.
 214. Der hof Jude zu hannover Liebmann Berends.
- [...] ³⁸

¹ Johann von Besser, zitiert nach: BENJAMIN NEUKIRCHS ANTHOLOGIE Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte anderer Theil: nach dem Erstdruck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten. Tübingen 1965 (Neudrucke deutscher Literaturwerke; N.F. 16), S. 23f. – Den freundlichen Hinweis auf von Besser verdanke ich Frau Sabine Koloch M.A., Marburg.

² Vgl. hierzu demnächst die vor kurzem abgeschlossene Dissertation des Verfassers: Michael WENZEL: Heldinnengalerie – Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715. Diss. Heidelberg 2001. Zur Bedeutung der Schönheit innerhalb der weiblichen Subjektkonstituierung in der frühen Neuzeit vgl. auch: Véronique NAHOUM-GRAPPE: Die schöne Frau. In: Geschichte der Frauen. Hrsg. v. Georges Duby / Michelle Perrot. Bd. 3: Frühe Neuzeit. Hrsg. v. Arlette Farge / Natalie Zemon Davis. Frankfurt a.M. / New York 1994, S. 103-118.

³ Vgl. WENZEL (wie Anm. 2).

⁴ Anhang, Nr. 93-100, 195, 205, 207.

⁵ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von Schloß Charlottenburg unter Sophie Charlotte vgl. Margarete KÜHN: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Charlottenburg. 1. Teil: Schloß Charlottenburg. Berlin 1970, bes. Textbd. S. 11-20 u. 29-83, sowie zuletzt verschiedene Beiträge in: SOPHIE CHARLOTTE UND IHR SCHLOSS: ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg Berlin. München / London / New York 1999.

⁶ Freundliche Mitteilungen von Herrn Dr. Gerd Bartoschek, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, vom 4. November 1999 und 30. März 2000.

⁷ Zum Gemäldebesitz Sophie Charlottes vgl. Gerd BARTOSCHEK: Die Gemäldesammlung der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenburg. In: SOPHIE CHARLOTTE UND IHR SCHLOSS (wie Anm. 5), S. 146-152.

⁸ WENZEL (wie Anm. 2). – In Deutschland vgl. z.B. auch den wie Versailles aus einem Jagdschloß hervorgegangenen, 1698-1706 errichteten Residenzbau in Rastatt: Der dortige Bildersaal im Markgräfinnenflügel war vor allem mit Fürsten- und Fürstinnenbildnissen ausgestattet. Dazwischen befand sich aber auch eine einheitliche Folge von mindestens vier Herman Verelst zugeschriebenen, ganzfigurigen Frauenporträts in Lebensgröße und orientalisierender Kleidung, sogenannte Wiener Hofdamen. Vgl. DER TÜRKENLOUIS. Ausst. Kat. Karlsruhe 1955, S. 143, Kat.Nr. 312; Gerda Franziska KIRCHER: Die Einrichtung des Rastatter Schlosses im Jahre 1772. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 103, 1955, S. 176-249, hier S. 236ff., Nr. 14, 18, 38 [Identifizierung unsicher], 44 u. 47; Gerda Franziska KIRCHER: Zähringer Bildnissammlung im Neuen Schloß zu Baden-Baden. Karlsruhe 1958, S. 166, Kat.Nr. 823-826; Ulrike GRIMM / Wolfgang WIESE: Was bleibt: Markgrafenschätze aus vier Jahrhunderten für die badischen Schlösser bewahrt. Ausst. Kat. Schwetzingen 1996, S. 28. Vgl. auch den Beitrag von Nina Trauth in diesem Band.

⁹ Anhang, z.B. Nr. 80-82, 123-125.

¹⁰ Anhang, Nr. 115-122, 161.

¹¹ Anhang, Nr. 156-160, 164.

¹² Anhang, Nr. 162-163.

¹³ Anhang, Nr. 92-100.

¹⁴ Wie Anm. 11.

¹⁵ Anhang, Nr. 111-114.

¹⁶ Anhang, Nr. 170-172, 174-177, 180-188, 190, 192, 196, 200, 202-203, 208-210.

¹⁷ Anhang, Nr. 179, 197, 213-214.

¹⁸ BARTOSCHEK (wie Anm. 7), S. 152.

¹⁹ Anhang, Nr. 127, 144, 150, 181, 203.

²⁰ Dies gilt allerdings nicht, wenn der Verfasser des Inventars Probleme gehabt hätte, Dargestellte aus der Hocharistokratie und der Verwandtschaft des eigenen Fürstenhauses zu identifizieren. Das Honthorst-Porträt könnte z.B. auch die Winterkönigin darstellen, die Großmutter Sophie Charlottes. Für die gesamte angeführte Gruppe von Bildnissen ist es allerdings unwahrscheinlich, daß ein solcher Mangel hierzu geführt hat.

²¹ Anhang, Nr. 156-160, 164, 188, 191, 193, 199, 201, 204, 206.

²² Vgl. BARTOSCHEK (wie Anm. 7), S. 151. – Von diesen Bildnissen haben sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand nur die zwei im Inventar von 1705 als Supraporten benannten Gemälde erhalten (vgl. ebd., S. 368, Anm. 44f.): Anne Louise Benedicte de Condé, Duchesse du Maine, bzw. Madame d'Armagnac nach einer Vorlage aus dem Umkreis des Largillière (s. Anhang, Nr. 113, seit 1945 verschollen) und Madame du Rousle als Kleopatra, deren Rolle als Anlaß zu einem Bildnis in orientalisierendem Kostüm genommen wurde (s. Anhang, Nr. 114).

²³ Anhang, Nr. 191, 193, 199, 201, 204, 206.

²⁴ Vgl. Louis de Rouvroy Duc de SAINT-SIMON: Die Memoiren. 4 Bde. Frankfurt a.M. / Berlin 1991, Bd. 1, S. 252-255; Cynthia LAWRENCE / Magdalena KASMAN: Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, Comtesse de Verrue (1670-1736): an art collector in eighteenth-century Paris. In: Women and art in early modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs. Hrsg. v. Cynthia Lawrence. University Park 1997, S. 207-226.

²⁵ Vgl. zu den genannten Galerien und Bildnissen WENZEL (wie Anm. 2) sowie Oliver MILLAR: The Tudor, Stuart and early Georgian pictures in the collection of Her Majesty The Queen. 2 Bde. London 1963, Bd. 1, S. 118, Kat.Nr. 220 (zu Katherine Howard); Douglas J. STEWART: Sir Godfrey Kneller and the English baroque portrait. Oxford 1983, S. 95, Kat.Nr. 105 (zu Rachel Bradshaigh); S. 99, Kat.Nr. 167 (zu Anne Coke); S. 116, Kat.Nr. 456 (zur Duchess von Manchester).

²⁶ Anhang, Nr. 207-208. – Ansonsten wird dort öfters das auf Überzeitlichkeit verweisende *habit en romain* (so Nr. 209) o.ä. genannt.

²⁷ Vgl. Helmut BÖRSCH-SUPAN: Die Erwerbstätigkeit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin seit 1945. In: SCHLOSS CHARLOTTEBURG – BERLIN – PREUSSEN: Festschrift für Margarete Kühn. Hrsg. v. Martin Sperlich / Helmut Börsch-Supan. München / Berlin 1975, S. 23-102, hier S. 28, Kat.Nr. 11; SOPHIE CHARLOTTE UND IHR SCHLOSS (wie Anm. 5), S. 193f., Kat.Nr. I.11 (Gerd Bartoschek), u. S. 220, Kat.Nr. I.83 (Veronica Biermann).

²⁸ Vgl. zu den genannten Beispielen WENZEL (wie Anm. 2).

²⁹ Vgl. Paul SEIDEL: Das Königliche Schloß Monbijou in Berlin bis zum Tode Friedrichs des Großen. In: Hohenzollern-Jahrbuch, 3. Jg., 1899, S. 178-196; Arnold HILDEBRAND: Schloß Monbijou – Hohenzollernmuseum: amtlicher Führer. Berlin ²1930. – Schloß Monbijou wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist nicht wieder aufgebaut worden.

³⁰ Helmut BÖRSCH-SUPAN: Die Gemälde Antoine Pesnes in den Berliner Schlössern. Berlin 1982 (Aus Berliner Schlössern: kleine Schriften; 7), S. 86, Anm. 10.

³¹ Helmut BÖRSCH-SUPAN: Höfische Bildnisse des Spätbarock. Ausst. Kat. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin 1966, S. 102, Kat.Nr. 33; BÖRSCH-SUPAN 1982 (wie Anm. 30), S. 20-24, Kat. Nr. 8-11. Vgl. auch Ekhart BERCKENHAGEN u.a.: Antoine Pesne. Berlin 1958, S. 103f., Kat.Nr. 26a, S. 107, Kat.Nr. 44, S. 147f., Kat.Nr. 170a, S. 160, Kat.Nr. 228a, S. 174, Kat.Nr. 283, u. S. 188f., Kat.Nr. 336a/b, 337b. – Unter den fünf 1725 in der Zeichnung Schlichtings (Abb. 3) – summarisch, aber immerhin untereinander differenziert – überlieferten Bildnissen stimmt übrigens keines mit den erhaltenen Gemälden exakt überein, grundsätzlich lassen sich diese aber durchaus darin wiedererkennen (z.B. anhand von Accessoires wie einem Tischchen).

³² BÖRSCH-SUPAN 1982 (wie Anm. 30), S. 21, Kat.Nr. 8.

³³ Möglicherweise ersetzte diese Version eine andere Fassung ihres Bildnisses, die in Bayreuth in der Schönheitengalerie der Markgräfin Wilhelmine überliefert und auf 1711 datiert ist.

³⁴ BÖRSCH-SUPAN 1982 (wie Anm. 30), S. 20; BÖRSCH-SUPAN 1966 (wie Anm. 31), S. 30.

³⁵ WILHELMINE VON BAYREUTH: eine preußische Königstochter; Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Aus dem Französischen v. Annette Kolb. Neu hrsg. v. Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt a.M. 1990, S. 470f.

³⁶ Vgl. VON PUTTKAMER: Die Portrait-Galerie Chur-Brandenburgischer und Königlich Preussischer Generale, Obersten und Subaltern-Officiere im Königlichen Stadtschlosse zu Potsdam. In: Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams, Bd. 2, 1866, S. 157-174; Hans BLECKWENN: Das Portrait Adam Friedrichs von Wreech – ein Relikt der „Chef-galerie Potsdam“? In: SCHLOSS CHARLOTTENBURG – BERLIN – PREUSSEN (wie Anm. 27), S. 203-216.

³⁷ Vgl. BERCKENHAGEN (wie Anm. 31), S. 103, Kat.Nr. 26; BÖRSCH-SUPAN 1966 (wie Anm. 31), S. 102, Kat.Nr. 33; WILHELMINE VON BAYREUTH (wie Anm. 35), S. 54-59.

³⁸ Zitiert nach: SOPHIE CHARLOTTE UND IHR SCHLOSS (wie Anm. 5), S. 354-357. Dort ein kompletter Abdruck des Inventars.

Abbildungsnachweis

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Abb. 1 (überarbeitet von M. Wenzel), 4, 5

Rijswijk, Instituut Collectie Nederland: Abb. 2

Aus: Paul SEIDEL: Das Königliche Schloß Monbijou in Berlin bis zum Tode Friedrichs des Großen. In: Hohenzollern-Jahrbuch, 3. Jg., 1899, S. 178-196: Abb. 3

Gabriele Baumbach

Die Schönheiten- und Ahnengalerie Johann Heinrich Tischbeins d.Ä. in Schloß Wilhelmsthal

Als 71-jähriger verwirklichte Landgraf Wilhelm VIII. (1682-1760) nach der Übernahme der Regentschaft¹ über Hessen-Kassel (1751) seine lang gehegten Baupläne für das Lustschloß Wilhelmsthal (Grundsteinlegung am 28. Mai 1753), das ihm als Sommerresidenz und Jagdschloß dienen sollte. Der fürstliche Landsitz Amaliensthal, den er 1743 von seiner verstorbenen Gemahlin Dorothea Wilhelmine von Sachsen-Weitz (1691-1743) geerbt hatte, wich nun einem Neubau im Rokokostil, der von François de Cuvilliers (1695-1768) nach französischem Vorbild als *maison de plaisance*² entworfen wurde.

Die Platzierung der Gemälde

Die Schönheiten- und Ahnengalerie befindet sich im Corps de Logis in der Landgrafen-Wohnung im nördlichen Erdgeschoß dieses Schlosses. Das Appartement besteht aus zwei Vorzimmern, die zum ranghöchsten Raum, dem Paradeschlafzimmer, führen, an das sich als intimstes Gemach das Kabinett mit Garderobe und Degagements anschließt. Das zweite Vorzimmer, die sogenannte Ahnengalerie, ist auch vom Mittel- bzw. Speisesaal her zugänglich und gibt wie Schlafzimmer und Kabinett den Blick auf den Park frei. Wenn Wilhelm VIII. die Tür zwischen den beiden Vorzimmern schloß, konnte er sich auf der Gartenseite in der Enfilade vom Kabinett bis zum Speisesaal ungestört bewegen, während im ersten Vorzimmer, der sogenannten Schönheitengalerie, Besucher auf ihn warteten.³ Bei geöffneten Türen verbinden sich die beiden *antichambres* nicht zuletzt durch die verspiegelten Fensterwände zu einer Gemäldegalerie und zu einem sich scheinbar unendlich

fortsetzenden Raum.

Die Schönheitengalerie (Abb. 1 und Abb. 2) vereint vierzehn Porträts junger adeliger und bürgerlicher Damen.⁴ Angeblich handelt es sich bei allen um Hofdamen und zwar um „die 14 Schönsten am Landgrafenhof in Kassel“⁵, während im zweiten Vorzimmer (Abb. 3 und Abb. 4) vierzehn „zeitgenössische Verwandte und Mitglieder befreundeter Familien [...] gesetzteren Alters“⁶ dargestellt sind. Entsprechend der wichtigeren Funktion des zweiten *antichambres* als Audienzzimmer, in unmittelbarer Nähe zum landgräflichen Schlafzimmer gelegen, nehmen die porträtierten Personen in der Ahnengalerie einen höheren gesellschaftlichen Rang ein. 24 der 28 Porträts stammen von Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789). Einige der Damen hat Tischbein in ähnlicher bzw. identischer Form ein zweites Mal porträtiert, so beispielsweise Maria Anna Gräfin Schall de Belle (Verbleib und Datierung unbekannt)⁷, Fürstin Christiane von Waldeck und Pyrmont (signiert und datiert 1756, Schloß Arolsen)⁸ und Gräfin Caroline von Pfalz-Zweibrücken (signiert und datiert 1762, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München, Residenzmuseum)⁹. Die Datierungen legen nahe, daß Tischbein jeweils beide Versionen in einem Kontext anfertigte und dann eine Fassung bei der Porträtierten verblieb, während die zweite in die Galerie integriert wurde. Weitere vier Gemälde der Galerien gehen auf Johann Georg Ziesenis (1716-1776), Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787, mit Übermalungen von Tischbein) George Desmarées (1697-1776) und den Umkreis Antoine Pesnes (1683-1757) zurück.¹⁰ Sämtliche Porträts sind heute, abgesehen von vier Großformaten in der Ahnengalerie, in zwei Reihen an jeweils drei Wänden – Kamin-, Bilder- und Durchgangswand – angeordnet, während an den Fensterwänden keine Bilder plazierte wurden. Ob diese Anordnung von Anfang an so bestand, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, denn von der Kaminwand der Schönheitengalerie ist eine Entwurfszeichnung übermittelt, auf der um und über dem Spiegel nur drei Porträts eingezeichnet sind – heute hängen vier zu den Seiten des Spiegels und nicht darüber. Die mittlerweile verschollene Zeichnung wurde von Hallo 1930¹¹ publiziert. Er folgerte aus der



Abb. 1 Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, 1. Vorzimmer der Landgrafenwohnung, sogenannte Schönheitengalerie, Blick auf die Kamin- und Durchgangswand (Hängung im heutigen Zustand)



Abb. 2 Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, 1. Vorzimmer der Landgrafenwohnung, sogenannte Schönheitengalerie, Blick auf Durchgangswand und Bilderwand (Hängung im heutigen Zustand)



Abb. 3 Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, 2. Vorzimmer der Landgrafenwohnung, sogenannte Ahnengalerie, Blick auf die Kamin- und Durchgangswand (Hängung im heutigen Zustand)



Abb. 4 Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, 2. Vorzimmer der Landgrafenwohnung, sogenannte Ahnengalerie, Blick auf die Bilder- und Durchgangswand (Hängung im heutigen Zustand)

weniger gedrängten Anordnung, daß ursprünglich nur zehn Porträts pro Galerie statt der gedrängten vierzehn vorgesehen waren und führte das Konzept auf Johann August Nahl d.Ä. (1710-1785) zurück, der maßgeblich für die Innenausstattung verantwortlich war.¹²

Immer wieder findet sich in der Sekundärliteratur der Hinweis darauf, daß es sich bei den beiden Galerien um ein Rokoko-Gesamtkunstwerk handelt, dessen Qualität nur im Kontext der gesamten Raumdekoration und -ausstattung entsprechend erkannt werden könne. Ganz besonders betont wird zudem, daß die Galerien noch heute komplett und in situ zu sehen seien.¹³ Dies wäre wirklich außergewöhnlich, denn die wenigsten der sogenannten „Schönheitengalerien“ hängen noch heute in den Räumen, für die sie einst geplant waren und sind zudem meist nicht mehr komplett erhalten.¹⁴

Auch in Wilhelmsthal muß man jedoch einschränkend bemerken: Sämtliche Gemälde der Galerien sind zwar offensichtlich vorhanden und befinden sich noch in den Räumen, für die sie gezielt in Auftrag gegeben worden waren, aber sowohl die Räume und ihre Farbfassungen wie die Innenausstattung und die Hängung der Gemälde, ja sogar die Rahmung, wurden durch Restaurierungsmaßnahmen vor allem in den 1960-70er Jahren so maßgeblich verändert, daß man nicht mehr ohne weiteres von einem Originalzustand sprechen kann.¹⁵

Die Hängung der Gemälde wurde aus unbekannten Gründen innerhalb der einzelnen Räume mindestens zweimal abgeändert. Die Verantwortlichen negierten damit eine der zuverlässigsten Quellen hinsichtlich des Originalzustandes, die Bestandsaufnahme Bleibaums von 1926, in der das Inventar von 1788¹⁶ ausgewertet wurde. Dieses Inventar, das Bleibaum leider nur auszugsweise und nicht als vollständiges Dokument publizierte,¹⁷ ist vermutlich während des Zweiten Weltkrieges im Marburger Staatsarchiv verbrannt. Rahmen und Gemälde gehören in der jetzigen Kombination zum Teil nicht zusammen. Dies kann – so der heutige Restaurator Schmied – anhand der Inventarnummern auf den Rückseiten nach-

gewiesen werden. Nachvollziehbar werden die Veränderungen an Hängung und Rahmung durch altes Fotomaterial.¹⁸ Bleibaum teilt die Rahmen nach Typen in verschiedene, genau beschriebene Gruppen ein, womit wir neben den alten Fotos einen weiteren Anhaltspunkt in Hinblick auf die Zuordnung von Rahmen zu Gemälden besitzen.¹⁹ Die Rahmen spielen für das Gesamtkunstwerk eine besonders große Rolle, denn die Gemälde werden mit ihnen zu einer „... zweite(n) unabhängige(n), aber auf den Grund bezogenen Ornamentschicht vor der Wand. Durch die ausschwingenden Schnitzereien wirken die Rahmen an den Längswänden wie miteinander verbunden.“²⁰ Sie besitzen feine, schwungvoll geführte Muschel- bzw. Rocaille-, Blumen- und Rankenornamente und gehen auf Entwürfe von Johann August Nahl d.Ä. zurück.²¹ Die aufeinander abgestimmten Porträtrahmen könnten, wie Schmidt-Möbius vermutet, Cuvilliés’ Idee gewesen sein, der Ähnliches im Miniaturenkabinett der Münchener Residenz umgesetzt hat.²² Einzelne Gemälde wurden zudem doubliert – unklar ist jedoch welche.²³ Demnach wären rückseitige Bezeichnungen wie zum Beispiel Datierung, Signatur, Namensnennung etc. zum Teil nicht mehr zu überprüfen. Die Identifikation der Porträtierten ist in zahlreichen Fällen mehr als fraglich, zumal sich einige Namenszuweisungen Bleibaums in der neueren Forschung als falsch erwiesen haben.²⁴ Um bezüglich aller genannten Punkte Klarheit zu gewinnen, muß eine neue Bestandsaufnahme der Galerien vorgenommen werden, bei der auch die Gemälderückseiten genau zu betrachten sind.

Wilhelm VIII. als Auftraggeber

Wilhelm VIII. hat sich in zahlreichen Briefen über die Gestaltung seines Schlosses und des zugehörigen Gartens zu Wort gemeldet – leider ist bislang an keiner Stelle eine ausführliche Äußerung zur Schönheiten- und Ahnengalerie bekannt geworden. Daß beide Galerien Wilhelm ganz besonders am Herzen lagen, ist jedoch daran zu erkennen, daß er für ihre Ausführung eigens Johann Heinrich

Tischbein d.Ä. als Hofmaler (1722-1789) einstellte.²⁵ Tischbein nahm seine Arbeiten an den Frauenporträts, abgesehen von dem bereits zwei Jahre früher entstandenen und dann in die Ahnengalerie integrierten Bildnis der Gräfin von Stadion²⁶, 1754 auf. Die Landgrafenwohnung und mit ihr der größte Teil der gesamten Porträtgalerie muß im wesentlichen 1756 fertiggestellt gewesen sein, denn in diesem Jahr schrieb Wilhelm an seinen Generaladjutanten Freiherrn von Fürstenberg, daß er nun im Hauptgebäude wohnen könne (Brief vom 5. Juli)²⁷ und daß das Erdgeschoß vollständig eingerichtet und bewohnbar sei (Brief vom 4. November)²⁸. Leider erwähnt Wilhelm den Stand der Arbeiten an der Schönheiten- und Ahnengalerie nicht ausdrücklich – sie waren jedoch vermutlich noch nicht komplett. Durch den Siebenjährigen Krieg sind wohl nicht nur die Bauarbeiten am Schloß, sondern auch die Arbeiten Tischbeins für mindestens drei Jahre von ca. 1757-1760 unterbrochen worden. Während der gesamten Besatzungszeit (1757-1762) mußte sich der Künstler nach neuen Auftraggebern umsehen und reiste viel.²⁹ Als die französischen Truppen 1757 immer näher rückten und sogar die Stadt Kassel besetzten, sah sich Wilhelm gezwungen, ins Exil nach Hamburg und Bremen zu gehen. Fast 78-jährig starb er am 1. Februar 1760 in Rinteln, ohne Wilhelmsthal wiedergesehen zu haben – erst sein Sohn Friedrich II. (1720-1785)³⁰ vollendete den Bau. Die letzten Bildnisse entstanden erst um 1762 (Herzogin Caroline von Pfalz-Zweibrücken)³¹ und 1765 (Caroline Friederike von Dittfurth, datiert). Tischbein wurde als Hofmaler von Friedrich II. übernommen – die späten Gemälde müssen folglich in seinem Auftrag oder zumindest mit seiner Zustimmung ausgeführt worden sein.³²

Es ist schon verwunderlich, daß Wilhelm VIII. in hohem Alter und bei dem ihm nachgesagten Desinteresse am weiblichen Geschlecht³³ – angeblich soll er entgegen den Gepflogenheiten seiner Zeit keine Mätresse gehabt haben³⁴ – eine Galerie für seine beiden Vorzimmer in Auftrag gab, die nur Frauenporträts barg. Allein die Mode der Zeit hat ihn wahrscheinlich nicht dazu veranlaßt – immerhin handelte es sich um namentlich bekannte Damen der damaligen Hofgesellschaft und nicht um Porträts französischer oder

englischer Schönheiten, wie beispielsweise bei der Bildnisgalerie Max Emanuels, der ausnahmslos Damen vom Hof Ludwigs XIV. porträtieren ließ.³⁵ Die Tatsache, daß Wilhelm diese Porträtgalerie in den ersten beiden Vorzimmern und nicht in geringerem Umfang und kleineren Maßen in privateren Räumlichkeiten, wie beispielsweise dem Kabinett, präsentierte, zeigt, daß ihr eine repräsentative Aufgabe zukam. Die Bildnisse sollten von den Besuchern des Lustschlosses gesehen werden, denn die Vorzimmer dienten ihnen als Warteräume, bevor sie zur Audienz eingelassen wurden.³⁶ Doch was genau wurde mittels der Gemälde repräsentiert?

Einerseits wiesen die Porträts den Landgrafen als sachverständigen Kunstkenner aus, denn Wilhelm VIII. griff mit Tischbeins Schönheitengalerie im Stil des Rokoko eine damals modische Form der Porträtgalerie auf, die sich bei Hof auf eine lange Tradition berufen konnte.³⁷ Andererseits stellten die Porträts einen imaginären weiblichen Hofstaat vor, der die Besucher des Hauses durch die bezaubernde Erscheinung der einzelnen Damen und ihre als tugendhaft geltenden Tätigkeiten auf das höfische Ambiente einstimmte. Fast scheint es, als wollte Wilhelm mittels der gemalten Bildnisse das Fehlen einer umfangreichen weiblichen Hofkultur in Wilhelmsthal seit dem Tod von Ehefrau (gest. 1743) und Tochter (gest. 1744) durch die „gemalten Frauenzimmer“ kompensieren. Darüber hinaus wurde mittels der Porträts wahrscheinlich auch auf gute Kontakte zu bekannten Familien der damaligen Gesellschaft angespielt. Doch leider wissen wir über viele der Porträtierten sehr wenig. Nur wenn feststeht, wer sie sind und welche Rolle sie in der höfischen Gesellschaft spielten, kann eine sichere Aussage über den inneren Zusammenhang der beiden Porträtgalerien getroffen werden. Unklar ist jedoch, in welchem Verhältnis ein großer Teil der Frauen zum Hof stand: Handelte es sich bei der Schönheitengalerie um Hofdamen im engeren Sinne, oder waren unter ihnen auch vertraute oder befreundete Damen oder solche, die lediglich durch die Stellung ihres Vaters, ihres Ehegatten oder Bruders bei Hofe die Ehre hatten, in die Galerie aufgenommen zu werden? Wer suchte die „Schönheiten“ für die Galerie aus – lag die Wahl ausschließlich bei Wilhelm VIII., spielte die erste Frau am Hof bei der

Auswahl eine Rolle (und wer war das nach dem Tod von Wilhelms Gattin Dorothea Wilhelmine von Sachsen-Weitz?) oder war es der Hofmaler Tischbein, der die Damen wenigstens teilweise dem Landgrafen vorschlug? Welches Verhältnis hatte Wilhelm VIII. beispielsweise zu den nicht verwandten adeligen Damen der Ahnengalerie – standen politische Gründe hinter der Auswahl einzelner? Wieso wurde im zweiten Vorzimmer für vier Fürstinnen ein deutlich größeres und repräsentativeres Format gewählt?

Diese Fragen lassen sich im Folgenden nur ansatzweise beantworten. In Kassel sind erst ab 1765 Amtskalender gedruckt worden, in denen die höfischen Bediensteten – somit auch bestallte Hofdamen – genannt werden. Lediglich ein Bestand des Marburger Staatsarchivs befaßt sich speziell mit Hofmeisterinnen und Hofdamen.³⁸ Abgesehen von einem Brief aus dem Jahr 1755, der keine der hier Porträtierten erwähnt, beziehen sich jedoch alle weiteren dort gesammelten Schriften auf die Zeit zwischen 1786 und 1804.³⁹ Bekannt ist der große Einfluß der ehemaligen Mätresse Landgraf Karls von Hessen-Kassel (1654-1730), Barbara Christine von Bernhold (1690-1756), auf Wilhelm VIII. Sie stieg unter Wilhelm zur Großhofmeisterin auf und wurde von Kaiser Karl VII. 1742 in den Reichsgrafenstand erhoben, um ihren Einfluß auf Wilhelm zugunsten des Kaisers einzusetzen.⁴⁰ In der Schönheitengalerie befindet sich dennoch kein Porträt von ihr, wahrscheinlich weil sie, als die Galerie entstand, bereits ein sehr hohes Alter erreicht hatte.

In einem überlieferten Brief Wilhelms VIII. an Baron von Häckel, mit dem das Reskript der Ernennung Tischbeins zum Hofmaler übersandt wurde, benannte Wilhelm deutlich seinen Wunsch nach „schönen Gesichtern“ (Brief vom 14.4.1753).⁴¹ Auch Engelschall spricht von „Bildnissen schöner Frauenzimmer“⁴², Casparson gar „von den schönsten Frauenzimmern in Wilhelms Zeit“⁴³, so daß die Bezeichnung „Schönheitengalerie“ in unserem Fall durchaus ihre Berechtigung zu haben scheint. Der nicht zeitgenössische Begriff „Schönheitengalerie“ ist jedoch generell problematisch, weil er die Porträtierten auf ihr Äußeres reduziert. Daß Schönheit bzw. gutes

Aussehen nicht immer das ausschlaggebende Kriterium für die Auswahl der Dargestellten war, beweisen Beispiele wie die Porträtsammlung der Königin Sophie Dorothea auf Schloß Monbijou, die Porträts ihrer Hofdamen in Auftrag gab, oder diejenige Wilhelmines von Bayreuth, die befreundete Damen malen ließ.⁴⁴ Auch Michael Wenzel entschied sich in seiner Dissertation für diese Bezeichnung und grenzte sie vom Terminus „Schönheitsgalerie“ ab, den zuvor Gerhard Hojer bei der Porträtgalerie Ludwigs I. von Bayern gewählt hatte.⁴⁵ „Schönheit“ meint ein allgemeines, überindividuelles Ideal, während der Ausdruck „Schönheiten“ die einzelnen Dargestellten, also individuelle Personen, bezeichnet. In diesem Sinne ist der Begriff (nicht nur) für Tischbeins Galerie passender.⁴⁶ Um anderen Auswahlkriterien als der körperlichen Schönheit Rechnung zu tragen, müßte man jedoch neutral von „Frauenporträtgalerien“ sprechen.

Die Schönheit der hessischen (Hof-) Damen wird jedoch nicht das alleinige Kriterium für die Aufnahme in eine der Galerien des Wilhelmsthaler Schlosses gewesen sein. Interessant erscheint bezüglich der Auswahlkriterien für das erste Vorzimmer (Porträtwürdigkeit) der Fall der beiden Tischbein-Gattinnen, die bürgerlicher Herkunft waren, allerdings in höfischen Kreisen verkehrten. Es handelt sich um Tischbeins erste Frau Marie Sophie Tischbein, geborene Robert (1726-1759), und seine Schwägerin Julie Marianne Pernette Robert (1738-1762), die nach dem Tod ihrer Schwester seine zweite Ehefrau werden sollte. Für beide ist keine Stellung als Hofdame bekannt. Obwohl es ihnen an Schönheit offensichtlich nicht mangelte,⁴⁷ war für ihre Integration in die Galerie mit Sicherheit die Anerkennung ihrer Familie durch den Hof, besonders ihres Vaters, des Hugonotten Jean Estienne Robert, ausschlaggebend. Er war fürstlicher Kommissär bei der französischen Kolonie in Kassel. Seine Familie lebte dort in zweiter Generation. Der Bruder Marie Sophies, Carl Friedrich Robert (1725-1784), wurde nach einem Jurastudium unter Wilhelm VIII. ein hoher Verwaltungsbeamter und unter Friedrich II. dann sogar Geheimer Rat.⁴⁸ Tischbeins eigene Stellung als Hofmaler wird das übrige zu ihrer Aufnahme in die Schönheitengalerie beigetragen haben. Es ist

demzufolge zu vermuten, daß Tischbein, ähnlich wie später Joseph Stieler bei der Schönheitengalerie Ludwigs I. von Bayern,⁴⁹ zumindest einige der Porträtierten selbst vorschlug.

Die gemalten Schönheiten: Darstellungsmodi und Kompositionsprinzipien

Eine gewisse Gleichförmigkeit in der Präsentation ist sowohl bei formalen Aspekten (Maße, Rahmung, Bildausschnitt etc.) wie auch bei der Anpassung der individuellen Physiognomie an ein übergeordnetes Schönheitsideal typisch für Schönheitengalerien.⁵⁰ So sehen sich auch hier auf den ersten Blick alle Damen irgendwie ähnlich. Tischbein hat bestimmte Kompositionsprinzipien bei jedem Bildnis angewendet: Die meisten der Damen werden als Kniestück bzw. Dreiviertelfigur in Dreiviertelansicht gezeigt und blicken direkt auf den Betrachter. Obwohl sie in ihrer aufrecht sitzenden Körperhaltung distanziert und erhaben wirken, kommt durch den Blick und das meist zarte Lächeln eine angenehme Nähe zum Betrachter zustande. Bis auf zwei Ausnahmen in der Ahnengalerie tragen alle Frauen ihr Haar weiß-grau gepudert⁵¹ und sind zudem ähnlich geschminkt: Ihr weißes, porzellanartiges Inkarnat kontrastiert mit rotgeschminkten Wangen, wie es der französischen Mode entsprach. Damit das gepuderte Haar nicht die Kleidung beschmutzte, kämmte man es schlicht nach hinten und steckte es hoch, wie hier auf fast allen Porträts zu sehen ist. Nur bei wenigen Damen fällt es in einer dekorativen Locke oder in einem zusätzlich geschmückten Zopf auf die Schulter, wie beispielsweise bei Fräulein von Bardeleben oder Auguste Friederike von Spiegel. Das Haar wurde zusätzlich mit Schleifen, Federn, Blumen oder Agraffen verziert; so trägt Julie Marianne Pernette Tischbein mittig am Haaransatz eine hellblaue Blume, Fräulein de Clair eine schwarze Feder an goldener Blüte, Louise Sophie von Vincke eine Agraffe oder Eva von Buttlar pastellfarbene Blüten im Haar usw.

Zur modischen Erscheinung der Dame am Hof zählten ebenso die

eng am Hals anliegenden Spitzenrüschen oder Schleifen und die meist steinbesetzten Ohrgehänge, wie sie Marie Sophie Tischbein trägt. Die Kleider der Damen sind größtenteils tief dekolletiert und am Rand des Ausschnitts mit Rüschen, Spitzen oder Blumen besetzt. Die Oberteile werden eng geschnürt, während die Röcke weit und bauschig fallen. Die anliegenden Ärmel sind, ebenfalls der Mode entsprechend, meist nur dreiviertellang und gehen in üppige Spitzenmanschetten bzw. Spitzenvolants über. Man betrachte beispielsweise Louise Sophie von Vincke in ihrem kostbaren lachsfarbenen Kleid mit silberner Blumenstickerei und Watteaufalte am Rücken oder Auguste Friederike von Spiegel, bei der die Spitzenvolants an den Ärmeln besonders üppig und duftig ausgefallen sind.

Viele der Damen sitzen im Freien in einem Park bzw. einer höfischen Gartenanlage, wie Wilhelm VIII. sie auch in Wilhelmsthal hatte anlegen lassen. Im Hintergrund sind dann üppige Sockelvasen (z.B. bei Fräulein de Clair oder Fräulein von Bardeleben), Balustraden oder Büsche und Bäume zu erkennen. So schützt sich beispielsweise Eva von Buttlar mit langen Handschuhen und Schirm im Park vor der Sonne, während Marie Sophie Tischbein auf einer Steinbank im Freien sitzt und liest.

Fast allen Frauen ist ein Gegenstand in die Hände gegeben, der wohl weniger auf eine persönliche Eigenschaft als auf eine angemessene Beschäftigung der Dame am Hof anspielt, wie dem Lesen, Handarbeiten, Musizieren und Flanieren. So sitzt Louise von Vincke beispielsweise am Spinett, Fräulein de Clerc schaut beim Lesen von Notenblättern auf, und Julie Marianne Pernette Tischbein hält ein Occhischiffchen in Händen. Fräulein Dufai trägt ein Jagdkostüm und einen Stock mit silbernem Knauf in der Linken (Abb. 5). Die Rechte stemmt sie in einer typisch männlichen Geste selbstbewußt in die Hüfte.⁵² Sie verweist somit auf das höfische Vergnügen der Jagd, das nicht nur den adeligen Herren vorbehalten war, wie wir unter anderem dank Julius Bernhard von Rohr wissen, der berichtet: „[...] die Prinzessinnen sind hier gemeiniglich in Amazonen-Habit eingekleidet [...]“.⁵³ Liselotte von der Pfalz nahm am Hof Ludwigs XIV. beispielsweise mindestens

1000 mal an der Jagd teil, die sie nach eigenen Aussagen unter anderem wegen der Bewegung an der frischen Luft, der Gelegenheit zur Konversation und dem weitestgehenden Verzicht auf die übliche Etikette liebte.⁵⁴ So ließ sie sich wie zahlreiche Zeitgenossinnen im Jagdkostüm porträtieren.⁵⁵

Einige der Attribute wecken Assoziationen an mythologische Figuren, so die zahlreichen Blumengirlanden und Blüten an Flora (z.B. bei Ernestine Katharine Louise Marie von Malsburg) oder die schnäbelnden Tauben in den Händen der Henriette Marie von Buttlar-Elberberg an Venus. Es galt, die Porträtierten allegorisch zu überhöhen, wie dies vor allem bei früheren Schönheitengalerien der Fall war, z.B. bei derjenigen Pierre Goberts in München.⁵⁶ Inwieweit die Wahl der mythologischen Anspielung mit realen Charaktereigenschaften der Damen zusammenhängt, kann leider nicht in Erfahrung gebracht werden, da über die meisten porträtierten Frauen kaum etwas Persönliches bekannt ist. Um ein regelrechtes Rollenporträt handelt es sich nur bei einem Bildnis, das angeblich die Schwester des Bauherren, Charlotte von Hessen-Kassel (signiert und datiert 1755) als Diana⁵⁷ zeigt. Hier wird ebenfalls auf das höfische Vergnügen der Jagd angespielt.

Besonders fallen die zahlreichen zeittypischen pastoralen Elemente auf, die den Porträts eine arkadische Stimmung verleihen. Häufig kommen Attribute wie Blumengesteck, Girlande oder Strohhut vor. Rätin von Bode (signiert und datiert 1755), geborene Gissot (1736-1800), präsentiert sich in freier Natur in Pilgertracht, bestehend aus schwarzer Pelerine mit Pilgermuscheln, die Tischbein durch einen Pfeil, das Attribut Amors, in eine Venusmuschel verwandelt hat. Im rechten Arm hält sie Pilgerstab und Strohhut, während Pilgerflasche und Buch neben ihr liegen. Deutlich erinnern diese Elemente zudem an Bildnisse im Schäferinnenkostüm. Mitte des 18. Jahrhunderts war das Porträt als Pilgerin wegen seiner feinsinnig-erotischen Anklänge sehr beliebt. Es ist wahrscheinlich durch Watteaus berühmtes Gemälde „Die Einschiffung nach Kythera“ (Paris, Louvre und Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg⁵⁸) angeregt worden, „dessen wesentliche Inhalte Sublimierung der Liebe in einer



Abb. 5 Johann Heinrich Tischbein d.Ä.: Fräulein Dufai (?), Öl/Lw., 97 x 73 cm, rückseitig signiert und datiert „J.H. Tischbein pinx. 1755“. Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, Schönheitengalerie (1. Vorzimmer der Landgrafenwohnung)



Abb. 6 Johann Heinrich Tischbein d.Ä.: Fräulein von Bardeleben (?), Öl/Lw., 96 x 72 cm, rückseitig signiert und datiert „J.H. Tischbein pinx. 1755“. Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, Schönheitengalerie (1. Vorzimmer der Landgrafenwohnung)

religiösen Sphäre und Negation der Standesunterschiede in einer durch die Liebe geeinten Gesellschaft sind.“⁵⁹ Wenn dies, so Börsch-Supan, auch spielerisch verschlüsselt ist, sind solche Porträts doch „Bekenntnisse zu natürlicher Menschlichkeit und stehen in einem Gegensatz zum repräsentativen, den Stand betonenden Porträt“.⁶⁰ Bildnisse in Pilgertracht wurden sowohl von Adligen⁶¹ wie von Bürgerlichen, die mit dem Hof in Verbindung standen, angefertigt. Tischbeins Rätin von Bode ähnelt einem wesentlich früher entstandenen Gemälde Antoine Pesnes, der seine Schwägerin Brigitte Koller beim Aufbruch zur Liebesinsel Kythera porträtierte (1726). Auch bei ihr wurde die Pilgermuschel auf der Pelerine durch den hinzugefügten Amorpfail in eine Venusmuschel verwandelt.⁶²

Fräulein von Bardeleben (Abb. 6) hält einen Dudelsack, genauer gesagt eine Musette, in Händen. Dieses Musikinstrument spielte sowohl in der pastoralen Dichtung wie auch auf den arkadisch gestimmten Gemälden Antoine Watteaus eine bedeutende Rolle, ist jedoch auf einem Frauenporträt ein ausgesprochen seltenes Attribut. Als traditionell von Hirten gespieltes Blasinstrument, das vor allem in der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts in Bauernszenen eine erotische, phallische Bedeutung hatte, waren Dudelsack oder Musette geradezu prädestiniert, ein Attribut der arkadisch gestimmten *Fêtes Galantes* zu werden.⁶³ Auf Watteaus Gemälden wird das Instrument allerdings immer von einem Mann gespielt. Heute fast nur noch als Folkloreinstrument der Schotten bekannt, war der Dudelsack seit dem 13. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet und entwickelte sich vor allem in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert zu einer Modeerscheinung der höfischen Gesellschaft. Hier spielte man vornehmlich die dem Dudelsack verwandte Musette, eine Sackpfeife, deren Sack durch einen an den Arm geschnallten Blasebalg mit Luft gefüllt wird. Höfische Damen und Herren gaben in pastoralen Kostümen Konzerte, zahlreiche Stücke wurden vor allem in den 1720er und 1730er Jahren eigens für die Musette komponiert und Traktate über das Instrument verfaßt.⁶⁴ Die Musettes stellte man aus erlesenen Hölzern und Elfenbein her. Den Blasebalg umhüllte gefütterte

Seide, die durch Stickarbeiten verziert sein konnte. Metallbesätze und Fransen ergänzten gelegentlich den Schmuck.⁶⁵ Offensichtlich wurde das so bereicherte Instrument auch für Frauenhände hoffähig und konnte als Attribut neben den gebräuchlichen Symbolen höfischen Wohllebens in Tischbeins Schönheitengalerie seinen Platz finden. Mir ist allerdings kein konkretes französisches Frauenporträt bekannt, auf das Tischbein hätte zurückgreifen können. Vielleicht kannte er jedoch Antoine Pesnes Porträt des Gustaf Adolf Graf von Gotter als Dudelsackspieler (1730, Bayreuth, Neues Schloß, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Seen) oder aber Hyacinthe Rigauds Porträt des Gaspard de Gueidan, die Musette spielend (1737, Aix-en-Provence, Musée Granet).⁶⁶

Die vorgestellten Beispiele machen deutlich, daß Tischbein hinsichtlich seiner Bildideen den Modeerscheinungen seiner Zeit folgte und offensichtlich Kenntnisse über das Werk von erfolgreichen Zeitgenossen hatte (vgl. Antoine Pesne, François Boucher). Das barocke Standesporträt wurde zunehmend durch eher arkadisch gestimmte, spielerische Bildnisse ersetzt, die adelige oder hochgestellte Bürgerliche bei angemessenen „Freizeit“-Beschäftigungen am Hof zeigen. Dazu zählt das Handarbeiten, Musizieren, Lesen, Flanieren im Park, die Jagd etc. Die Besucher des Hauses, die in den Vorzimmern auf eine Audienz warteten, wurden so auf die höfischen Vergnügungen und die Konversation mit der höfischen Dame eingestimmt, auf die sie dann realiter bei einem Fest oder bei einem Essen stoßen konnten. Dies bestätigt auch ein großer Teil der Bildnisse des zweiten Vorzimmers.

Verbildlichung des Adelsstandes - Attribute der hochadligen Dame

Die Kompositionsweise der kleinformatigen Porträts in der Ahnengalerie entspricht im wesentlichen derjenigen der Schönheitengalerie. Viele der Attribute wiederholen sich. Auch hier halten

einige der Damen eine Maske⁶⁷, Blumen oder ein Buch, tragen einen Strohhut, dieselbe schlichte, grau gepuderte Frisur, ähnlich modische Schminke und Kleidung. Zahlreiche Attribute bzw. Modeerscheinungen treten jedoch nur hier auf, so das Porträt im Negligé⁶⁸ (Karoline oder Friederike von Hessen und Auguste Elisabeth Marie von Württemberg), am Sticktisch (Maria von England), mit Porträtmedaillon (Maria Anna Gräfin Schall de Belle, geb. Gräfin Stadion), mit Seidenbeutel à la Pompadour (Maria von England und Maria Anna Gräfin Schall de Belle, geb. von Stadion), mit Orangenweig (Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth), am Toilettentisch mit Schminkutensilien (Auguste Elisabeth Marie von Württemberg), mit Schokoladentasse und Kredenz bzw. Trembleuse⁶⁹ (Karoline oder Friederike von Hessen) und mit Schoßhund (Mops bei Marie Sophie Wilhelmine v. Solms-Laubach, Pudel bei Auguste von Hessen (?), Bologneser bei Therese Sophie von Stadion und Maria von England). Diese Variationen verweisen auf den höheren Stand der größtenteils älteren Damen und ihre größere Nähe zum Landgrafen.

Besonders interessant ist das Porträt der Prinzessin Auguste Elisabeth Marie von Württemberg (1733-1805), Tochter des Herzogs Carl Alexander von Württemberg und Gemahlin des Fürsten Carl Anselm von Thurn und Taxis, signiert und datiert 1754 (Abb. 7).⁷⁰ Sie sitzt im Negligé an einem Toilettentisch und ist im Begriff, sich Schönheitspflästerchen auf die Wange zu kleben. In der Hand hält sie ein Döschen mit eben solchen *mouches*. Auf dem Toilettentisch sind weitere Gegenstände zu erkennen: eine Glocke zum Rufen der Dienerschaft, ein goldenes Tablett mit Juwelen, ein grünes Nadelkissen, zwei Golddosen und die Spitze einer Gesichtsmaske, die man zum Schutz gegen den zerstäubenden Gesichtspuder benutzte. Auch hier knüpft Tischbein an die französische Tradition an. Erinnert sei an die Porträts der Schule von Fontainebleau, die vermutlich Mätressen wie Gabrielle d' Estrées und Diane de Poitiers am Toilettentisch zeigen (z.B. Dame bei der Toilette, ca. 1585-95, Dijon, Musée des Beaux Arts). Besonders deutlich sind die Übereinstimmungen mit einem Gemälde François Bouchers, das nur noch durch einen Nachstich von Gilles-Edmé



Abb. 7 Johann Heinrich Tischbein d.Ä.: Prinzessin Auguste Elisabeth Marie von Württemberg (1733-1805), Öl/Lw., 95 x 72 cm, rückseitig signiert und datiert „J.H. Tischbein Pinx. o 1754“. Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, Ahnengalerie (2. Vorzimmer der Landgrafenwohnung)

Petit überliefert ist, der 1745 von Graf Tessin in Auftrag gegeben wurde.⁷¹ Er trägt den Titel „Le Matin. La Dame a sa Toilette“ (New York, The Metropolitan Museum of Art; Paris, Bibliothèque National)⁷² und zeigt eine junge Frau im Morgenmantel, die auch Schönheitspflasterchen aufträgt. Seitenverkehrt gibt Tischbein die Komposition fast genau wieder: Die ähnlich frisierte und gekleidete Dame des Stiches hält ebenfalls ein Döschen in der Rechten und ein deutlich erkennbares *mouche* sitzt auf ihrem erhobenen Zeigefinger. Lediglich Details wie die Utensilien auf dem Tisch und der Hintergrund sind von Tischbein abgeändert worden.

Der Bildnistyp basiert auf Renaissance-darstellungen von Venus bei der Toilette. Folglich sind die porträtierten Damen, bzw. Mätressen oft von Attributen wie Rosen, Perlen, etc. umgeben, die sie als Verkörperung der Gottheit idealer Schönheit und Liebe erscheinen lassen.⁷³ Auf unserem Gemälde fehlen diese Attribute ebenso wie der Verweis auf einen Geliebten durch ein Miniaturporträt, das auf Bouchers Porträts sowohl von der unbekannten Dame wie von der Pompadour an einem Armband getragen wird. Tischbeins Bildnis ist daher kaum als das einer Mätresse anzusehen, sondern verdeutlicht vielmehr die zentrale Stellung der Schönheitspflege im höfischen Zeremoniell. Von französischen Damen *du bon ton* heißt es dementsprechend in Boudier de Villemont's „*L'Ami des femmes*“ (1758), daß sie erst sehr spät aufstehen und den Rest des Tages mit der Toilette verbringen.⁷⁴ Während der offiziellen Toilette erledigte beispielsweise Madame du Pompadour im *négligé du matin* ihre täglichen Angelegenheiten und empfing Gäste.⁷⁵ Die Toilette nahm in diesem Sinne sicherlich auch bei den modebewußten Frauen des deutschen Hofes im 18. Jahrhundert, die sich am französischen Vorbild orientierten, einen wichtigen Platz im Tagesablauf ein. Folglich durfte ein Porträt dieses Typs auch in Tischbeins Galerie nicht fehlen.

Die vier Großformate der Ahnengalerie spielen eine besondere Rolle und sind eindeutig auf den höheren Stand und den Wunsch, die größere Bedeutung der dargestellten Fürstinnen zu betonen, zurückzuführen. Zwei von ihnen befinden sich an der Durchgangs-

wand zum ersten Vorzimmer rechts und links der Tür, während die übrigen jeweils im Anschluß auf der Kamin- und der Bilderwand folgen. Besonders bei ihnen scheint die nur unzureichend beantwortbare Frage zentral, welche Rolle sie am Hof und im Leben Wilhelms VIII. spielten.

Unter den Großformaten erwartet man zunächst ein Porträt von Wilhelms Gattin Dorothea Wilhelmine von Sachsen-Weitz (1691-1743) und seiner einzigen Tochter Amalie Marie von Hessen-Kassel (1725-1744). Beide waren zum Zeitpunkt des Entstehens der Galerie jedoch schon lange verstorben, so daß Dorothea Wilhelmine überhaupt nicht vertreten ist und seine Tochter „nur“ unter den kleinformatischen Porträts der Kaminwand auftaucht. Seine Gattin hat in seinem Leben vermutlich keine wesentliche Rolle gespielt, denn sie soll bereits seit 1725 „geisteskrank“ gewesen sein.⁷⁶ Noch Bleibaum behauptet, Dorothea Wilhelmine sei hier postum in dem großformatigen Bildnis an der Kaminwand porträtiert worden. Dank der Existenz einer weiteren Fassung dieses Porträts (vgl. Residenzmuseum München, signiert und datiert 1762)⁷⁷ konnte jedoch eindeutig geklärt werden, daß es sich um die Herzogin Caroline von Pfalz-Zweibrücken, geborene Gräfin von Nassau-Saarbrücken (1704-1774) und Gemahlin Christians III. von Pfalz-Zweibrücken (1674-1735) handelt, die übrigens wie die bürgerliche Julie Marianne Pernette Tischbein ein Occhischiffchen mit Faden in Händen hält.⁷⁸ Als Christian III. 1735 starb, übernahm sie für fünf Jahre die vormundschaftliche Regentschaft (1735-1740) für ihren noch minderjährigen Sohn Christian IV. (1722-1775).⁷⁹ Wie ihre Beziehung zu Wilhelm VIII. aussah, ist leider nicht bekannt – wahrscheinlich verband die beiden Höfe ein freundschaftlicher Kontakt. Durch die Integration der Porträts von Fürstinnen befreundeter Höfe in die „Ahnengalerie“ sollten sicherlich die guten Beziehungen öffentlich herausgestellt und bekräftigt werden.⁸⁰

Gegenüber der Herzogin Caroline von Pfalz-Zweibrücken befindet sich das großformatige Porträt ihrer 32-jährigen Tochter, der Fürstin Christiane von Waldeck (1725-1816) aus dem Jahr 1757. Sie heiratete 1741 den 21 Jahre älteren Fürst Carl August Friedrich

von Waldeck (1704-1763). 1763, im Alter von 41 Jahren, wurde sie Witwe und übernahm für ihren zweiten, noch minderjährigen Sohn Friedrich (1743-1812) drei Jahre lang die vormundschaftliche Regentschaft. Ab 1763 ließ sie sich in Arolsen einen Witwensitz erbauen und besaß sowohl ein Kunst- und Naturalienkabinett als auch eine umfangreiche Bibliothek.⁸¹ In einem kürzlich erschienenen Aufsatz zu den Porträts der Fürstin konnte belegt werden, daß Tischbein das Wilhelmsthaler Bildnis in Anlehnung an ein älteres Porträt Christianes schuf, das sich heute im Arolsener Schloß befindet.⁸² Bewußt verzichtete er bei der Wilhelmsthaler Fassung auf die meisten der in Arolsen zu findenden herrschaftlichen Attribute (roter hermelingefütteter Fürstenmantel, leichte Unteransicht bei Ganzfigurendarstellung etc.), denn in der Ahnengalerie ging es nicht um die Darstellung des Herrschaftsanspruches der Fürstin, sondern in erster Linie um die Repräsentation Wilhelms VIII. und seiner Kasseler Hofmitglieder.

Wilhelm VIII. bedankte sich in einem Brief vom 1.7.1757 beim Fürsten Carl August Friedrich von Waldeck dafür, daß seine Frau ihm ihr Porträt (gemeint ist sicherlich das Wilhelmsthaler Gemälde) überlassen hatte und versicherte, daß es einen der ersten Plätze unter seinen anderen Gemälden einnehmen werde.⁸³ Zuvor hatte er ihm bereits zu dem vortrefflichen, ein Jahr älteren Arolsener Gemälde Tischbeins gratuliert. Nicht überliefert ist jedoch, durch welche Umstände das veränderte Bildnis in die Ahnengalerie kam. Vielleicht handelt es sich um ein Dank-Geschenk des Waldecker Fürstenpaares (Wilhelm hatte ihnen seinen Hofmaler zur Verfügung gestellt), das es als Ehre ansah, Christiane in die Nähe der Schönheiten des Hofes und der Verwandtschaft des Landgrafen gerückt zu sehen.

Die „ersten Damen“ bei Hofe

Die beiden übrigen Großformate an der Durchgangswand zeigen nächste Verwandte Wilhelms, nämlich seine Schwägerin Friederike Charlotte (1698-1777), geborene von Hessen-Darmstadt, verhei-

ratet mit Maximilian von Hessen-Kassel (1689-1753) und seine Schwiegertochter, die Landgräfin Maria von Hessen-Kassel (1723-1772), Erbprinzessin von England und erste Frau Friedrichs II. (Abb. 8).

Deutlicher als bei allen anderen Porträts wird bei Maria mittels des großen Bildformates, der kostbaren Möbel und vor allem des hermelinbesetzten blauen Kleides auf den hochadeligen Stand verwiesen. Als Tochter des englischen Königs Georg II. (1683-1760) und Schwiegertochter des Landgrafen ist sie hier die ranghöchste der porträtierten Frauen und zu diesem Zeitpunkt im Zeremoniell auch die erste Dame am Hof. Diese Funktion übte eigentlich immer die Ehefrau des Hausherrn aus – doch bei Tod oder schwerer Krankheit trat eine nahe Verwandte an ihre Stelle, um wichtige Repräsentations- und Kommunikationsaufgaben zu übernehmen. So fungierte die Hausherrin beispielsweise bei offiziellen Anlässen als Gastgeberin. Wilhelms Gemahlin Dorothea Wilhelmine, Herzogin von Sachsen-Weitz, trat bereits seit 1725 wegen „zunehmender geistiger Verwirrung“ nicht mehr in der Öffentlichkeit auf. Ihren Aufgaben konnte sie offensichtlich schon lange vor ihrem Tod 1743 nicht mehr nachkommen. Da 1744 auch die Tochter Amalie Marie verstarb, mußte die Rolle der ersten Frau am Hof von der im Rang folgenden Verwandten eingenommen werden. Um dem Stand der Schwiegertochter gerecht zu werden, orientierte sich Wilhelm VIII. bei der Ausrichtung der Hochzeitsfeierlichkeiten am Zeremoniell des Dresdener Hofes anlässlich der Hochzeit von König Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josefa. Bei der für zwölf Personen gedeckten Kasseler Hochzeitstafel (27. Juni 1740) auf dem Rothenstein saß neben Wilhelm VIII. nicht seine Gemahlin, sondern seine Schwägerin Friederike Charlotte, was beweist, daß sie im Zeremoniell zumindest bis zum Zeitpunkt der Vermählung Friedrichs II. von Hessen-Kassel an die Stelle von Wilhelms kranker Gemahlin trat – somit war auch Friederike Charlotte zeitweise erste Frau am Hof.⁸⁵ Sicherlich befindet sich deshalb ihr Porträt als Pendant neben dem Marias. Außerhalb des Zeremoniells avancierte Barbara Christine von Bernhold zur wichtigsten Frau am Hof. Sie verwaltete das Amt der Großhof-



Abb. 8 Johann Heinrich Tischbein d. Ä.: Landgräfin Maria von Hessen-Kassel, Öl/Lw., 162 x 117,5 cm, rückseitig signiert und datiert „HTischbein Pinx 1754“. Kassel-Calden, Schloß Wilhelmsthal, Ahnengalerie (2. Vorzimmer der Landgrafenwohnung)

meisterin, allerdings, ohne ihm eine persönliche Prägung zu geben. Maria war oft unzufrieden mit dem, was die Großhofmeisterin beim Landgrafen durchsetzen konnte.⁸⁶ Doch selbst sie vermochte es nicht, die Bernhold aus ihrer Stellung zu verdrängen. Erst nach Marias Tod besaß der Kasseler Hof durch die zweite Ehe Friedrichs II. mit Markgräfin Philippine von Brandenburg-Schwedt wieder eine „Repräsentantin, die es verstand, dem höfischen Leben etwas von jener Leichtigkeit des Rokoko zu geben, wie sie auf den Bildern des älteren Tischbein begegnet.“⁸⁷

Hermelinbesatz und rote Vorhangdraperie, die Unteransicht und die annähernd ganzfigurige Darstellungsweise Marias sind deutlich dem barocken Repertoire des herrschaftlichen Staatsporträts entlehnt. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu den verspielteren Dreiviertelporträts in kleinerem Format, bei denen vornehmlich der kultivierte, höfische Lebensstil repräsentiert werden sollte. Die Vorhangdraperie ist allerdings auch auf den kleinformatigen Porträts der Schönheitengalerie ausfindig zu machen. Sie unterstreicht, ebenso wie bestimmte kostbare Einrichtungsgegenstände oder besonders Architekturelemente, vor allem Säule und Pilaster, den Stand und die Würde der dargestellten Person. Trotz dieser Bildelemente handelt es sich nicht um ein Staatsporträt im klassischen Sinne, denn weitere Attribute verweisen in angemessener Form auf die „Privatperson“ der Hochadeligen. So lockert ein kleiner Bologneser in ihrem Arm, der verspielt zu ihr hoch schaut, die herrschaftliche Pose auf. Dieser Schoßhund ist in der Galerie mehrfach bei den hochadeligen Damen auszumachen. Er wurde in Bologna von Giovanni Filippini gezüchtet – der erste Wurf war für Ludwig XIV. von Frankreich bestimmt und die Hunderasse zunächst dem Adel vorbehalten.⁸⁸ Auch der seidene Pompadour-Beutel und der Sticktisch sind Attribute, die auf die Privatperson verweisen und für eine angemessene „Freizeitbeschäftigung“ der Hochadeligen stehen. In Meyers Biographie wird das Sticken allerdings nicht als hochgeschätzte Betätigung Marias erwähnt – viel wichtiger ist ihr offensichtlich das Lesen von Büchern (hier pflegte sie dieselbe Lektüre wie ihre Söhne) und das Schreiben von Briefen gewesen. Sie liebte es zudem, Tabak zu schnupfen (das

war natürlich nicht bildwürdig!), so daß der älteste Sohn ihr eine selbst gedrechselte und geschnitzte Schnupftabakdose schenkte.⁸⁹ Maria spielte im Leben Wilhelms VIII. eine besonders wichtige Rolle.⁹⁰ Er nannte sie wegen ihrer natürlichen und unkomplizierten, dem höfischen Zeremoniell kritisch gegenüberstehenden Art oft liebevoll „ma cher et aimable ‚Kindskopf‘“⁹¹, wie Briefe aus seiner Hand überliefern. Sie sprach ihn gerne als „mon très cher beau-père“⁹² an. Während des Siebenjährigen Krieges, als seine gesundheitliche Verfassung sich bereits sehr verschlechtert hatte, begleitete und betreute sie ihn stets. Ihre unglückliche Ehe mit Wilhelms einzigem Sohn Friedrich II. endete 1754, als dieser ohne ihr persönlich davon Mitteilung zu machen, offiziell zum Katholizismus übertrat. Um zu verhindern, daß Friedrich II. nach Wilhelms Tod Land, Volk und eigene Familie mit zum feindlichen Katholizismus zöge, mußte er am 24. Oktober die sogenannte Assekurationsakte unterzeichnen, die Maria und ihren drei Söhnen (Wilhelm IX., Karl und Friedrich) die Unabhängigkeit zusicherte. Sie erhielt Schloß Hanau und 20.000 Taler jährlich, während die drei Söhne dem Einflußbereich des Vaters, der alle Rechte abtrat, entzogen wurden, indem Wilhelm VIII. sie zunächst nach Göttingen und dann an den befreundeten dänischen Königshof schickte. Die Ehe von Maria und Friedrich wurde am 14. Februar 1754 offiziell getrennt, nicht jedoch geschieden, um eine Neuvermählung Friedrichs zu verhindern.

Obwohl Maria an der Grundsteinlegung von Schloß Wilhelmsthal (28. Mai 1753) beteiligt gewesen ist, wird sie dort nicht viel Zeit verbracht haben, denn sie zog nach der Trennung um 1754/55 nach Hanau und verbrachte jeden zweiten oder dritten Sommer bei ihrem Vater, dem englischen König Georg II., in Hannover-Herrenhausen. Während des Siebenjährigen Krieges begleitete sie ihren Schwiegervater ins Exil. Maria selbst hat ca. 1000 Briefe, vor allem in französischer Sprache, an ihren ältesten Sohn Wilhelm (den sie Billy nannte) hinterlassen, die zum Teil in der Biographie Erich Meyers von 1894 übersetzt und ausgewertet wurden. Bei Meyer findet sich jedoch an keiner Stelle eine Äußerung zu Wilhelmsthal oder – was ebenfalls von Interesse wäre – eine Aufli-

stung der Hofdamen, die Maria auch an den anderen (Kasseler) Wohnsitzen zur Verfügung standen. Lediglich die Hofdame Tinny Kempen, die Maria bereits aus England mitbrachte, und Fräulein von Mühlenheim, die Nichte des Lehrers Ernst Johann Baron von Kayserlingk, werden namentlich erwähnt⁹³ – sie finden sich allerdings nicht unter den Porträtierten der Schönheitengalerie. Noch weniger ist über das Hofpersonal und die Lebensumstände der Friederike von Hessen-Kassel bekannt, die als Schwägerin Wilhelms VIII. ebenfalls Einfluß auf die Auswahl der porträtierten Damen genommen haben könnte.

Trotz aller offenen Fragen darf man mit einer gewissen Berechtigung annehmen, daß Tischbein den Auftrag hatte, einen weiblichen Hofstaat zu malen, der sich um die zentral gehängten Porträts von Wilhelms Schwägerin und Schwiegertochter, den beiden ersten Damen am Hof, gruppierte. Neben den Hofdamen des ersten Vorzimmers und den Verwandten des zweiten *antichambres* wurden offensichtlich auch befreundete Adelige und Bürgerliche, die am Hof verkehrten, dargestellt. Dieser vielfältige, vermutlich imaginäre weibliche Hofstaat (bei dem der eine oder andere sicherlich vertraute Gesichter erkannte) sollte dem Besucher in Wilhelmsthal die Würde des Kasseler Hofes demonstrieren. Gleichzeitig wurde er auf die Atmosphäre des Lustschlosses eingestimmt.

Wie die Beziehung der „ersten Frauen“ des Kasseler Hofes zu den Porträtierten, insbesondere den angeblichen Hofdamen, genau aussah, bleibt jedoch unklar, bis weitere Forschungen durch die Sichtung des umfangreichen schriftlichen Quellenmaterials mehr Licht auf die Personen und die Entstehungsgeschichte beider Galerien werfen.

¹ Zuvor war er über 21 Jahre lang der Statthalter für seinen Bruder Friedrich I. gewesen, der durch seine Heirat mit Eleonore von Schweden seit 1720 die schwedische Krone trug und 1751 verstarb. Zum Leben Wilhelms VIII. vgl. Wolf von BOTH / Hans VOGEL: Landgraf Wilhelm VIII.: ein Fürst der Rokokozeit. München / Berlin 1973.

² Vgl. Dietrich VON FRANK: Die ‚maison de plaisance‘: ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland dargestellt an ausgewählten Beispielen. München 1989, zu Schloß Wilhelmsthal S. 173-197.

³ Vgl. Friederike Luise SCHMIDT-MÖBIUS: Von denen Divertissements der grossen Herren: Schloß Wilhelmsthal; Gesamtkunstwerk im Rokoko. Diss. Göttingen 1995, S. 274.

⁴ Es handelt sich nicht nur um bürgerliche Frauen, wie in der Sekundärliteratur vielfach angenommen wurde. Vgl. Ulrike VON HASE: Joseph Stieler: sein Leben und sein Werk; kritisches Verzeichnis der Werke. München 1971, S. 94; HÖFISCHE BILDNISSE DES SPÄTBAROCK. Bearb. v. Helmut Börsch-Supan. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg. Berlin 1966, S. 182; Stephanie Goda TASCH: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999, S. 41.

⁵ Wolfgang EINSINGBACH / Franz Xaver PORTENLÄNDER: Calden: Schloss und Garten Wilhelmsthal (Amtlicher Führer). Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen. Bad Homburg vor der Höhe 1980, S. 44.

⁶ Ebd., S. 48.

⁷ Vgl. Erich HERZOG: Johann Heinrich Tischbein d.Ä. als Porträtmaler. In: JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. 1722-1789. Hrsg. v. d. Staatlichen Kunstsammlungen Kassel / Stadtparkasse Kassel. Bearb. v. Marianne Heinz / Erich Herzog. Ausst. Kat. Kassel 1989, S. 106-116, hier Abb. 11, S. 108. Der Verbleib ist unbekannt. Laut Erich Herzog handelt es sich bei der Fassung in der Ahnengalerie um die spätere Wiederholung.

⁸ Vgl. JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), Kat. Nr. 17, Abb. Tafel 33, S. 66. Tischbein wiederholte das Bild 1757 als Kniestück für die Ahnengalerie.

⁹ Vgl. ebd., Kat. Nr. 21, Abb. Tafel 34, S. 67.

¹⁰ Die wichtigste Literatur zu den beiden Galerien: Anna Charlotte FLOHR: Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789) als Porträtmaler: mit einem kritischen Werkverzeichnis. Diss. München 1997, S. 120-126 und S. 250-260; JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), zu den Gemälden im Schloß Wilhelmsthal S. 196-197, und Anhang C; EINSINGBACH / PORTENLÄNDER (wie Anm. 5), S. 40-50; Friedrich BLEIBAUM: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Bd. VII. Kreis Hofgeismar, 1. Teil: Schloß Wilhelmsthal. Cassel 1926, v.a. S. 50-59.

¹¹ Vgl. Rudolf HALLO: Zur Vorgeschichte des Schlossbaus von Wilhelmsthal. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1930, S. 64-83, hier S. 73 und S. 82, Abb. 18.

¹² Diese These stieß bei Bleibaum auf Widerspruch. Friedrich BLEIBAUM:

Schloß Wilhelmsthal und François de Cuvilliés. Melsungen 1932, S. 66. Die Konzeption spricht laut SCHMIDT-MÖBIUS (wie Anm. 3, S. 273-274) deutlich für Nahl, könnte aber auch auf Cuvilliés zurückgehen, der gerne mit Spiegeln experimentierte, allerdings eher für die Raumkonzeption verantwortlich war und bei der Innenausstattung gegenüber Nahl deutlich in den Hintergrund trat.

¹³ Vgl. z.B. FLOHR (wie Anm. 10), S. 123.

¹⁴ Zum Beispiel die Schönheitengalerie, die Hans Schöpfer d.Ä. seit 1549 für Herzogin Maria Jacobäa von Bayern malte (35 Bildnisse ihrer Hofdamen). Sie befand sich ursprünglich in der Münchener, dann in der Dachauer Residenz, während die erhaltenen Gemälde sich heute im Bayerischen Nationalmuseum und in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befinden. Vgl. Kurt LÖCHER: Hans Schöpfer der Ältere: ein Münchener Maler des 16. Jahrhunderts. München 1995, S. 75-88, 90.

¹⁵ Zu diesen Restaurierungen unter dem damaligen Direktor der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessens, Dr. Heinz Biehn, vgl. v.a. die kritische Berichterstattung in der damaligen Presse, z.B. HESSISCH NIEDERSÄCHSISCHE ALLGEMEINE (HNA), 15.12.1978 und 29.12.1978, Kulturteil.

¹⁶ „Inventarium sämtlicher im Fürstl. Schloß zu Wilhelmsthal befindlicher Meubles und Effecten. Aufgenommen durch den Licht Cämmerer Kellner im Monath Janur 1788“. In: BLEIBAUM 1926 (wie Anm. 10), S. 50-59.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. H. BRUNNER: Wilhelmstal. Giessen o. J. [1925], Abb. der Kaminwand der Schönheitengalerie und Abb. der Bilderwand der Ahnengalerie (ohne Seitenangabe oder Numerierung); Walter KRAMM / Erich MÜLLER: Schloß Wilhelmsthal. Kassel 1972, Abb. der alten und der neuen Hängung (ohne Kommentar und ohne Seitenangabe): Bilderwand der Ahnengalerie, Bilderwand der Schönheitengalerie – beide im heutigen Zustand und Bilderwand der Ahnengalerie und Kaminwand der Schönheitengalerie in ehemaliger Hängung, die sich jedoch zudem von derjenigen der voran genannten Publikation unterscheidet – also vermutlich: Hängung vor 2. Weltkrieg, Hängung nach 2. Weltkrieg und Hängung nach Restaurierung der 1960/70er Jahre.

¹⁹ BLEIBAUM 1926 (wie Anm. 10), S. 52.

²⁰ EINSINGBACH / PORTENLÄNDER (wie Anm. 5), S. 43.

²¹ SCHMIDT-MÖBIUS (wie Anm. 3), S. 272. Sie zitiert hier einen Quellentext des Staatsarchivs Marburg 401, 10, 15, Blatt 96.

²² Vgl. ebd., S. 273.

²³ Im Kasseler Tischbein-Katalog ist die Rede von Doublierungen. JOHANN HEINRICH TISCHBEIN D.Ä. (wie Anm. 7), S. 196.

²⁴ Vgl. FLOHR (wie Anm. 10), S. 250 ff., z.B. die Verwechslung der Porträts von Marie Sophie Tischbein, geb. Robert und ihrer Schwester Julie Marianne Perrette Robert; vgl. BLEIBAUM 1926 (wie Anm. 10), S. 52, Nr. 5 und Nr. 6; Fräulein von Siersdorf, die in der neueren Literatur als Louise Sophie von Vincke identifiziert wird, ebd., S. 53, Nr. 7; Dorothea Wilhelmine wurde als Herzogin

Caroline von Pfalz-Zweibrücken identifiziert, ebd., S. 57, Nr. 1; Prinzessin Auguste von Sachsen-Gotha als Maria Anne Gräfin Schall de Belle, geb. von Stadion, ebd., S. 59, Nr. 14.

²⁵ Zu den Umständen der Ernennung Tischbeins zum Hofmaler vgl. Josef Friedrich ENGELSCHALL: Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich-Hessischer Rath und Hofmaler, als Mensch und Künstler dargestellt, nebst einer Vorlesung von W. J. C. G. Casparson. Nürnberg 1797, vor allem S. 31f.; W. J. C. Gustav CASPARSON: Vorlesung zum Andenken Johann Heinrich Tischbeins in der Hochfürstlich Hessen-Casselischen Gesellschaft der Alterthümer den 11. April 1790 gehalten. In: Ebd., S. 141-173, v.a. S. 156; J. H. Wilhelm TISCHBEIN: Aus meinem Leben. Hrsg. v. Carl C. W. Schiller. 2 Bde. Braunschweig 1861, Bd. 1, S. 14f; JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 43; FLOHR (wie Anm. 10), S. 17ff.

²⁶ Es ist weder bezeichnet noch signiert oder datiert und weicht stilistisch stark von allen anderen Tischbein-Porträts ab, da die Dargestellte besonders natürlich wiedergegeben ist. Erklärt wird die stilistische Abweichung meist damit, daß dieses Bild kurz nach Tischbeins Italienaufenthalt gemalt worden sei (vgl. FLOHR, wie Anm. 7, S. 259) und Tischbein die späteren Porträts in einer Art Massenproduktion geschaffen habe, die den Qualitätsabfall bedingten. Doch warum sollte sich Wilhelm mit malerisch schlechteren Porträts abgefunden haben, zumal er Tischbein gerade wegen der hohen Qualität des Stadion-Porträts angestellt hatte, wie die Zeitzeugen glaubwürdig berichten (s.o.)? In der Fachliteratur wurde Tischbeins Autorschaft bislang nicht angezweifelt. Vgl. FLOHR (wie Anm. 10) S. 259, G 202 und JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 197, Nr. 13 und Text S. 108.

²⁷ Gustav EISENTRAUT: Der Briefwechsel zwischen dem Landgrafen Wilhelm VIII. und seinem Generaladjutanten Generalmajor Freiherr v. Fürstenberg in den Jahren 1756/57. In: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, N. F., Bd. 30, Kassel 1907, S. 72-138, hier: S. 90, Brief No. 11.

²⁸ Ebd., S. 110, Brief No. 25 vom 4.11.1756.

²⁹ Vgl. JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 44.

³⁰ Zu Friedrich II.: Wolf von BOTH / Hans VOGEL: Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel: ein Fürst der Zopfzeit. München / Berlin 1973; AUFKLÄRUNG UND KLASSIZISMUS IN HESSEN-KASSEL UNTER LANDRGRAF FRIEDRICH II. 1760-1785. Ausst. Kat. Kassel 1979.

³¹ Eine zweite Fassung des Gemäldes (heute im Besitz der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München, Residenzmuseum) ist 1762 datiert. Das Gemälde der Ahnengalerie ist wahrscheinlich im selben Jahr entstanden. JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 67 und Kat. Nr. 21.

³² FLOHR (wie Anm. 10), S. 124.

³³ BOTH / VOGEL (wie Anm. 1), S. 24.

³⁴ Meyer berichtet jedoch in seiner Biographie der Maria von England, daß sich

ihre gemeinsame Abreise mit Wilhelm VIII. von Kassel nach Hanau verzögert habe, weil die Mätresse Wilhelms, die ihn begleiten sollte, nicht in das weit entfernte Hanau gehen wollte. Erich MEYER: Maria Landgräfin von Hessen geb. Prinzessin von England. O.O. 1894, S. 132. Folglich gab es durchaus Mätresen – keine von ihnen war jedoch offensichtlich für das Hofleben von großer Bedeutung, denn ansonsten hätten sie mehr Erwähnung gefunden.

³⁵ Vgl. zu diesem und weiteren Beispielen: Wolfgang SAVELSBERG: Eine Beauty-Gallery im Schloß Mosigkau: 12 Englische Hofdamenporträts nach Anton van Dyck in der Sammlung einer Anhalt-Dessauischen Fürstentochter. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LV, 1994, S. 185-204, hier: S. 190.

³⁶ Vgl. Artikel „Vorgemach“. In: Johann Heinrich ZEDLER: Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste. 64 Bd. Halle / Leipzig 1732-1754, hier Bd. 50, Sp. 805.

³⁷ Zur Entstehungsgeschichte und Tradition der Schönheitengalerie vgl. v.a.: SAVELSBERG (wie Anm. 35), S. 187-193; Michael WENZEL: Heldinnengalerie – Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715. Diss. Heidelberg 2001 (unpubl.); vgl. Wolf-Dietrich LÖHR: Artikel „Porträtgalerie“. In: Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Lancik u.a. Stuttgart 2002, Bd. 15/2, Spalte 500-515, zu Schönheitengalerien Spalte 507-509.

³⁸ Bestand 5, 12422: Hessischer Geheimer Rat, Hofmeisterinnen und Hofdamen.

³⁹ Zu Hof-, Staats- bzw. Amtskalendern generell siehe Volker BAUER: Repertorium territorialer Amtskalender und Amtshandbücher im Alten Reich: Adress-, Hof-, Staatskalender und Staatshandbücher des 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Bd. 1: Nord- und Mitteleuropa. Frankfurt 1997. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Helga Meise (Frankfurt/M.). Hinsichtlich der Kasseler Kalender erwähnt Bauer, daß Landgraf Friedrich II. die jährliche Aktualisierung „seines“ Hofkalenders selbst vornahm (Redaktionsarbeit als fürstliche Liebhaberei). Ebd., S. 24. Die Staatskalender der beiden hessischen Grafschaften (Kassel, Darmstadt) wurden von den jeweiligen Invaliden- bzw. Waisenhäusern gedruckt und verlegt. Ebd., S. 29.

⁴⁰ BOTH / VOGEL (wie Anm. 1), S. 24f.

⁴¹ Zitiert nach FLOHR (wie Anm. 10), S. 120; BLEIBAUM 1926 (wie Anm. 10), S. 58, Anm. 1.; JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 43, Anm. 41; vgl. das vorausgegangene Schreiben Häckels vom 10.04.1753 an den Landgrafen, das die Formulierung ebenfalls aufgreift. Zitiert nach FLOHR (wie Anm. 10), S. 120. Keiner der hier angegebenen Autoren nennt den Aufbewahrungsort der Quellentexte (vermutlich Staatsarchiv Marburg?).

⁴² ENGELSCHALL (wie Anm. 25), S. 29.

⁴³ CASPARSON (wie Anm. 25), S. 157.

⁴⁴ SAVELSBERG (wie Anm. 35), S. 192. Auch Wilhelmine bezeichnet sie jedoch als „Bildnisse mehrerer Schönheiten“, vgl. WENZEL (wie Anm. 37), S. 18; vgl. auch den Beitrag von Michael Wenzel in diesem Band. Hojer nennt zahlreiche weitere Beispiele für „Hofdamengalerien“, vgl. Gerhard HOJER: Die Schön-

heitsgalerie König Ludwigs I. München / Zürich ³1990 (1979), S. 26, S. 29.

⁴⁵ HOJER (wie Anm. 44). Ebenso LÖHR (wie Anm. 37), Sp. 507-509.

⁴⁶ Vgl. WENZEL (wie Anm. 37), S. 18; HOJER (wie Anm. 44), S. 8.

⁴⁷ Marie Sophie (1726-1759) selbst war, wie Engelschall 1797 zu berichten weiß, „eine Person, die mit körperlichen Reizen eine sorgfältige Erziehung und alle Eigenschaften des Geistes verband, welche das Glück eines so fein fühlenden Mannes gründen konnte. Er verband sich mit derselben 1756 [am 31. Oktober], und genoss an ihrer Seite die stille Wonne des häuslichen Lebens [...]“. ENGELSCHALL (wie Anm. 25), S. 41.

⁴⁸ Walter MOGK: Die Hugenottenfamilie Robert in Kassel. In: JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d.Ä. (wie Anm. 7), S. 56-61, hier S. 60.

⁴⁹ HASE (wie Anm. 4), S. 96.

⁵⁰ TASCH (wie Anm. 4), Kapitel 2: Zur Geschichte der Schönheitengalerie und ihrer Funktion als Präsentationsort des Rollenporträts, S. 37.

⁵¹ Auch Wilhelm VIII. verbrauchte große Mengen an Puder. BOTH / VOGEL (wie Anm. 1), S. 88. Zum Haarpuder vgl. ZEDLER (wie Anm. 36), Bd. 29, Sp. 1170; Ingrid LOSCHEK: Reclams Mode- & Kostümlexikon. Stuttgart ²1999, S. 267, Stichwort Puder; DIE FRISUR: eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart veranschaulicht an Kunstobjekten der Sammlung Schwarzkopf und internationaler Museen. Hrsg. v. Maria Jedding-Gesterling / Georg Brutscher. Hamburg 1988, S. 124f.

⁵² Vgl. Joaneath SPICER: The Renaissance elbow. In: Jan Bremmer / Herman Roodenburg: A cultural history of gesture. Ithaca 1992, S. 84-128, hier S. 85, S. 88 ff.

⁵³ Julius Bernhard VON ROHR: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren. Berlin 1733; Reprint Hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. 1990, S. 859 (XIII. Kapitel: Von mancherley Arten der Lustjagden und Jagddivertissements).

⁵⁴ LISELOTTE VON DER PFALZ: Madame am Hofe des Sonnenkönigs. Hrsg. v. Sigrun Paas. Ausst. Kat. Heidelberg 1996, S. 212, 214.

⁵⁵ Darstellungen der Liselotte von der Pfalz im Jagdkleid beispielsweise von A. Trouvain (Paris, Bibliothèque Nationale); von Louis Elle, genannt Ferdinand Fils (eine Fassung in Privatbesitz, eine weitere Berlin, Schloß Charlottenburg), von J. B. Bonnart (Paris, Bibliothèque Nationale) oder von E. Bouchet Lemoine (Paris Bibliothèque Nationale). Z.T. abgebildet in: LISELOTTE VON DER PFALZ (wie Anm. 54), S. 71, 231, 211, vgl. Kat. Nr. 129, 133, 140, 26, 27.

⁵⁶ HASE (wie Anm. 4), S. 92.

⁵⁷ Tochter des Landgrafen Karl und seiner Gemahlin Maria Amalia, Herzogin von Kurland, folglich Schwester Wilhelms VIII. Fraglich ist jedoch, welche der Schwestern gemeint war, denn es gab zwei mit dem Namen Charlotte – beide waren zum Zeitpunkt der Anfertigung bereits verstorben: Sophie Charlotte = 5. Kind Karls (1678-1749) oder Wilhelmine Charlotte (1695-1722) = 16. Kind.

Zum Identifikationsporträt der Diana vgl.: Friedrich Poleroß: „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt. In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Hrsg. v. Wolfgang Adam. 2 Bde. Wiesbaden 1997, Bd. 1, S. 795-820.

⁵⁸ Beide abgebildet in: *WATTEAU 1684-1721*. Hrsg. v. Margaret Morgan Grasselli / Pierre Rosenberg. Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington / Galeries nationales du Grand Palais Paris / Schloß Charlottenburg Berlin. Berlin 1985, Kat. Nr. 62, S. 406ff.

⁵⁹ *HÖFISCHE BILDNISSE DES SPÄTBAROCK* (wie Anm. 4), S. 182. Zur Interpretation der Gemälde vgl. Jutta HELD: *Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera: Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft*. Frankfurt am Main 1994; Norbert ELIAS: *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe*. Frankfurt am Main / Leipzig 2000.

⁶⁰ *HÖFISCHE BILDNISSE DES SPÄTBAROCK* (wie Anm. 4), S. 182.

⁶¹ Z.B. J. B. Oudry: Stanislaus Leszczyński, König von Polen; A. Pesne: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Vgl. *PARADIES DES ROKOKO: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. 2 Bde. Ausst. Kat. Bayreuth. München / New York 1998, Bd. 1, S. 49 (Farbabb.), 50, Bd. 2, S. 138, Nr. 9.

⁶² 1726, Neues Schloß Bayreuth, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 50, Abb. 45; Bd. 2, S. 181, Nr. 105; vgl. Ekhart BERCKENHAGEN / Pierre du COLOMBIER / Margarete KÜHN / Georg POENSGEN: *Antoine Pesne*. Berlin 1958, S. 153, Nr. 196a, Abb. 51.

⁶³ Vgl. entsprechende Gemälde von Antoine Watteau: *Der ländliche Ball, Privatsammlung; Die französische Komödie*, Gemäldegalerie Berlin, SMPK; *Die Hirten, Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg*. Abgebildet in: *WATTEAU 1684-1721* (wie Anm. 58), Kat. Nr. 24, S. 298ff; Kat. Nr. 38, S. 336ff, Kat. Nr. 53, S. 375ff.

⁶⁴ *THE NEW GLOVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. Hrsg. v. Stanley Sadie. London 1980, Bd. 2, Stichwort: bagpipe, S. 471-484, S. 477, Abb. 7b; Bd. 12, Stichwort: Musette, S. 796f.

⁶⁵ Ebd., Bd. 2, S. 477.

⁶⁶ Abb. des Pesne-Gemäldes in: *PARADIES DES ROKOKO* (wie Anm. 61), Bd. II, S. 182, Kat. Nr. 106. Für den freundlichen Hinweis danke ich Dr. Cordula Bischoff (Dresden). Abb. des Rigaud-Porträts in: *THE NEW GLOVE* (wie Anm. 64), Bd. 12, S. 796f.

⁶⁷ Zum Gebrauch von Masken und Handschuhen zum Schutz vor der Sonne vgl. Stichwort „Schönheit des Frauenzimmers“ in: *ZEDLER* (wie Anm. 36), Bd. 35, Sp. 822-830, hier: Sp. 827.

⁶⁸ Zur Gewohnheit der höfischen Damen, sich fast bis zum Mittag im Negligé aufzuhalten, Kaffee zu trinken und zu lesen vgl. Julius Bernhard VON ROHR (wie Anm. 53), S. 23-24.

⁶⁹ Kredenzen bzw. Trembleusen (beide Begriffe werden verwendet) bestehen aus kragenartig emporragenden Ringen oder Einsatzkörbchen, die Gläser, Becher

oder Tassen sicher hielten und so ein Verschütten der kostbaren Getränke verhinderten. Vornehmlich wurde darin Schokolade gereicht. Besonders praktisch war die Trembleuse zum Einnehmen des ersten Frühstücks im Bett. So heißt es bei ROBERT (Porträtinventar 1816, Nr. 506), zu unserem Porträt: „Tochter des Prinzen Maximilian von Hessen ... das Frühstück zu sich nehmend“. Oft besaßen Trembleusen eine zusätzlich erhöhte Auflagenfläche, auf der sich Zucker oder Konfekt befand. Offensichtlich gibt es verhältnismäßig wenige Gemälde, die solche Gerätschaften zeigen, erinnert sei an Jean-Etienne Liotards „Schochladenmädchen“ in der Dresdener Gemäldegalerie oder aber an Johann Georg Ziesenis' Porträt des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz (1757, München, Bayerischen Nationalmuseum). Vgl. SILBER UND GOLD: Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas. Hrsg. von R. Baumstark / H. Seling. Ausst. Kat. München 1994, Bd. 2, Abb. S. 405f. und S. 607, Kat. Nr. G8.

⁷⁰ Im Marburger Staatsarchiv existiert ein Briefwechsel in französischer Sprache zwischen Wilhelm VIII. und Herzogin Friederike von Württemberg, der die Übersendung eines Porträts der Herzogin durch ihre Kammerfrau Fräulein Schoenemann zum Thema hat (1755). Vermutlich handelt es sich um das Gemälde der Ahnengalerie. Vgl. Bestand 4 f Württemberg 630 (3 Seiten, 2 Briefe).

⁷¹ Elise GOODMAN-SOELLNER: Boucher's Madame de Pompadour at her toilette. In: Simiolus, 17, 1987, S. 41-58, S. 53. Ein weiteres Porträt der Madame de Pompadour bei der Toilette von François Boucher wurde erst 1758 gemalt (Fogg Art Museum, Cambridge).

⁷² Abgebildet in: Melissa HYDE: The „makeup“ of the marquise: Boucher's portrait of Pompadour at her toilette. In: The Art Bulletin, Vol. LXXII, Nr. 3, September 2000, S. 453-475, Abb. 17, S. 469; vgl. GOODMAN-SOELLNER (wie Anm. 71), Abb. 12, S. 54.

⁷³ GOODMAN-SOELLNER (wie Anm. 71), S. 44.

⁷⁴ Ebd., S. 49.

⁷⁵ HYDE (wie Anm. 72), S. 453.

⁷⁶ BOTH / VOGEL (wie Anm. 1), S. 23.

⁷⁷ Abgebildet in: JOHANN HEINRICH TISCHBEIN d. Ä. (wie Anm. 7), Tafel 34, S. 67, Kat. Nr. 21.

⁷⁸ Ebd., Kat. Nr. 21, S. 162. Hier weitere Ausführungen zum Typus der handarbeitenden Frau. Vgl. auch den Beitrag von Cordula BISCHOFF in diesem Band.

⁷⁹ Zum Herzogtum Zweibrücken vgl. ZEDLER (wie Anm. 36), Bd. 64, Sp. 1210-1253, hier Sp. 1212.

⁸⁰ Zur Aussagekraft des Vorhandenseins oder Fehlens von Bildnissen vgl. VON ROHR (wie Anm. 53), S. 82.

⁸¹ AROLSEN: indessen will es glänzen; eine barocke Residenz. Hrsg. v. Birgit Kümmel / Richard Hüttel. Ausst. Kat. Arolsen. Korbach 1992, S. 230 (zur Person Christiane von Waldecks und Pymont anhand des Arolsener Porträts). Zur

Bibliothek und der Kunstsammlung der Fürstin vgl. Birgit KÜMMEL: Das Kunst- und Naturalienkabinett der Fürstin Christiane von Waldeck und Pyrmont. In: Ebd., S. 129-136; Hartmut BROSZINSKI: Bausteine zu einer Arolsener Bibliotheksgeschichte. In: Ebd., S. 112-128.

⁸² Sabine STANGE: Die Bildnisse der Fürstin Christiane von Waldeck. In: Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit: Geschlechter und Geschlecht (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 28). Berlin 2002, S. 181-205; Sabine STANGE: Fürstin Christiane von Waldeck (1725-1816): Herrschaft und Repräsentation in geschlechtergeschichtlicher Perspektive. Magisterarbeit Kassel 1995 (unveröffentlicht, jedoch in der Kasseler Universitätsbibliothek ausleihbar).

⁸³ Staatsarchiv Marburg, 4 f, Waldeck 359. Zitiert nach STANGE 2002 (wie Anm. 82), S. 191.

⁸⁴ Staatsarchiv Marburg 4a, 83, 22, fol. 460 = Konzept des Briefes mit Durchstreichungen und Verbesserungen, in franz. Sprache, Übersetzung von STANGE 1995 (wie Anm. 82), S. 56, Anm. 329: „Ich kann nicht umhin zugleich Euer Hoheit zu dem Porträt zu gratulieren welches obengenannter [gemeint ist Tischbein] ihr überbringt. Ich gestehe, daß ich beeindruckt war, als ich es sah, und es scheint mir, daß es auf jeden Fall die Zustimmung Eurer Hoheit finden und ihr gefallen muß.“

⁸⁵ Uta LÖWENSTEIN: „So hält der Engel Hand die Cron aus Engeland“: Feierlichkeiten bei der Hochzeit des Landgrafen von Hessen-Kassel und der Prinzessin Maria von Großbritannien. In: Hessische Heimat, Jg. 44, Heft 4, 1994, S. 135-140. Ich danke Frau Dr. Löwenstein (Staatsarchiv Marburg) für diesen Hinweis.

⁸⁶ BOTH / VOGEL (wie Anm. 1) S. 24f.

⁸⁷ Uta LÖWENSTEIN: Höfisches Leben und höfische Repräsentation in Hessen-Kassel im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte, Bd. 106, 2001, S. 37-50, hier: S. 40. Ich danke Frau Dr. Löwenstein (Staatsarchiv Marburg) für diesen Hinweis.

⁸⁸ Vgl. DIE DEUTSCHEN, FRANZÖSISCHEN UND ENGLISCHEN GEMÄLDE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke. Bearb. v. Angelica Dülberg. Hannover 1990, S. 111.

⁸⁹ MEYER (wie Anm. 34), S. 185.

⁹⁰ BLEIBAUM 1926 (wie Anm. 10), S. 57, Nr. 2, Anm. 2.

⁹¹ Z. B. Brief vom 18.11.1754, Staatsarchiv Marburg, Best. 4a; SCHMIDT-MÖBIUS (wie Anm. 3), S. 21.

⁹² MEYER (wie Anm. 34), S. 64.

Abbildungsnachweis

Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Schloß Bad Homburg
vor der Höhe: Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Cordula Bischoff

Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs des höfischen Privatporträts

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand als Gegenpart und Ergänzung zum klassischen höfischen Standesporträt ein neuer Typ von Bildnis, der die höfische Person in ihrer Rolle als „Privatperson“¹ kennzeichnete. Form und Inhalt dieses neuen Porträttyps waren maßgeblich geprägt von der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Am Beispiel des Motivs der handarbeitenden Fürstin läßt sich die Entwicklung von der Genre- zur Porträtmalerei und das jeweils zugrundeliegende Frauenbild nachvollziehen.

Um 1700 beschäftigten sich fast alle deutschen Fürstinnen mit verschiedenen Handarbeitstechniken und insbesondere mit Stickarbeiten.² Mit der öffentlich bekundeten (Mit-)Arbeit an einem Bett, einer Sesselgarnitur oder an einer Wandbespannung innerhalb ihres Paradeappartements brachte eine Fürstin ihre Kompetenz in Sachen Innenausstattung zum Ausdruck. Nicht nur eine einzelne Textilarbeit trug ihre (wörtliche) Signatur, sondern ein ganzer Raum oder eine Raumfolge wies im übertragenen Sinne die Signatur ihrer Autorschaft auf. Die Eigenhändigkeit eines textilen Stückes belegte den Sachverstand der Dame, die somit Kenntnisse nachwies in Farb- und Musterauswahl der Stoffe und Garne, in Entwurf des Einzeldessins und des gesamten Raumensembles, in Textiltechniken und damit in der Qualitätsbeurteilung der ausgeführten Objekte. Da jedes Element eines Raumes nach dem Prinzip der *régularité* aufeinander abgestimmt werden mußte, stand ein einzelnes Hauptelement als *pars pro toto*; wies dieses Element die „Signatur“ der Fürstin auf, galt diese auch für das Ganze. Die Dokumentation der Urheberschaft war ebenso wichtig wie die Realisierung selbst. Während Schloßarchitektur im 17. und 18. Jahr-

hunderts meist als gemeinsames Werk von Auftraggeber/in und Architekt rezipiert wurde, setzten Fürstinnen den Anspruch, Innenarchitektur als ihr ureigenes Werk auszugeben.

Im Unterschied zum 19. Jahrhundert, in dem das Sticken als naturgegebener Ausweis von Weiblichkeit gesehen wurde, setzten die frühneuzeitlichen Adligen diese Technik zur standesgemäßen Repräsentation ein. Sie diente nicht als Beleg ihrer weiblichen Tugenden, sondern als sichtbares Zeugnis der professionell betriebenen – geschlechtsneutralen – Repräsentationskunst.

Wenn also das Sticken um 1700 als Ausweis der innenarchitektonischen Kompetenz und somit als Repräsentationsmedium verbreitet war, hätte es nahegelegen, sich auch im Porträt als Stickerin zu verewigen. Dies war jedoch nicht der Fall. Gemälde, die adlige (oder bürgerliche) Damen bei einer Beschäftigung mit textilen Handarbeiten zeigen und die nachweislich als Porträts bestimmter Personen gelten, scheinen erst ab den 1740er Jahren aufgekommen, dann allerdings vor allem in den 1750er und 1760er Jahren zu einem beliebten Sujet in Frankreich, England und Deutschland geworden zu sein.

Es besteht ein merkwürdiger Widerspruch zwischen tatsächlich ausgeübter adliger Stickarbeit und der Repräsentation dieser Beschäftigung im Bilde. Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nämlich nahm die adlige Sticktätigkeit ab, bzw. verlagerte sich auf kleinere Objekte und schmückendes Beiwerk, da die Raum- und Möbelausstattungen mittlerweile weniger stark von Stickarbeiten dominiert wurden. Ist demnach davon auszugehen, daß im Verlaufe des 18. Jahrhunderts das Bild der stickenden Fürstin die tatsächlich stickende Fürstin weitgehend ablöste?

Das Sujet der mit textilen Handarbeiten beschäftigten Frau ist bereits in der mittelalterlichen Kunst vertreten. In religiösen und mythologischen Darstellungen wurde vor allem die Tätigkeit des Spinnens, meist in moralisierender Absicht, verbildlicht. Häufig ist die Jungfrau Maria in ihrer Vorbildfunktion als Prototyp der fleißigen, frommen, zurückhaltenden Hausfrau beim Garnspinnen, gelegentlich auch beim Stricken oder Weben gezeigt. Spindel und

Spinnrocken wurden zu vielschichtigen und in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendeten Symbolen, die zumeist für weibliche Arbeit und Tugend, gelegentlich für weibliche Herrschsucht,³ im allgemeinen jedoch für Weiblichkeit schlechthin standen.⁴

In der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts wurden Maria und andere weibliche Heilige abgelöst durch scheinbar realistische Zeitgenossinnen: Hausfrauen, Mägde und Bäuerinnen. Auch das Spinnen konnte durch weitere textile Techniken, insbesondere durch sämtliche alltägliche Tätigkeiten wie Nähen und Stopfen ersetzt werden. Die diesem Motiv innewohnende Botschaft blieb jedoch im wesentlichen die gleiche. Der calvinistischen Arbeitsethik entsprechend gemahnten die Bilder an Fleiß und Sittsamkeit.⁵

Nur wenige Gemälde sind als wirklichkeitsnahe Schilderungen eines Erwerbsarbeitsprozesses zu verstehen. Bei der überwiegenden Mehrheit der Darstellungen handelt es sich um reine Genredarstellungen, deren Realismus ausschließlich in der exakten Beobachtung und Wiedergabe der Arbeitsabläufe und des Ambientes besteht. Weder die Porträtähnlichkeit einer bestimmten Person war beabsichtigt noch die Sichtbarmachung bestimmter Berufsgruppen oder Arbeitszusammenhänge. Bei genauerer Analyse der Gemälde läßt sich erkennen, daß Frauentypen kreiert wurden, nämlich bürgerliche oder großbürgerliche Frauen in prächtiger Kleidung, die sich angemessenen, ihren Fleiß unterstreichenden Freizeitbeschäftigungen widmen. Caspar Netschers oder Jan Vermeers „Spitzenklöpplerinnen“⁶ sind keinesfalls Lohnarbeiterinnen, sondern wohlhabende Bürgertöchter, die zu ihrem eigenen Vergnügen handarbeiten.⁷ In gleicher Art und Weise hätten diese Frauen auch beim Lesen, Schreiben oder Musizieren dargestellt werden können – was in der holländischen Malerei jeweils ja auch tatsächlich zu einem weiteren verbreiteten Genremotiv geworden ist.⁸

Fast alle im 17. Jahrhundert ausgeübten Textiltechniken wurden auch im Bilde dargestellt – mit Ausnahme der Stickerei. In Holland war diese Technik stärker als in den übrigen europäischen Ländern mit einer Adelstätigkeit assoziiert und eignete sich daher nicht dazu, die bürgerlich-calvinistischen Tugenden zu versinnbildlichen.

Stattdessen wurden häufig, der niederländischen Lebensrealität entsprechend, sämtliche Methoden der Spitzenherstellung, vor allem das Klöppeln, verbildlicht.⁹

Das Thema der handarbeitenden Frau war also weit verbreitet zwischen den 1640er und den 1670er Jahren, fand aber außerhalb der Niederlande keine Nachfolge. Erst mit der rückbezüglichen Wiederaufnahme der niederländischen Malerei in der Mitte und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹⁰ durch Künstler wie Jean Siméon Chardin (1699-1779), Marguerite Gérard (1761-1837), Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774), Johann Georg Ziesenis (1716-1776) und andere wurden nicht nur die holländische Malweise, sondern auch deren Motive übernommen. Gerade Genreszenen stießen sowohl in Adels- als auch in den zunehmend bürgerlichen Käuferschichten auf großes Interesse.

Die zahlreichen Porträtdarstellungen handarbeitender bürgerlicher Frauen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verführen zu dem Trugschluß, diese Form des Bildnisses sei eine bürgerliche Erfindung. Und in der Tat wird in der kunsthistorischen Literatur zu meist der Eindruck erweckt, adlige Damen hätten sich bürgerlichen Idealen angenähert. Tatsächlich verlief die Entwicklung jedoch umgekehrt: Die ab etwa 1740 aufkommenden Porträts handarbeitender Frauen stellen fast durchweg adlige, überwiegend sogar hochadlige Damen dar. Erst einige Jahrzehnte später und offenbar in Imitation dieses adligen Bildnistyps wurden sowohl Porträts als auch Genrebilder handarbeitender – bürgerlicher – Frauen in großen Mengen produziert. Vor diesem Zeitpunkt scheint es Porträts handarbeitender Frauen nur selten und ausschließlich in der niederländischen Malerei gegeben zu haben, wobei oft nicht klar zu unterscheiden ist, ob es sich um Porträts oder um Genredarstellungen handelte.¹¹

Obwohl also eine Traditionslinie von wenigen Bildnissen und zahlreichen Genreszenen mit der Darstellung handarbeitender Frauen in den Niederlanden existierte, die – aufgrund des starken Sammlerinteresses an niederländischer Kunst – den adligen Damen der übrigen europäischen Länder nicht unbekannt gewesen sein

dürften, wurde weder im 17. Jahrhundert noch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts der Versuch unternommen, die tatsächliche Ausübung textiler Handarbeiten auch im Bild darstellen zu lassen. Da das Handarbeiten an sich durchaus zu repräsentativen fürstlichen Handlungen gehörte, mangelte es offenbar dem Abbild an Repräsentationswert. Mit anderen Worten: Da die gängigen Anforderungen an ein Standes- oder Staatsporträt nicht erfüllt wurden, konnte sich dieser Porträttypus erst in dem Moment etablieren, in dem Bildnisse gefordert waren, die neue Inhalte transportierten.

Das Motiv der handarbeitenden Frau wurde ab den 1730er Jahren in der französischen Genremalerei wieder aufgegriffen. Mehrere Künstler schufen – in durchaus moralisierender Absicht – Darstellungen nähender oder spinnender Frauen, die, oft in sich ergänzenden Pendants, mittels reproduktionsgraphischer Bildserien vertrieben wurden.¹² Eine flächendeckende Verbreitung erfuhr die Thematik allerdings erst in den 1740er Jahren, wobei insbesondere die Genreszenen Jean Siméon Chardins (1699-1779) eine entscheidende Rolle spielten. Seine Bildentwürfe trugen nicht nur zur Wiederbelebung der niederländischen Häuslichkeitsidyllen bei, sondern führten auch dazu, daß nun Bildnisse im Stile der Genredarstellungen entstanden.

Chardin war einer derjenigen französischen Künstler, dessen intime Alltagsszenen¹³ große Erfolge erzielten.¹⁴ Der zeitgenössische Kunstkritiker Lafont de Saint-Yenne beschrieb 1747 die Qualitäten der Chardin'schen Genrebilder:

„On admire dans celui-ci [Chardin] le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie, nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, et dont quelques-uns n'étaient dignes ni du choix de l'auteur ni des beautés qu'on admire: ils lui ont fait cependant une réputation jusque dans les pays étrangers. Le public avide de ses tableaux ...“.¹⁵

Ein Großteil seiner gemalten Szenarien thematisieren Frauen bei deren hausfraulichen oder mütterlichen Aufgaben. An einem Beispiel sei verdeutlicht, welchen Stellenwert Chardins Genres beim

adligen Publikum einnahmen: Die schwedische Kronprinzessin Luise Ulrike (1720-1782),¹⁶ eine Schwester Friedrichs des Großen, bestellte 1745 bei dem Maler zwei Gemälde mit den Themen „Die milde und einfühlsame Erziehung“ und „Die strenge Erziehung“. Nach einem sich über längere Zeit hinziehenden Briefwechsel, in dem der Maler mehrfach ob seiner langsamen Arbeitsweise gemahnt wurde, bot Chardin stattdessen ein bereits fertiggestelltes und auf dem Salon 1746 ausgestellt Gemälde „Les Amusements de la vie privée“ (Die häuslichen Vergnügungen)¹⁷ (Abb. 1) an und kündigte die Anfertigung eines passenden Pendants „L’Oeconome“ (Die umsichtige Hausfrau)¹⁸ an. Nachdem er noch das Recht erbeten hatte, die Gemälde stechen lassen zu dürfen, da diese ja außer Landes gehen würden und er seinem heimischen Publikum Rechenschaft über seine Tätigkeit schuldig sei, erhielt Luise Ulrike erst im Februar 1747 ihre bestellten Werke – mit anderen als den vorgegebenen Themen. Dennoch schienen sie zu gefallen. Ein Zeitgenosse (Tessin) lobte: „Les tableaux de Chardin sont à se mettre à genoux devant“,¹⁹ und die Kronprinzessin berichtete ihrer Mutter nicht ohne Stolz, sie habe die Bilder in ihrem Kabinett aufgehängt.²⁰

Während „Die umsichtige Hausfrau“, die Darstellung einer Bürgerfrau bei der Überprüfung ihrer Einkäufe und bei der Haushaltsbuchführung, erst sieben Jahre nach Fertigstellung des Gemäldes als Kupferstich erschien und keine enthusiastische Rezeption erfuhr, riefen sowohl die gemalte als auch die gestochene Version der „Häuslichen Vergnügungen“ begeisterte Reaktionen hervor. Für unseren Zusammenhang ist das Gemälde besonders aufschlußreich, da es den zeitgenössischen Kommentaren nach eindeutig bürgerliche Tugenden versinnbildlichte, gleichzeitig jedoch als ikonographisches Vorbild für Adelsporträts diente.

Das Gemälde zeigt eine bürgerlich gekleidete Frau in einem Lehnstuhl sitzend, die Beine entspannt ausgestreckt, die Füße überkreuzt. Sie blickt aus dem Bild heraus, den Blick träumerisch am Betrachter vorbei gelenkt. In ihrem Schoß liegt ein Buch, in dem sie soeben gelesen hatte. Der umgebende Raum ist relativ undifferenziert wiedergegeben, aber der Parkettfußboden und die ab-



Abb. 1 Jean Siméon Chardin: Les amusements de la vie privée (Die häuslichen Vergnügungen), Öl/Lw., 42,5 x 35 cm, 1746. Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 786

gebildeten Möbel verweisen auf ein gehobenes bürgerliches Milieu. Neben dem Sessel befindet sich ein Spinnrad auf einem Nähtischchen, im Hintergrund ist eine Eckkommode mit leicht geöffneter Türe zu sehen, auf der einige Bücher und eine porzellanene Deckelterrine abgestellt sind.

Der 1747, ein Jahr nach Fertigstellung des Gemäldes, veröffentlichte Kupferstich von Pierre Louis Surugue (1686-1762) (Abb. 2) trägt den Titel „Les Amusements de la vie privée“ und läßt somit erkennen, daß die dargestellte Szene von den Zeitgenossen als Inbegriff einer privaten, intimen Momentaufnahme verstanden wurde. In die gleiche Richtung deutet ein Kommentar anlässlich der Salon-Ausstellung des Gemäldes:

„Il [Chardin] a donné cette année [1746] (un morceau qui) représente une aimable paresseuse sous la figure d’une dame dans des habits négligés et de mode, avec une physiognomie assez piquante, enveloppé dans une coiffe blanche nouée sous le menton, qui lui cache les côtés du visage. Elle a un bras tombé sur ses genoux, qui tient négligemment une brochure. A côté d’elle, un peu sur le derrière, est un rouet à filer posé sur une petite table. On admire la vérité de l’imitation, dans la finesse de ses touches, soit dans la personne, soit dans le travail ingénieux de ce rouet et des meubles de la chambre.“²¹

Zwei Jahre später wurde das Bild weitaus romantischer gedeutet: „A-t-on vu rien de plus agréable qu’un petit tableau exposé au Salon de 1746 ... auquel on a donné le titre des amusements de la vie paisible? Il représente une femme assise nonchalamment dans un fauteuil, et tenant dans une main qui pose sur ses genoux, une brochure. A une sorte de langueur qui règne dans ses yeux, qu’elle fixe sur un coin du tableau, on devine qu’elle lisait un roman, et que les impressions tendres qu’elle en a reçues, la font rêver à quelque un qu’elle voudrait bien voir arriver! A-t-on vu quelque chose de plus piquant que ce petit tableau, qui se soutiendrait auprès des meilleurs de l’École des Flandres, et parerait les cabinets les plus curieux.“²²

Das Faszinierende an der Darstellung dieser selbstvergessen nachsinnenden Leserin war der durch malerische Mittel hervorgerufene



Abb. 2 Pierre Louis Surugue: Kupferstich nach Jean Siméon Chardin: Les amusements de la vie privée, 37,2 x 26,9 cm (Platte), 1747. Kunstsammlung der Veste Coburg, Kupferstichkabinett Inv. Nr. IX, 535, 10

Stimmungsgehalt. Obwohl die Beschreibungen unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten (lässiges Faulenzen – romantisches Träumen) anbieten, betonen sie doch im Kern die gleichen Qualitäten: Lässigkeit und Liebenswürdigkeit der dargestellten Person, Realitätsgehalt und dekorativer Charakter der Malerei. Durch die Wahl bestimmter Attribute verortete Chardin die Szenerie in einer für das zeitgenössische Publikum unmißverständlichen Art und Weise: Der Raum ist durch seine Möblierung als intimes bürgerliches Zimmer definiert; die Frau ist durch ihre Kleidung (vor allem durch die Haube) und durch ihre Haltung als tugendhafte Bürgersfrau gekennzeichnet; Spinnrad und Bücher verweisen auf die positiv konnotierten weiblichen Tätigkeiten Lesen und Handarbeiten. Motivwahl, Komposition, Attribute und Farbgebung nehmen überdies Bezug auf die niederländischen Vorbilder und unterstützen damit auch eine inhaltliche Nähe des Sujets. Als Gegenpart zu der „arbeitenden“ (die Haushaltsbücher kontrollierenden) Hausfrau erscheint die sich ausruhende, ihre „Freizeit“ genießende Hausfrau, deren Nichtstun jedoch als moralisch einwandfrei und wohlverdient geschildert wird.

Erstaunlicherweise existiert eine direkte Übernahme nicht nur dieses Motivs, sondern genau dieses Kupferstiches,²³ der als Vorlage für eine Porträtdarstellung diente: Markgräfin Friederike Caroline von Ansbach (1735-1791) ließ sich nach 1755 (Jahr der Hochzeit) von dem seit 1745 am Münchner Hof beschäftigten Maler Johann Michael Kauffmann (1713-?) porträtieren.²⁴ (Abb. 3) Sie sitzt in der gleichen Haltung²⁵ und ist mit den gleichen Attributen versehen wie das fiktive Modell Chardins. Kleidung, Möbel und Raumgestaltung entsprechen jedoch eindeutig adligen Standards und rufen den Eindruck hervor, als befände sich die Fürstin in ihrem eigenen Kabinett. Möglicherweise entsprachen die Wandvertäfelung oder der Lehnstuhl der Ausstattung des Ansbacher Schlosses, auf keinen Fall jedoch das Spinnrad oder die Kommode, die zwar ebenfalls „aristokratisiert“ wurden, aber ihrem Vorbild immer noch sehr ähnlich sehen. Als einziges neues Element wurde im Vordergrund ein auf einer Stange sitzender Kakadu zugefügt, ein beliebtes Haustier adliger Damen.



Abb. 3 Johann Michael Kaufmann: Porträt Markgräfin Friederike Caroline von Ansbach, Öl/Lw., 47,5 x 32,5 cm, M. 18. Jh. (nach 1755). Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 392

Was könnte die Markgräfin von Ansbach veranlaßt haben, ein Porträt in Auftrag zu geben, das nach einem Genremotiv gestaltet wurde und das im Kupferstich zudem eindeutig als „Les Amusements de la vie privée“ bezeichnet war und damit genau gegen- teilige Inhalte eines Standesporträts verbildlichte?

Mit der motivischen Übernahme eines an niederländischen Vor- bildern orientierten französischen Genrebildes stand die Ansbacher Markgräfin nicht alleine. Vielmehr wird an ihrem Beispiel nur be- sonders deutlich erkennbar, wie eng Genre- und Porträtmalerei zu- sammenhängen und in welcher Abhängigkeit ein neu entstehender Porträttypus – derjenige des inoffiziellen Adelsporträts – steht.

Im Zuge der sogenannten Frühaufklärung setzte an einigen deut- schen Höfen eine Tendenz zur Trennung von Amt und Person ein, die im künstlerischen Bereich ihren Niederschlag sowohl in ei- ner architektonisch-räumlichen Neuordnung (Staats- und Privat- appartements) fand als auch in dem Bedürfnis nach offiziellen und „privaten“ Porträts. Diejenigen Höfe, die sich früh und eng an Eng- land orientierten, ließen sich von englischer Philosophie, Literatur und Malerei zu einem Wertewandel in Richtung auf Natürlichkeit, Empfindsamkeit und Häuslichkeit inspirieren.²⁶ Dazu zählten ins- besondere die Häuser Hannover, Hessen-Kassel, Kurpfalz, Kur- sachsen, Anhalt-Dessau, das Fürstentum Waldeck sowie Berlin und seit den 1780er Jahren auch Wien.²⁷ Zusammen mit einer bereits in der ersten Jahrhunderthälfte bestehenden Beeinflussung durch die „aufgeklärte“ Porträtmalerei Frankreichs (zu deren Vertretern bei- spielsweise Chardin zu rechnen ist) entwickelte sich in den deut- schen Staaten um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine neuartige Bildnisform, die den Fürsten oder die Fürstin nicht als Staats- son- dern als Privatperson darstellt.

An einem Beispielpaar sei prototypisch dargelegt, durch welche bildnerischen Mittel sich diese Gattung auszeichnet. Johann Georg Ziesenis malte 1757 respektive 1753²⁹ Pendantbildnisse des pfäl- zischen Kurfürstenpaares Carl Theodor (1724-1799)³⁰ und Elisa- beth Auguste (1721-1794)³¹ (Abb. 4, 5). Sowohl der Fürst als auch die Fürstin sind jeweils in ihrem Privatkabinett dargestellt,



Abb. 4 Johann Georg Ziesenis: Porträt Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz, Öl/Lw., 46 x 31,8 cm, 1757. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 5783

umgeben von Gegenständen ihrer Liebhabereien. Carl Theodor etwa stützt sich auf ein Tischchen, das übersät ist mit Notenblättern (die passende Flöte hält er in der Hand), einem Schachspiel, einer Schreibgarnitur, einem Buch, einem Chronometer und einem Teeglas. Im Vordergrund befindet sich als weiteres Musikinstrument eine Viola, im Hintergrund wird ein Blick in die Bibliothek eröffnet, deren sichtbares Bücherregal mit Lücken und schief stehenden Büchern von der tatsächlichen Benutzung zeugt. Ein kleiner Hund sitzt zu Füßen des Fürsten. Ein im unteren Bereich mit Läden verschlossenes Fenster erzeugt eine intime, abgeschlossene Atmosphäre innerhalb des Raumes.³² Textilien wie eine Vorhangdraperie und ein buntgemusterter Teppich schaffen Wohnlichkeit. Vor allem der Fürst selbst ist jedoch durch Kleidung und

Haltung als Privatperson gekennzeichnet: In lässiger Sitzposition mit übereinandergeschlagenen Beinen, ungepudertem Haar, Morgenrock, rutschenden Strümpfen und in Pantoffeln erweckt er eher den Eindruck eines genialisch-unordentlichen Künstlers (Musikers) als eines Regenten. Über der Türe zur Bibliothek befindet sich als Bild im Bild ein Porträt Elisabeth Augustes – und zwar ein übliches Brustbildnis halboffiziellen Charakters, das etwa als Freundschaftsbild fungierte.³³ Somit wird zum einen verdeutlicht, daß der Dargestellte eben doch dem Hochadel und nicht bürgerlich-intellektuellen Kreisen angehört, zum anderen wird der Kontrast der beiden Porträttypen – des „alten“ und des „neuen“ Privatporträts – vorgeführt.

Das Pendantbildnis der Fürstin ist von seiner Wirkung her wesentlich ruhiger und „ordentlicher“. Zwar ist auch Elisabeth Auguste von einer Reihe attributiver Gegenstände umgeben: ein Tischchen, auf dem sich ein Spinrad, eine Haspel, Bücher und ein Teeglas befinden. Zu Füßen der Dame hocken ein Schoßhündchen und ein Kakadu, auf ihrer Stuhllehne sitzt ein Vögelchen. Im Hintergrund ist ein Spinett mit aufgeschlagenen Noten sichtbar. Statt Teppich und Stofftapete sorgen ein aufwendig eingelegter Parkettboden und eine Holzvertäfelung für Behaglichkeit.³⁴ Die Fürstin selbst sitzt jedoch statisch, durch ihr aufgeplustertes Kleid fast blockhaft wirkend, mit gerade gehaltenem Rücken auf einem Stuhl und dreht mit der rechten Hand an der Garnhaspel, während die linke in ihrem Schoß ruht. Das inoffizielle Moment ergibt sich durch das weiße Seidenkleid, verziert mit aufgestickten rosa Blütengirlanden und zahlreichen Schleifen, das mit der Contouche und einer Spitzenhaube ein typisches Hauskleid darstellt. Auch über ihrem Kopf erscheint ein Porträt ihres Gatten, ein von Ziesenis geschaffenes Brustbildnis des Kurfürsten.

Beide Bildnisse beinhalten auf den ersten Blick ein hohes Maß an Realitätsgehalt: Es sind tatsächlich existierende Räume abgebildet, und die musikalischen Vorlieben entsprachen den dargestellten Instrumenten – Carl Theodor spielte Flöte, Elisabeth Auguste Spinett,³⁵ beide kümmerten sich um „die Etablierung des in der Folge europaweit gerühmten Mannheimer Musiklebens“.³⁶ Carl



Abb. 5 Johann Georg Ziesenis: Porträt Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz, Öl/Lw., 48 x 34 cm, 1753. München, Bayerisches Nationalmuseum (Leihgabe von Speyer), Inv. Nr. L 7379

Theodors intellektuelle Interessen sind ebenso angedeutet wie seine Jagdleidenschaft (durch eine Jagdtrophäe an der Wand). Von Elisabeth Auguste ist bekannt, daß sie in ihrem Lustschloß Oggersheim eine Vogelvolière aufgestellt hatte,³⁷ und es ist gut vorstellbar, daß sie sich auch in ihren übrigen privaten Räumen mit Vögeln umgab.

Dennoch ergibt sich bei näherer Analyse, daß insbesondere das Bildnis der Fürstin eine fiktive und nur in Teilen der tatsächlichen Lebensrealität entsprechende Situation zeichnet. Von ihren nachgewiesenermaßen ausgeübten Tätigkeiten und vorhandenen Interessensgebieten wurde eine Auswahl getroffen, um einem Frauenideal, fußend auf dem bürgerlich-niederländischen Tugendkanon, zu entsprechen. Während das Musizieren in diese Weiblichkeitsvorstellung paßte, wurde eine Andeutung ihrer Jagdleidenschaft

oder ein Hinweis auf ihre in jedem Schloß vorhandenen Bibliothekskabinette³⁸ vermieden – beides paßte besser zum männlichen Ideal des fürstlichen Intellektuellen. Während Tee- und Kaffeege-
nuß höfischen Standards entsprach und kürzelhaft für „Kommunikation im Kabinett“ gelesen werden kann, wurde das Tabak-
schnupfen – zumindest bei Frauen – kritisiert, so daß Elisa-beth Augustes Tabakkonsum nicht im Bild thematisiert wurde (sie be-
saß eine Sammlung von 123 Schnupftabaksdosen, und in ihrem Nachlaß fanden sich 16 Büchsen gefüllt mit verschiedenen Ta-
baksorten)³⁹. Auch ein Spieltisch oder andere Spielutensilien feh-
len, obwohl das Spiel eine der Hauptleidenschaften der Fürstin dar-
stellte. Carl Theodor wurde zumindest ein Schachbrett zugeordnet.
Die größte „Verfälschung“ besteht jedoch in dem Hauptattribut des
Bildes, in Spinnrad und Haspel. Zwar ist anzunehmen, daß Elisa-
beth Auguste wie alle Fürstinnen gelegentlich handarbeitete – sie
erlernte als Kind das „Knüppen“ und Sticken und besaß verschie-
dene Arbeitsbeutel und Stecknadelkissen –,⁴⁰ doch ganz sicher ist
eine spinnende Tätigkeit auszuschließen.

Schon in mittelalterlichen Adelshaushalten wurde die grobe Arbeit
des Spinnens nur in seltensten Fällen von der Hausherrin selbst
ausgeführt. Auch nach Einführung und Verbreitung des Spinnra-
des in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts⁴¹ galt: Je wohlha-
bender eine Frau oder die Frauen einer Gesellschaftsschicht wur-
de(n), desto weniger hatte(n) sie es nötig, Garn in häuslicher Ar-
beit herzustellen. In den großen Handelsstädten der Frühen Neu-
zeit oder in den niederländischen Städten des 17. Jahrhunderts ging
diese Tätigkeit auf professionelle Kräfte in Spinnereibetrieben
und Hausindustrie über. Die Hinterlassenschaftsinventare nieder-
ländischer Frauen aller sozialen Stufen belegen denn auch, daß im
17. Jahrhundert nur noch in jedem fünften Haushalt ein Spinnrad
zu finden war, im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts sogar nur
noch in jedem zehnten.⁴²

De facto stellte also das Spinnrad ein im Alltagsbereich großbür-
gerlicher und adliger Schichten überholtes Arbeitsgerät dar. Als
lang tradiertes und fest verankertes Symbol für weiblichen Fleiß je-
doch hatte es nicht ausgedient. Schon in der niederländischen

Genremalerei, erst recht in der Porträtmalerei wurde es überwiegend eingesetzt, um häusliche und hausfrauliche Tugend zu assoziieren.

Genau diese Bedeutungsebene sollte auch in den Porträts spinnder Fürstinnen aufgerufen werden, und damit wiederum sollte der Charakter der Fürstin als „Hausfrau“, als Privatperson unterstrichen werden. Dies erklärt auch, weshalb die Fürstinnen nicht wirklich in der Tätigkeit des Spinnens gezeigt werden. Meist steht das Spinnrad – wie im Falle der Friederike Caroline von Ansbach – unberührt neben ihnen. Auch Elisabeth Auguste von der Pfalz spinnt nicht, sondern berührt in einer zurückhaltenden und eher ungeschickten Handbewegung ein Rädchen der Haspel.

Die abgebildeten Spinnutensilien tragen auch als Gegenstände eher einen symbolischen denn einen utilitären Charakter: Sie sind meist hauchzart aus kostbaren Materialien wie Elfenbein gedreht und wirken zerbrechlich und disfunktional. Dennoch haben solche „Prunkspinnräder“ existiert.⁴³ Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren unterschiedliche Typen kleiner „Damenspinnräder“⁴⁴ in ganz Europa verbreitet, die es – zumindest theoretisch – ermöglichten, sowohl Flachs zu verarbeiten als auch Seiden- oder Leinenfäden zum Sticken oder Nähen zu drehen.

Aufschlußreich sind die beiden pfälzischen Bildnisse in ihrer geschlechtsspezifisch divergierenden Ausrichtung, die sich in den nachfolgenden bürgerlichen Porträts vertieft und fortsetzt. Aufgeklärtheit wird im männlichen Porträt durch bohemienhaftes, ungezügelteres Verhalten verbildlicht, das sich in der bewegten und flatternden Kleidung spiegelt und das im Vorgriff gewissermaßen mit „Sturm und Drang“ beschrieben werden könnte. Das nicht minder moderne Frauenideal hingegen verortete die Fürstin wie die Bürgerin in einer ruhigen, gesitteten häuslichen Umgebung bei traditionell weiblichen Beschäftigungen. Der künstlerisch-intellektuelle Mann wird der häuslich-einfühlsamen Frau gegenübergestellt.

Da das Spinnrad in der adligen Lebenswelt nicht als Handarbeits-

gerät benutzt wurde, stellt seine Darstellung im Bildnis die extremste Form der Metapher, gleichzeitig aber auch, da sich jeder über den Symbolwert des Gerätes bewußt war, die offensichtlichste Form der versteckten Botschaft dar.

Viel leichter täuschen Porträts mit Darstellungen stickender Fürstinnen vor, vermeintlich realistische Abbilder zu sein. Eines der frühesten repräsentativen Porträts adliger Stickerinnen (und Handarbeiterinnen generell) sorgte für Aufsehen im Pariser Salon 1741. Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766), ein enger Freund Siméon Chardins, stellte dort das Porträt der Madame Antoine Crozat, Marquise du Châtel, aus (Abb. 6).⁴⁵ Seit 1738 verwitwet, war sie zuvor mit einem der reichsten Bankiers unter Louis XV. verheiratet. Der Bruder ihres Ehemannes, Pierre Crozat, trug eine berühmte Kunstsammlung zusammen. Schon ihr Vater war als „fermier général“ (Generalpächter) ein einflußreicher Amtsträger, so daß sie und ihre Familie als typische Vertreter des immer mächtiger werdenden französischen Geldadels anzusehen sind.

Madame Crozat ist als ältere Frau am Tapisserie-Stickrahmen wiedergegeben. Sie unterbricht gerade ihre Tätigkeit und schaut am Betrachter vorbei in die Feme, als habe etwas außerhalb des Bildfeldes ihre Aufmerksamkeit erregt. Daß sie tatsächlich an ihrem Textilstück arbeitet und daß dieses Bild vermutlich auch der Realität entspricht, wird deutlich durch die minutiöse Wiedergabe des Stickrahmens und des Zubehörs wie Fingerhut am rechten Mittelfinger, Garnknäuel mit Nadel in der linken Hand, Handarbeitskorb auf einem Hocker im Vordergrund. Das bereits fertiggestellte Stück Stoff liegt aufgerollt vor ihrem Oberkörper, die noch zu bestickende grüne Seide fällt locker am vorderen Ende des Stickrahmens herunter. Der Hintergrund ist dunkel-undifferenziert, doch eine chinesische goldgefaßte Teekanne auf dem Kaminsims vor einem Spiegel deutet die Raumfunktion eines Kabinettes an. Die überaus prachtvolle Kleidung der Dargestellten mit zahlreichen Spitzen und Goldborten lassen darüber hinaus keinen Zweifel am Adelsstand der Stickerin aufkommen.

Auch wenn dieses Porträt mit seiner Konzentration auf Gesicht und Oberkörper der Porträtierten und mit seiner Reduktion des Hinter-



Abb. 6 Jacques André Joseph Aved: Porträt Madame Antoine Crozat, Marquise du Châtel, Öl/Lw., 138,5 x 104,8 cm. Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 839.2.1

grundes anders aufgebaut ist als die Ganzfigurendarstellung der Pfälzer Kurfürstin, so sind dennoch die durch die Darstellung hervorgerufenen Gefühlswerte vergleichbar: Ruhe, Intimität, Beschaulichkeit, Zufriedenheit. Die Begrenztheit auf einen kleinen heimeligen Raum und die befriedigende Tätigkeit des textilen Handarbeitens scheinen diesen Frauen ein erfülltes Dasein zu gewähren.

Wie ‚modern‘ ein solcher Frauenrollen-Entwurf war, geht aus einem weiteren von Johann Georg Ziesenis gemalten Bildpaar hervor. Etwa zehn Jahre (1768) nach dem kurpfälzischen Paar porträtierte er Ernst Ludwig Erbprinz von Sachsen-Gotha und Altenburg sowie dessen Verlobte Marie Charlotte Amalie von Sachsen-Meiningen.⁴⁶ (Abb. 7, 8) Während das frühere Bildpaar trotz seiner aufklärerischen Merkmale noch starke Anklänge an die spätabsolutistische Rokoko-Malerei aufweist, handelt es sich bei vorliegenden Porträts um reine ‚aufgeklärte‘ Fürstenbildnisse in englischer Manier. Ernst Ludwig ließ sich in der politisch aussagekräftigen „Werther-Kleidung“⁴⁷ (blauer Frack, gelbe Weste mit Messingknöpfen, gelbe Kniehose, Stulpenstiefel) abbilden und wies sich somit als Anhänger der „Sturm und Drang“-Bewegung aus. Er sitzt in lässiger Haltung auf einer Bank vor Landschaftshintergrund, ein aufgeschlagenes Buch und den Dreispitz neben sich.

Das Gegenstück bildet die Herzogin am Stickrahmen ab. Entsprechend dem Symbol für Häuslichkeit ist ein Innenraum durch die Holzvertäfelung im Hintergrund und durch eine Vorhangdraperie in der linken oberen Ecke angedeutet. Die Tatsache, daß die Gemälde ein Jahr vor der 1769 erfolgten Hochzeit fertiggestellt waren und diese somit als repräsentative Verlobungsbildnisse anzusehen sind, verdeutlichen den Stellenwert, den das Handarbeiten eingenommen hatte: nicht mehr Jungfräulichkeit oder Jugendfrische (in früheren Verlobungsbildnissen meist angedeutet durch Blumen) wurden hervorgehoben, sondern das Versprechen von Häuslichkeit.⁴⁸

Die Einführung des neuen Bildnistyps „Handarbeitende Adlige“

Abb. 7 Johann Georg Ziesenis: Porträt Ernst Ludwig Erbprinz von Sachsen-Gotha und Altenburg, Öl/Lw., 63 x 45 cm, 1768. Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1879

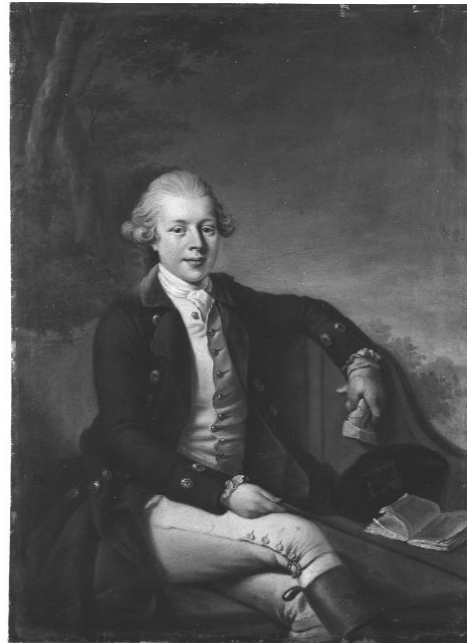


Abb. 8 Johann Georg Ziesenis: Porträt Marie Charlotte Amalie von Sachsen-Meiningen, Öl/Lw., 63 x 45 cm, 1768. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1880



spiegelt ein sich wandelndes fürstliches Selbstverständnis. Es verwundert daher nicht, festzustellen, daß diese Porträts anscheinend – so weit dies ohne eine ausführlichere eigene Untersuchung erkennbar ist – tatsächlich durchweg in den deutschen Fürstentümern entstanden sind, deren Landesherren und -herinnen den (früh-) aufklärerischen Gedanken aufgeschlossen gegenüberstanden. Französische Genremalerei einerseits und englische Porträtmalerei andererseits, beide geprägt von der Rezeption der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, bildeten dabei einflußreiche Faktoren, die nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Vorgaben lieferten. Das in der bürgerlichen Gesellschaft Hollands entwickelte Frauenbild traf sich ein Jahrhundert später in weiten Teilen mit dem sich neu formierenden Bewußtsein des aufgeklärten Menschen. In Abkehr von den höfisch-repressiven, durch das Zeremoniell geprägten, die individuellen Vorlieben negierenden Verhaltensweisen, erschien die Hinwendung zu einer nach Neigungen ausgerichteten Lebensweise als erstrebenswert. Daß dies für Frauen zwar Liebesheirat und Fürsorge für Kinder und Familie bedeutete, daraus letztlich aber eine ausschließliche Beschränkung auf das häusliche Wesen resultierte, sollte sich erst im 19. Jahrhundert in seiner ganzen Tragweite erweisen.

Das in den vorgeführten Bildnissen verwendete Attribut Spinnrad, Stick- oder Näharbeit ist insofern austauschbar, als es nur *eine* Möglichkeit darstellte, Frauenporträts mit Privatheit und Häuslichkeit zu konnotieren. In gleicher Art und Weise, das heißt, in einem privaten Kabinett, umgeben von persönlichen Gegenständen, konnten Frauen auch lesend, schreibend oder Kaffee und Tee trinkend gezeigt werden.⁴⁹ Als angemessene und typische Zeichen des Müßigganges galten auch die Musik und die – ehemals höfischen – Haustiere Schoßhündchen und Vögel, so daß fast immer eine beliebige Kombination aus Attributen dieser Bereiche gewählt wurde. Entscheidend war nicht die Tätigkeit selbst,⁵⁰ sondern die stille, konzentrierte, in sich selbst versunkene Haltung der Dargestellten. Die Massierung solcher Genre- wie Porträtdarstellungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lieferte letztlich normative Handlungsanweisungen für Frauen ‚nicht-arbeitender‘

Stände, und dazu zählten in zunehmendem Maße auch großbürgerliche und bürgerliche Frauen.

Textile Handarbeiten im Porträt stellten im wesentlichen Metaphern für Häuslichkeit dar. Diese Eigenschaft zählte zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht zu den von Fürstinnen geforderten Tugenden. Die eigenhändig ausgeführten Handarbeiten belegten zu diesem Zeitpunkt die raumgestalterischen innenarchitektonischen Kenntnisse und waren somit Bestandteil eines der wichtigsten Repräsentationsmedien. Die Selbstdarstellung als häusliche, sich in das ‚Privatleben‘ zurückziehende Fürstin und die Betonung gerade des Inoffiziellen, stand diesem hohen Anspruch diametral gegenüber. Eine *gleichzeitige* Sinnbildlichkeit von textiler Handarbeit als höchst offizielles Repräsentationsmedium und als Ausweis häuslicher Intimität schlossen sich aus. Aus diesem Grunde konnte der Porträttyp der handarbeitenden Fürstin erst entstehen, als ein Bedeutungswandel in der Tätigkeit selbst eingesetzt hatte.

¹ Im Sinne von Julius Bernhard VON ROHR, der in seiner „Ceremoniel-Wissenschaft“ zwischen Staats- und Privatangelegenheiten unterscheidet. Julius Bernhard VON ROHR: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen. Berlin 1728; Reprint hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. Leipzig 1990; Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren. Berlin 1733; Reprint hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte. Leipzig 1990.

² Die folgenden Ausführungen beruhen auf meiner Habilitationsschrift: Cordula BISCHOFF: „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum ...“: fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. Vgl. auch Cordula BISCHOFF: „... mit eigener hoher Hand genähet ...“: zur Funktion textiler Handarbeiten von Fürstinnen im 17. und 18. Jahrhundert. In: Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte; Festschrift für Ellen Spickernagel. Hrsg. v. Christiane Keim / Ulla Merle / Christina Threuter. Herbolzheim 2001, S. 37-51.

³ So im Bildmotiv Herkules und Omphale. Vgl. Cordula BISCHOFF: Die Schwäche des starken Geschlechts: Herkules und Omphale und die Liebe in bildlichen Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: Hausväter, Priester, Kastraten: zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Martin Dinges. Göttingen 1998, S. 153-186.

⁴ Vgl. Dagmar SCHLAPEIT-BECK: Frauenarbeit in der Malerei 1870-1900: das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus. Berlin 1985; Dagmar SCHLAPEIT-BECK: Frauenarbeit und Stand der Technologie als Thema der Malerei: das Mo-

tiv der spinnenden Frau. In: Kritische Berichte, Jg. 15, 1987, H. 2, S. 20-31.

⁵ Vgl. Whitney CHADWICK: Women, art, and society. London 1990, S. 110ff.

⁶ Vgl. beispielsweise Caspar Netscher: Die Spitzenklöpplerin, 1664, London Wallace Collection oder Jan Vermeer: Die Spitzenklöpplerin, um 1669/70, Paris Louvre.

⁷ SCHLAPEIT-BECK 1985 (wie Anm. 4), S. 105.

⁸ Vgl. auch die Zusammenstellung der einzelnen Motivgruppen bei Sylvia JÄKEL-SCHEGLMANN: Zum Lobe der Frauen: Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. München 1994 (zgl. Diss. phil. Heidelberg 1992). Leider unternimmt die Autorin keine Deutungen, die über die allgemeine Feststellung, daß hier idealtypische Frauenrollen vorgeführt werden, hinausgingen.

⁹ Vgl. auch ebd., S. 66-72. Allerdings muß ihrer Behauptung, daß sich niederländische Frauen häufig am Stickrahmen porträtieren ließen (S. 69), widersprochen werden.

¹⁰ Allgemein hierzu Horst GERSON: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Amsterdam ²1983 (¹1942).

¹¹ Sogenannte „genrefied portraits“, etwa Joachim Wtewaels Darstellung seiner Tochter Eva beim Handarbeiten, 1628, Utrecht Centraal Museum.

¹² Bereits 1726 entstanden zwei Gemälde von Alexis Grimou (1678-1733) einer lesenden („La jeune studieuse“) und einer nähenden („La jeune laborieuse“) Frau, die allerdings erst 1768 durch Gérard-René Lavillain gestochen wurden. (Kat. Nr. 199. In: JEAN SIMÉON CHARDIN 1699-1779: Werk, Herkunft, Wirkung. Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe. Ostfildern-Ruit 1999, S. 368.) Vor 1734 malte Etienne Jeaurat (1699-1757) vier Frauenallegorien: *L'oeconome* (Die umsichtige Hausfrau), *La savante* (Die Gelehrte), *La coquette* (Die Kokette) und *La dévote* (Die Gottesfürchtige), wobei *L'oeconome* durch eine nähende Bürgersfrau verbildlicht ist. Nur zwei der Gemälde sind in Privatbesitz erhalten; alle vier sind überliefert durch eine Stichserie von Michel-Guillaume Aubert von 1734. (Kat. Nr. 211. In: Ebd., S. 380.)

¹³ Z. B. Gemälde wie „Die arbeitsame Mutter“, 1740, Paris Louvre oder „Das Tischgebet“, 1740, Paris Louvre.

¹⁴ Zu den Gründen für seine Popularität siehe Ella SNOEP-REITSMA: Chardin and the bourgeois ideals of his time. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 24, 1973, S. 147-243.

¹⁵ In: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747, S. 109ff. Zitiert nach CHARDIN 1699-1779. Ausst. Kat. Grand Palais Paris 1979, S. 280. „Man bewundert bei ihm die Fähigkeit, mit einer ihm eigenen und einzigartig unbefangenen Wahrheit bestimmte Augenblicke aus völlig uninteressanten Aktionen/Handlungen des Lebens wiederzugeben, die für sich selbst genommen keinerlei Aufmerksamkeit verdienen und von denen einige weder nach Wahl des Autors noch der Schönheiten, die man dort bewundert, würdevoll waren: sie haben ihm jedoch einen Ruf bis in ferne Länder eingebracht. Das Publikum ist begierig auf seine Bilder ...“ (Übersetzung C. B.)

¹⁶ Merit LAINE: Lovisa Ulrika: prinsessa av Preussen, svensk kulturmecenat (Lovisa Ulrika: princess of Prussia, Swedish patron of the arts). In: Drottningar – kvinnlighet och makt (Queens – femininity and power). Ausst. Kat. Livrustkammeren Stockholm 1999, S. 99-110.

¹⁷ Vgl. Kat. Nr. 90. In: CHARDIN 1699-1779 (wie Anm. 15).

¹⁸ Nationalmuseum Stockholm. Vgl. Kat. Nr. 91. In: Ebd.

¹⁹ Zitiert nach Kat. Nr. 90. In: Ebd., S. 280. „Vor den Gemälden Chardins möchte man auf die Knie sinken“ (Übersetzung C. B.)

²⁰ Ebd.

²¹ Lafont de Saint-Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Paris 1747, S. 109-111. Zitiert nach Kat. Nr. 90. In: Ebd., S. 280f. „Er hat dieses Jahr ein Werk beige gesteuert, das eine lebenswerte Faulenzlerin in Gestalt einer Dame in modischer Hauskleidung zeigt, mit einer recht liebreizenden Physiognomik, eingehüllt in eine weiße, unter dem Kinn geknotete Haube, die die Seiten des Gesichtes verdeckt. Einer ihrer Arme ist auf ihre Knie gefallen und hält nachlässig eine Broschüre. Neben ihr, ein wenig nach hinten versetzt, befindet sich ein Spinnrad, aufgestellt auf einem kleinen Tisch. Man bewundert die Wirklichkeitsnähe der Nachahmung in der Feinheit der Pinselstrich sei es in der Person oder in der kunstreichen Arbeit dieses Spinnrades und der Möbel des Zimmers.“ (Übersetzung C. B.)

²² *Observations sur les Arts et sur quelques morceaux de peinture ... exposés au Louvre en 1748*. Paris 1748, S. 89f. Zitiert nach ebd., S. 281. „Hat man jemals etwas Gefälligeres gesehen als das kleine Bild, das im Salon 1746 ausgestellt war ... welchem man den Titel „Die friedlichen/stillen Vergnügungen“ gegeben hat? Es stellt eine lässig in einem Sessel sitzende Frau dar, die in ihrer auf den Knien ruhenden Hand eine Broschüre hält. Aus einer Art Wehmut in ihren Augen, die sie auf eine Ecke des Tisches richtet, läßt sich erraten, daß sie einen Roman gelesen hat und daß die zarten Empfindungen, die sie dadurch erhalten hat, sie von jemandem träumen lassen, den sie gerne eintreten sähe! Hat man jemals etwas Reizenderes gesehen als dieses kleine Gemälde, das sich neben den besten der flämischen Schule behaupten würde und das die sehenswertesten Kabinette zieren würde.“ (Übersetzung C. B.)

²³ Nach dem gleichen Kupferstich schuf Johann Joachim Kaendler das Modell einer Porzellanstatuette für die Meißener Manufaktur. Ein Exemplar der ausgeführten Figur im Victoria & Albert Museum London. Patricia BAINES: *Spinning wheels, spinners and spinnig*. London 1977, S. 161.

²⁴ Vgl. Kat. Nr. 4.9. In: BAYERN & PREUßEN & BAYERN'S PREUßEN: *Schlaglichter auf eine historische Beziehung*. Hrsg. v. Johannes Erichsen / Evamaria Brockhoff. Ausst. Kat. Haus der Bayerischen Geschichte Augsburg. Regensburg 1999 (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; 41).

²⁵ Die Haltung folgt dem im Gegensatz zum Gemälde gestochenen Kupferstich.

²⁶ Andrea M. KLUXEN: *Das Ende des Standesporträts: die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*. München 1989.

²⁷ Ebd., S. 52-54.

²⁸ Ebd., S. 91.

²⁹ Das Porträt der Kurfürstin von der Pfalz ist wahrscheinlich identisch mit einem archivalisch genannten Bild von 1753. Karin SCHRADER: Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1716-1776): Leben und Werk mit kritischem Oeuvrekatalog. Münster 1995, Kat. Nr. 115a.

³⁰ Kat. Nr. 114. In: Ebd.

³¹ Kat. Nr. 115a. In: Ebd. Dieses Gemälde stellt möglicherweise die Kopie eines verschollenen Originals dar. Vgl. Kat. Nr. 115. In: Ebd.

³² Es handelt sich um die Wiedergabe eines Kabinettes im Schloß Schwetzingen. Barbara GROTKAMP: Die Bildnisse Carl Theodors und Elisabeth Augustes. In: CARL THEODOR UND ELISABETH AUGUSTE: höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz. Ausst. Kat. Heidelberg 1979, S. 45-60, S. 47.

³³ Vergleichbar in Bildausschnitt und Haltung ist etwa ein Porträt der Fürstin am Spinett von Johann Heinrich Tischbein, um 1750-55, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, (Inv. Nr. G 691). Kat. Nr. 93. In: CARL THEODOR UND ELISABETH AUGUSTE (ebd.), S. 87.

³⁴ Verbildlicht ist ihr großes Kabinett des Mannheimer Schlosses. GROTKAMP (wie Anm. 32), S. 48.

³⁵ Vgl. auch das Gruppenporträt von Johann Philipp van der Schlichten, entstanden um 1740, das Elisabeth Auguste am Spinett und ihre Schwestern Franziska Dorothea mit Laute und Maria Anna singend zeigt. (Reiß-Museum Mannheim). Kat. Nr. 85. In: CARL THEODOR UND ELISABETH AUGUSTE (wie Anm. 32), S. 85.

³⁶ Stefan MÖRZ: Die letzte Kurfürstin: Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors. Stuttgart u.a. 1997, S. 44 und Wilhelm SEIDEL: Die Musik am Hofe Carl Theodors. In: Ebd., S. 36-39.

³⁷ MÖRZ (ebd.), S. 124.

³⁸ Zu Elisabeth Augustes Interessen siehe ebd., S. 168ff.

³⁹ Ebd., S. 172.

⁴⁰ Ebd., S. 173.

⁴¹ Zur Geschichte des Spinnrades siehe BAINES (wie Anm. 23).

⁴² Wayne E. FRANITS: Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art. Cambridge 1993, S. 30 u. Anm. 43.

⁴³ Erhalten hat sich etwa ein italienisches Prunkspinnrad aus Elfenbein aus dem frühen 18. Jahrhundert im Victoria & Albert Museum London, Inv. Nr. W 159-1921. BAINES (wie Anm. 23) listet weitere erhaltene Exemplare auf.

⁴⁴ In England als „boudoir spinning wheel“ oder „drawing-room spinning wheel“, gelegentlich auch als „toy spinning wheel“ bezeichnet. Ebd.

⁴⁵ Zur Dargestellten siehe Michel HILAIRE: Le Musée Fabre, Montpellier. Paris 1997 (Musées et Monuments de France), S. 61-65 und THE FRENCH PORTRAIT 1550-1850. Ausst. Kat. Colnaghi / New York 1996, S. 40.

⁴⁶ Kat. Nr. 211, 212. In: SCHRADER (wie Anm. 29).

⁴⁷ So genannt nach Goethes Titelheld aus „Die Leiden des jungen Werther“, die allerdings erst 1774 erschienen. Ingrid LOSCHEK: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 3. erw. Aufl. 1994, Stw. Wertherkleidung.

⁴⁸ Margaret H. DARROW: French noblewomen and the new domesticity. In: Feminist Studies, Vol. 5, No. 1, 1979, S. 41-65. Zeitgleich und einander ergänzend wurde das Ideal von Mütterlichkeit propagiert. Carol DUNCAN: Happy mothers and other new ideas in eighteenth-century French art. In: The Art Bulletin, Jg. 55, H. 4, Dezember 1973, S. 570-583.

⁴⁹ Vgl. Kat. Nr. 51, 56. In: JEAN SIMÉON CHARDIN 1699-1779 (wie Anm. 12).

⁵⁰ Vgl. z.B. das Gemälde von Jean Siméon Chardin: *La serinette* (Die Vogelorgel), Louvre Paris, das im Salon 1751 beschrieben wurde als „... une dame variant ses amusements (eine Dame, die Abwechslung in ihren Zeitvertreib bringt). Die „Abwechslung“ versprechenden Gegenstände bestehen in Stickrahmen, Handorgel und Vogelbauer mit Kanarienvogel. Kat. Nr. 72. In: Ebd., S. 209ff.

Abbildungsnachweis

Nationalmuseum Stockholm: Abb. 1

Kunstsammlung der Veste Coburg: Abb. 2

Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Handschriftenabteilung: Abb. 3

Bayerisches Nationalmuseum München: Abb. 4, 5

Musée Fabre Montpellier – Cliché Frédéric Jaulmes: Abb. 6

Berlin, Jörg P. Anders: Abb. 7, 8

Nina Trauth

**Das weibliche Adelsporträt der Frühen Neuzeit
(16. - 18. Jahrhundert) im europäischen Raum.
Eine Auswahlbibliographie**

Mit dieser Auswahlbibliographie wird erstmals eine Literatursammlung zum Thema vorgelegt. Erfasst wurden hauptsächlich seit 1991 erschienene Titel zum gemalten Bildnis, die den Zeitraum des vorliegenden Sammelbandes (1600-1750) abdecken, ergänzt durch Forschungen zum 16. Jahrhundert.

Es schien mir sinnvoll, neben der Literatur zum weiblichen Adelsporträt und seinen Kontexten in einem ersten Teil eine Auswahl von Sekundärliteratur allgemein zur Gattung Porträt voranzustellen, um methodische Zugänge und Tendenzen zum Medium Porträt aufzuzeigen. Da Fragen nach dem historischen Individuum sinnvollerweise transdisziplinär behandelt werden sollten, wird der Bildnisbegriff weit gefaßt, so daß auch Titel aus Geschichts- und Literaturwissenschaft sowie der Philosophie aufgenommen wurden.

Der Schwerpunkt der Bibliographie liegt auf dem zweiten Teil zum weiblichen Bildnis. Die dafür entwickelte Systematik und der vorsichtig formulierte Übertitel „Das weibliche Adelsporträt und seine Kontexte“ spiegeln die derzeitige Forschungslage: Zwar wurde versucht, primär Titel der Frauen- und Geschlechtergeschichte zum Thema aufzunehmen, doch bietet sich insgesamt ein lückenhaftes Bild, da nach wie vor nur wenige adelige Frauen und deren Repräsentation in Quelleneditionen und methodenkritischen Überblickswerken aufgearbeitet sind. Zahlreich und zugleich unvollständig sind deshalb zum einen die aufgenommenen Titel zu Einzelpersonlichkeiten – Untersuchungen, deren mikroskopischer bzw. biographischer Blick zuweilen nicht Fragestellungen der Frauen- und Geschlechtergeschichte gerecht werden – und ergänzend Titel, die nicht explizit das höfische weibliche

Porträt thematisieren, aber die weitreichenden Kontexte von Hof, Porträt und Maskerade umreißen. Nicht erfaßt wurden Titel zu einzelnen Hofkünstlerinnen – dies hätte den Rahmen der Bibliographie gesprengt.

Insgesamt handelt es sich daher eher um eine „Einstiegsbibliographie“ als um eine Auswahlbibliographie, die eine „Auslese“ suggeriert, für die zum einen der derzeitige Literaturstand zu bruchstückartig ist und für dessen Erfassung und qualitative Durchsicht weit mehr Zeit vonnöten gewesen wäre. Zur Recherche herangezogen wurden: Relevante Titel der Beiträge dieses Sammelbandes, Bibliography of the History of Art (BHA) ab 1991, die Bibliographie der Göttinger Residenzenkommission, Dissertationsmeldungen in der Kunstchronik (ab 1985), American Dissertation Abstracts, Historical Abstracts, Fachverbund der Kunstbibliotheken (Kubikat), die Neuerwerbungen des Sondersammelgebietes Kunstgeschichte der Universitätsbibliothek Heidelberg (von Sept. 2001 bis Aug. 2002) und die Zeitschriften: L'Homme, Frühneuzeit-Info, Frauen Kunst Wissenschaft, kritische berichte und der Court Historian. Mehrfachnennungen unter verschiedenen Rubriken wurden vermieden, aber Sammelbände werden mehrfach aufgeführt, wenn Einzelbeiträge daraus wichtig waren.

Die gesammelten Titel basieren auf der gemeinsam erstellten Bibliographie der Mitglieder des Arbeitskreises des Ulmer Vereins „Frauen, Kunst und Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts“, auf der ich aufbauen konnte. Für Unterstützung bei der inhaltlichen Systematik danke ich Sigrid Gensichen (Heidelberg) und Cordula Bischoff (Dresden).

Inhaltsübersicht

1. Sekundärliteratur zum Porträt

- 1.1 Bibliographische Hilfsmittel zum Porträt allgemein
- 1.2 Materialsammlungen zum Porträt
- 1.3 Untersuchungen zur Gattung Porträt
 - 1.3.1 Das Selbstporträt
 - 1.3.2 Das höfische Bildnis als Repräsentationsobjekt
- 1.4 Länderbezogene Studien zur Gattung Porträt

2. Das weibliche Adelsporträt und seine Kontexte

- 2.1 Untersuchungen zur Frauen- und Geschlechtergeschichte der Frühen Neuzeit (bis 1800)
- 2.2 Frau und Bildnis: Ikonographie
 - 2.2.1 Regenten und Regentinnen
 - 2.2.2 Einzelpersönlichkeiten
- 2.3 Rollenporträt / Allegorisches Porträt
 - 2.3.1 Höfische Feste
 - 2.3.2 Kostümstudien
- 2.4 Frau und Hof: Kunstpatronage von Fürstinnen

1. Sekundärliteratur zum Porträt

1.1 Bibliographische Hilfsmittel zum Porträt allgemein

DICTIONARY OF BRITISH PORTRAITURE. Hrsg. v. Richard Ormond. 4 Bde. Bd. 1: Adriana Davies: The Middle Ages to the early Georgians: historical figures born before 1700. London 1979. Bd. 2: Elaine Kilmurray: Later Georgians and early Victorians: historical figures born between 1700 and 1800. London 1981

HEPPNER, Irene: Bibliography on portraiture: selected writings on portraiture as an art form and as documentation. Boston (Mass.) 1990

KRIEGER, Michaela: Englische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts: ein Literaturbericht. In: Frühneuzeit-Info, 6, 1995, H. 2, S. 204-213

SCHMITT, Jean-Claude: Introduction and general bibliography to „gestures“. In: History and Anthropology, Bd. 1, 1984, S. 1-28

1.2 Materialsammlungen zum Porträt

AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION (ALA) PORTRAIT INDEX: index to portraits contained in printed books and periodicals. Hrsg. v. William Coolidge Lane / Nina E. Browne. 3 Bde. New York [1906] ²1966

CATALOGUE DE LA COLLECTION DES PORTRAITS FRANÇAIS ET ETRANGERS [TEXTE IMPRIME]: conservée au Département des estampes de la Bibliothèque nationale. Hrsg. v. Georges Duplessis / Georges Riat / Paul-André Lemoisne u.a. 7 Bde. Paris 1896-1911

COFFIN, Sarah / Bodo HOFSTETTER / Arthur GILBERT: The Gilbert collection: portrait miniatures in enamel. London 2000

THE CONCISE CATALOGUE OF THE SCOTTISH NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Hrsg. v. Helen Smailes. Edinburgh 1990

DIEPENBROICK-GRÜTER, Hans-Dietrich von: Allgemeiner Porträt-Katalog: Verzeichnis einer Sammlung von 30.000 Porträts des sechzehnten bis neunzehnten

Jahrhunderts in Holzschnitt, Kupferstich, Schabkunst und Lithographie; mit biographischen Notizen. 2 Bde. Hamburg 1931 und Nachtrag 1-5 1933-1939

DRUGULIN, William E.: Allgemeiner Portrait-Katalog: Verzeichniß einer Sammlung von 24.000 Porträts berühmter Personen aller Länder und Zeiten mit biographischen und chalkographischen Notizen. Leipzig 1860. Repr. Nendeln / Liechtenstein 1981

EUROPEAN PORTRAITS 1600-1900 IN THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Hrsg. v. Richard Born / Jean Goldman u.a. Ausst. Kat. The Art Institute. Chicago 1978

EUROPEISKT MINIÄTYRMALERI I NATIONALMUSEI SAMLINGAR: en konstbok från Nationalmusei. Hrsg. v. Magnus Olausson. Stockholm 1994 (= Årsbok för Statens konstmuseer; 40)

THE FACE OF DENMARK. Hrsg. v. Mette Bligaard. Ausst. Kat. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg u.a. Frederiksborg 1997 [Mitte 18. Jh - 20. Jh.]

FACE TO FACE: portraits from five centuries. Hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman u.a. Ausst. Kat. Nationalmuseum. Stockholm 2001 (Nationalmusei utställningskatalog; 626)

FORSCHUNGSSTELLE FÜR POLITISCHE IKONOGRAPHIE: Warburg Electronic Library: <http://www.welib.de/> [Datenbank mit RegentInnenporträts („Regentenbank“), Zugang zur Datenbank nach Anmeldung per e-mail]

GEDRUCKTE PORTRÄTS 1500-1618 AUS DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS. Hrsg. v. Germanisches Nationalmuseum. CD-Rom-Edition München 1995 (Digitales Informationssystem für Kunst- und Sozialgeschichte; 002)

GERMER, Stefan / LANGE-PÜTZ, Barbara: Porträts im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Bonn 1990

ILLUSTRERAD KATALOG ÖVER SVENSKA OCH ÖVRIGA NORDISKA MINIÄTYRER (Illustrated catalogue - Swedish and other Nordic Miniatures). 2 Bde. Hrsg. v. Magnus Olausson / Jessica Sjöholm. Nationalmuseum Stockholm 2001

KATALOG DER BILDNISSE IM BESITZ DER GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT. Hrsg. v. Karl Arndt. Göttingen 1994 (Göttinger Universitätsschriften: Ser. C, Kataloge; 4)

KEIL, Robert: Die Portraitminiaturen des Hauses Habsburg: die Sammlung

von 584 Portraitminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommißbibliothek in der Hofbibliothek zu Wien. Wien 1999

KIRCHER, Gerda Franziska: Zähringer Bildnis-Sammlung auf dem Neuen Schloß zu Baden-Baden. Karlsruhe 1958

KUNZ, Corinna: Die Porträtsammlung der Dr.-Senckenbergischen Stiftung: Frankfurter Bildnisse aus fünf Jahrhunderten; Bestandsverzeichnis und Ausstellungskatalog. Hrsg. v. Dr.-Senckenbergische Stiftung. Frankfurt a. M. 2001

LANGEDIJK, Karla: The portraits of the Medici: 15th-18th centuries. 2 Bde. Florenz 1981/1983

MASTERPIECES IN LITTLE: portrait miniatures from the collection of Her Majesty Queen Elizabeth II. Hrsg. v. Christopher Lloyd / Vanessa Remington. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art New York u.a. Woodbridge 1996

MINIATURES: 300 years of the English miniature illustrated from the collections of the National Portrait Gallery. Hrsg. v. Richard Walker. London 1998

MORTZFELD, Peter: Katalog der Graphischen Porträts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1500-1850: Reihe A: Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Hrsg. v. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. London / New York / Paris 1986 ff.

MURDOCH, John: Seventeenth-century English miniatures in the collection of the Victoria and Albert Museum. London 1997

NATIONAL PORTRAIT GALLERY: Woodward portrait explorer on CD-Rom. 2001 [3500 Porträts der Sammlung der National Portrait Gallery London mit Suchfunktionen]

NATIONAL PORTRAIT GALLERY COLLECTION. Hrsg. v. Susan Foister / Robin Gibson / Malcolm Rogers u.a. London / New York 1988

NATIONAL PORTRAIT GALLERY LONDON
<http://www.npg.org.uk/live/collect.asp>
[frei zugängliche Datenbank der National Portrait Gallery London]

NATIONAL PORTRAIT GALLERY SMITHSONIAN INSTITUTION PERMANENT COLLECTION ILLUSTRATED CHECKLIST. Hrsg. v. der National Portrait Gallery. Washington 1987

OMAGGIO A LEOPOLDO DE' MEDICI. Hrsg. von Silvia Meloni Trkulja. 2 Bde. Ausst. Kat. Florenz 1976. Bd. 1: Ritrattini (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; 44)

PORTRÄTGALERIE ZUR GESCHICHTE ÖSTERREICHS VON 1400 BIS 1800: Katalog der Gemäldegalerie Wien. Wien 1976 (Führer durch das kunsthistorische Museum; 22)

THE PORTRAIT BUST: RENAISSANCE TO ENLIGHTENMENT. Hrsg. v. Department of Art, Brown University at the Museum of Art. Ausst. Kat. School of Design Rhodes Island. Providence 1969

PORTRAIT: LE PORTRAIT DANS LES COLLECTIONS DES MUSEES RHONE-ALPES. Hrsg. v. Thierry Bajou. Ausst. Kat. Bourg-en-Bresse Brou. Paris 2001

PORTRAIT MINIATURES FROM THE CLARKE COLLECTION. Hrsg. v. Stephen Lloyd. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 2001

SECRET PASSION TO NOBLE FASHION: the world of the portrait miniature. Hrsg. v. Ann Sumner / Richard Walker. Ausst. Kat. Holbourne Museum of Art. Bath 1999

SINGER, Hans Wolfgang: Allgemeiner Bildniskatalog. 14 Bde. Leipzig 1930-1936 [ca. 100.000 Bildnisse, Register, o. Aufbewahrungsort]

SINGER, Hans Wolfgang: Neuer Bildniskatalog. 5 Bde. Leipzig 1937-1938

TREASURES TO HOLD: Irish and English miniatures 1650-1850 from the National Gallery of Ireland collection. Hrsg. v. Paul Caffrey. Ausst. Kat. National Gallery of Ireland. Dublin 2000

1.3 Untersuchungen zur Gattung Porträt

Um methodische Zugänge zur Gattung zu erfassen, wurden hier auch Überblickswerke aufgenommen, die den Zeitraum 1600-1750 sprengen und damit auch das nicht-höfische Porträt behandeln, wobei auf viel zitierte ältere Standardliteratur aus Platzgründen verzichtet wurde. Ausgehend von einem erweiterten Bildnisbegriff, umfaßt diese Rubrik auch Titel aus den Gebieten der Geschichts-, Literaturwissenschaft sowie der Philosophie.

ALBRECHT-BOTT, Marianne: Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock: Studie zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos Galleria. Wiesbaden 1976 (Mainzer Romanistische Arbeiten; 11)

BAADER, Hannah: Die Sprache der Freundschaft: das Gesicht und die Kunst des Porträts. Diss. Freie Universität Berlin 2002 (in Vorbereitung)

BARTA, Ilsebill: Familienporträts der Habsburger: dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung. Wien 2001

BARTA, Ilsebill: Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich: von der „Domus Austria“ zur „Familia Augusta“; zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriffs in den Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger. Microfiche 1997 (zugl. Diss. Hamburg 1987)

BAUER, Hermann: Zum Rokokoporträt. In: Hermann Bauer: Rokokomalerei: 6 Studien. Mittenwald 1980, S. 125ff.

BERGER, Harry: Fictions of the pose: Rembrandt against the Italian Renaissance. Stanford 2000

BERGHAUS, Peter: Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen; 63)

BERNS, Jörg Jochen: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“: Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit. In: Kultur zwischen Bürgertum und Volk. Hrsg. v. Jutta Held. Berlin 1983 (Argument-Sonderband; 103), S. 44-65

BEYER, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002

DAS BILDNIS IN DER KUNST DES ORIENTS. Hrsg. v. Martin Kraatz / Jürg Meyer zur Capellen / Dietrich Seckel. Stuttgart 1990

BILDNIS, FÜRST UND TERRITORIUM. Hrsg. v. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt. Bearb. v. Andreas Beyer. München 2000 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur; 2)

BILDNIS UND IMAGE: das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Hrsg. v. Andreas Köstler / Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998

BILDNISSE: die europäische Tradition der Porträtkunst. Hrsg. v. Wilhelm Schlink. Freiburg i. Br. 1997

BLICK, MACHT, GESICHT. Hrsg. v. Helga Glaser / Bernhard Groß / Hermann Kappelhoff. Berlin 2001 (Traversen; 7)

BÖHM, Gottfried: Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985

BÖHM, Gottfried: Prägnanz: zur Frage der bildnerischen Individualität. In: Individuum: Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. v. Gottfried Böhm / Eno Rudolph. Stuttgart 1994, S. 1-24

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Höfische Bildnisse des Spätbarock. Hrsg. v. der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg. Berlin 1966

BRILLANT, Richard: Portraiture: essays in art and culture. London 1991

BÜRGER, Peter: Das Verschwinden des Subjekts: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt a. M. 1998

BUSCH, Günter: Das Gesicht: Aufsätze zur Kunst. Frankfurt a. M. 1997

BUSCH, Werner: Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993 [4. Kap. zum Porträt]

CAMPBELL, Lorne: Renaissance portraits. New Haven / London 1990

CASTELNUOVO, Enrico: Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft: das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute. Berlin 1988 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; 11)

COURTINE, Jean-Jacques / HAROCHE, Claudine: Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions du XVIe au début XIXe siècle. Paris 1994

CRANSTON, Jodi: The poetics of portraiture in the Italian Renaissance. Cambridge 2000

THE CURRENCY OF FAME: portrait medals of the Renaissance. Hrsg. v. Stephen K. Scher. New York 1994

DÜLBERG, Angelica: Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990

DÜLMEN, Richard van: Entdeckung des Ich: die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2001

FASHIONING IDENTITIES IN RENAISSANCE ART. Hrsg. v. Mary Rogers. London 2000

FELLNER, Sabine: Das adelige Porträt: zwischen Typus und Individualität. In: Adel im Wandel: Politik - Kultur - Konfession 1500-1700. Hrsg. v. Herbert Knittler. Ausst. Kat. Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 1990, S. 499-520 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums: Neue Folge; 251)

HAGENOW, Elisabeth von: Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis: Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts. In: 1648 - Krieg und Frieden in Europa. 3 Bde. Hrsg. v. Klaus Bußmann / Heinz Schilling. Ausst. Kat. Münster / Osnabrück 1998, Textband 2: Kunst und Kultur, S. 61-68

HAGENOW, Elisabeth von: Bildniskommentare: allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock: Entstehung und Bedeutung. Hildesheim 1999 (Studien zur Kunstgeschichte; 79)

HAUPTSACHE KÖPFE: plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart aus der Skulpturensammlung. Ausst. Kat. Staatl. Kunstsammlungen. Dresden 2001

HINZ, Berthold: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19, 1974, S. 139-218

JAUSS, Hans Robert: Zur Entdeckung des Individuums in der Portraitmalerei. In: Individualität. Hrsg. v. Manfred Frank / Anselm Haverkamp. München 1988, S. 599-605

KATHKE, Petra: Porträt und Accessoire: eine Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin 1997

KLUXEN, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts: die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848. München 1989

KONERSMANN, Ralf: Person: ein bedeutungsgeschichtliches Panorama. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie, 2, 1993, S. 199-227

LARSSON, Lars Olof: Porträt und Rhetorik in der Schwedischen Großmachtzeit. In: Sten Karling and Baltic art history. Hrsg. v. Krista Kodres. Tallinn 1999 (Proceedings of the Estonian Academy of Arts; 6), S. 176-186

LARSSON, Lars Olof: Rhetorische Aspekte im höfischen Porträt der Renaissance. In: Basilike eikon: Renaissance representations of the prince. Hrsg. v. Roy Erikson / Magne Malmanger. Rom 2001 (Collana di studi sul Rinascimento; 4), S. 117-132

LOHMANN-SIEMS, Isa: Begriff und Interpretation des Portraits in der kunstgeschichtlichen Literatur. Hamburg 1972

LOREY, Isabell: Immer Ärger mit dem Subjekt: theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells; Judith Butler. Tübingen 1996 (Reihe Perspektiven. Forschungsbeiträge zu Geschichtswissenschaft, Pädagogik, Philosophie, Psychologie, Psychotherapie und Soziologie; 2)

MARIN, John: Inventing sincerity, refreshing prudence: the discovery of the individual in Renaissance Europe. In: The American Historical Review, Jg. 102, 1997, Nr. 5, S. 1309-1342

NANCY, Jean-Luc: Le regard du portrait. Paris 2000

NIDERST, Alain: La théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVIIIe siècle. In: Word & Image, Jg. 4, 1988, Nr. 1, S. 105-108

PFEIFFER, K. Ludwig: Ich-Diskurse, Ich-Schicksale: zur Geschichte einer kategorialen Verwischung. In: Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Hrsg. v. Manfred Pfister. Passau 1989, S. 13-21

PLANTIE, Jaqueline: La mode du portrait littéraire en France: 1641-1681. Paris 1994

PODRO, Michael: The portrait: performance, role and subject. In: Individualität. Hrsg. v. Manfred Frank / Anselm Haverkamp. München 1988 (Poetik und Hermeneutik; 13), S. 577-586

POMMIER, Edouard: Théories du portrait: de la renaissance aux lumières. Paris 1998

PORTRÄT. Hrsg. v. Rudolf Preimesberger / Hannah Baader / Nicola Suthor. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2)

PORTRAITURE: facing the subject. Hrsg. v. Joanna Woodall. Manchester, u.a. 1997

REINLE, Adolf: Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich / München 1984

RIEGL, Alois: Das holländische Gruppenporträt. 2 Bde. Wien 1993 (Reprint von 1931)

SONNTAG, Michael: „Das Verborgene des Herzens“: zur Geschichte der Individualität. Reinbek bei Hamburg 1999

SORLIN, Pierre: Persona: du portrait en peinture. Saint-Denis 2000

SPANKE, Daniel: Porträt, Ikone, Kunst: methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur; zu einer Bildtheorie der Kunst. Diss. Gießen 2000

STETLAND, Anne Charlotte: Menschen-Bilder: das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum. Braunschweig 1992

STEVENSON, Sara: A face for any occasion: some aspects of portrait engraving. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 1976

STIGHELEN, Katlijne van der: Das Porträt zwischen 1550 und 1650: die Emanzipation eines Genres. In: Von Bruegel bis Rubens: das goldenen Jahrhundert der flämischen Malerei. Hrsg. v. Ekkehard Mai / Hans Vlieghe. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, u.a. Köln 1993, S. 171-182

THE SULTAN'S PORTRAIT: picturing the house of Osman. Hrsg. v. Selmin Kangal / Gulru Necipoglu u.a. Ausst. Kat. Topkapi Palace Museum. Istanbul 2000

TAYLOR, Charles: Quellen des Selbst: die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M. ³1999

VISAGES DU GRAND SIECLE: le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715. Hrsg. v. Emmanuel Coquery. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts Nantes; Musée des Augustins Toulouse. Paris / Nantes / Toulouse 1997

VON ANGESICHT ZU ANGESICHT. Hrsg. von Oliver Zybok. Ausst. Kat. Städt. Museum Morsbroich. Dresden 2000

VON DER DARGESTELLTEN PERSON ZUM ERINNERTEN ICH: europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500-1850). Hrsg. v. Kaspar von Greyerz / Hans Medick / Patrice Veit. Köln / Weimar / Wien 2001 (Selbstzeugnisse der Neuzeit; 9)

WEST, Shearer: Portraiture: likeness and identity. In: Guide to art. Hrsg. v. Shearer West. London 1996, S. 71-83

WHITFIELD, Clovis: Portraiture: from the „simple portrait“ to the „ressemblance parlante“. In: The genius of Rome 1592-1623. Hrsg. v. Beverly Louise Brown. Ausst. Kat. Royal Academy of Arts London; Palazzo Venezia Rom. London 2001, S. 140-171

1.3.1 Das Selbstporträt

Nicht aufgenommen wurden Titel zum Selbstporträt einzelner Künstler und Künstlerinnen.

AUTOBIOGRAPHIE UND SELBSTPORTRAIT IN DER RENAISSANCE. Hrsg. v. Gunter Schweikhart. Köln 1998

BO, Marie-Jo: „Als die Frauen regierten, hat die Revolution sie entthront“: Selbstporträts französischer Malerinnen. In: Frauen in der Aufklärung: „...ihr werten Frauenzimmer, auf!“ . Hrsg. v. Iris Bubernik-Bauer / Ute Schalz-Laurenze. Frankfurt a. M. 1995, S. 372-396

BORZELLO, Frances: Wie Frauen sich sehen: Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten. München 1998. [Aus dem Engl.: Seeing ourselves: women's self-portraits. London 1998]

BOSCHLOO, Anton W. A.: Perceptions of the status of painting: the self-portrait in the art of the Italian Renaissance. In: Modelling the individual biography and portrait in the Renaissance, with a critical edition of Petrarch's letter to posterity. Hrsg. v. Karl Enenkel / Betsy de Jong-Crane / Peter Liebrechts. Amsterdam / Atlanta 1998, S. 51-74

BROWN, Katherine T.: The painter's reflection: self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625. Florenz 2000

CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel : The roles of self-portrait. In: Face to face: portraits from five centuries. Hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman u.a. Ausst. Kat. Nationalmuseum. Stockholm 2001, S. 13-24

CHENEY, Liana de Girolami / Alicia Craig FAXON / Kathleen Lucey RUSSO: Self-portraits by women painters. Aldershot 2000

CLARK, Timothy J.: Gross David with the swollen cheek: an essay on self-portraiture. In: Rediscovering history: culture, politics, and the psyche. Hrsg. v. Michael S. Roth. Stanford California 1994, S. 243-307

DENK, Claudia: Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung. München 1998

FABRICIUS, Maria Hansen: Selvfremstilling i teori og praksis: om Alberti, Mantegna, retorik og billedkunst. In: Periskop, Bd. 1, 1995, Nr. 4, S. 65-71

FLETCHER, Jennifer: „Fatto al specchio“: Venetian Renaissance attitudes to self-portraiture. In: Fenwy court 1990-1991, S. 44-60

KING, Catherine: Portrait of the artist as a woman. In: Gender and art. Hrsg. v. Gill Perry. New Haven / Conn. u. a. 1999 (Art and histories; 3), S. 37-60

KOERNER, Joseph Leo: The moment of self-portraiture in German Renaissance art. Chicago 1993

MIRROR MIRROR: SELF-PORTRAITS BY WOMEN ARTISTS. Hrsg. v. Liz Rideal / Whitney Chadwick / Frances Borzello. Ausst. Kat. National Portrait Gallery. London 2001

MARSCHKE, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts: Studien zu ihrer Funktion von der Antike bis zur Renaissance. Weimar 1998

ROSENTHAL, Angela: Double-writing in painting: Strategien der Selbstdarstellungen von Künstlerinnen im 18. Jahrhundert. In: kritische berichte, Bd. 21, 1993, Nr. 3, S. 21-36

SCHWEIKHART, Gunter: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance. Köln 1998 (Bonner Beiträge zur Renaissance Forschung; 2)

SCHWEIKHART, Gunter: Boccaccios De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Künstler über sich und ihr Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Hrsg. v. Matthias Winner. Weinheim 1992, S. 113-136

SLUJTER, Eric Jan: The painter's pride: the art of capturing transience in self-portraits from Isaac van Swanenburgh to David Bailly. In: Modelling the individual biography and portrait in the Renaissance, with a critical edition of

Petrarch's letter to posterity. Hrsg. v. Karl Enenkel / Betsy de Jong-Crane / Peter Liebrechts. Amsterdam / Atlanta 1998, S. 173-196

ÜBER DIE STRENGE: Porträts von allerhand Künstlern. Hrsg. v. Andreas Kreul. Ausst. Kat. Kunsthalle. Bremen 1994

WALDMANN, Susanne: Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts: ein Beitrag zur spanischen Portraitmalerei. Frankfurt a. M. 1995

WOODS-MARSDEN, Joanna: Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist. New Haven 1998

1.3.2 Das höfische Bildnis als Repräsentationsobjekt

BARTA, Ilsebill / WINKLER, Hubert: Porträtgeschenke am kaiserlichen Hof. In: Kaiserliche Geschenke. Hrsg. v. Eva B. Ottilinger / Ilsebill Barta / Hubert Winkler. Ausst. Kat. Schloßmuseum. Linz 1988, S. 30-39

BURKHART, Lucas: Bildnisproduktion und Herrschaftswahrnehmung am herzoglichen Hof von Ferrara. In: Zeitschrift für historische Forschung, Bd. 25, 1998, S. 55-84

GOTTLIEB, Annette: Das Bildnis als Zeugnis: Funktionen und Gebrauch von Porträts im England der Tudorzeit. Dissertation Universität Hamburg 1995 (Microfiche) [Kap. 4.3 Das Bildnis im Austausch der Höfe Europas]

POLLEROß, Friedrich: „Des abwesenden Printzen Porträt“ - Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn. Tübingen 1995, S. 382-409

WINKLER, Hubert: Bildnis und Gebrauch: zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg. Wien 1993 (Dissertationen der Universität Wien; 239)

1.4 Länderbezogene Studien zur Gattung Porträt

ALLEN, Brian: The British portrait 1660-1960. Woodbridge 1991

AMERICAN COLONIAL PORTRAITS 1700-1776. Hrsg. v. Ellen G. Miles / Richard H. Saunders. Ausst. Kat. National Portrait Gallery. Washington 1987

BAETJER, Katharina: British portraits in the Metropolitan Museum of Art. New York 1999 (The Metropolitan Museum of Art Bulletin; 57, 1)

BAETJER, Katharina: British portraits in the Metropolitan Museum of Art. New York 1999 (The Metropolitan Museum of Art Bulletin; 57, 1)

BAROQUE PORTRAITURE IN ITALY: works from North American collections. Hrsg. v. John T. Spike. Ausst. Kat. The John and Mable Ringling Museum of Art. Sarasota 1985

CAPOLAVORI DA VERSAILLES: tre secoli di ritratto francese. Ausst. Kat. Palazzo Pitti. Florenz 1985

CATALOGUS VAN DE TENTOONSTELLING GEWIJD ANN HET BELGISCH PORTRET van de XVe tot de XVIIIe eeuw / Catalogue de l'exposition le portrait belge du XV^e au XVIII^e siècle de collection privées belges. Hrsg. v. der Association Royale des Demeures Historiques de Belgique. Ausst. Kat. Chateau de Laarne. Brüssel 1970

DAVIES, David: Anatomie der spanischen Habsburgerportraits. In: 1648 - Krieg und Frieden in Europa. 3 Bde. Hrsg. v. Klaus Bußmann / Heinz Schilling. Ausst. Kat. Münster / Osnabrück 1998, Textband 2: Kunst und Kultur, S. 69-80

FUCHS, Heinrich: Die österreichische Bildnisminiatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2 Bde. Wien 1981 / 1982

GARSTANG, Donald / WINTERMUTE, Alan: The French portrait 1550-1850. Ausst. Kat. Colnaghi. New York 1996

GORDON, Alden R.: Masterpieces from Versailles: three centuries of French portraiture. Ausst. Kat. National Portrait Gallery. Washington 1983

HAAK, Christina: Das barocke Bildnis in Norddeutschland: Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen. Frankfurt a. M. u.a. 1999 (Schriften zur bildenden Kunst; 9)

HOWARD, Maurice: The Tudor image. London 1995

JOHNSSON, Ulf G.: Porträtt, porträtt: studier i statens porträttsamling på Gripsholm. Stockholm 1987

LEIDS KUNSTHISTORISCH JAARBOEK, Bd. 8, 1989: Nederlands portretten: bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw [Themenheft]. Hrsg. v. H. Blasse-Hegeman / E. Domela

Nieuwenhuis / R.E.O. Ekkart u.a.

THE KING OVER THE WATER: portraits of the Stuarts in exile after 1689. Hrsg. v. Edward Corp. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 2001

LE PORTRAIT EN ITALIE AU SIECLE DE TIEPOLO. Hrsg. v. Marco Chiarini. Ausst. Kat. Musée du Petit Palais. Paris 1982

LE PORTRAIT ESPAGNOL DU XIVE AU XIXE SIECLE. Ausst. Kat. Palais des Beaux-Arts. Brüssel 1970

NIEDERLÄNDISCHE PORTRÄTS DES 17. JAHRHUNDERTS: Werke aus der Sammlung des Museums Boymans-van Beuningen Rotterdam. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle. Baden-Baden 1995

PEACOCK, John: The politics of portraiture. In: Culture and politics in early Stuart England. Hrsg. v. Kevin Sharpe / Peter Lake. Basingstoke 1994, S. 199-228

PIPER, David: The English face. Hrsg. v. Malcolm Rogers. London 1992

POINTON, Marcia: Hanging the head: portraiture and social formation in eighteenth-century England. New Haven / London 1993

PRIDE AND JOY: children's portraits in the Netherlands 1500-1700. Hrsg. v. Jan Baptiste Bedaux / Rudi Ekkart. Ausst. Kat. Frans Halsmuseum Haarlem; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Amsterdam 2000

REUST, Hans Rudolf: Kein Anflug eines Lächelns: zu bernischen Bildnissen des 17. Jahrhunderts. In: Im Schatten des Goldenen Zeitalters: Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. Hrsg. v. Georges Herzog / Elisabeth Ryter / Johanna Strübin Rindisbacher u.a. 2 Bde. Ausst. Kat. Bern 1995, Bd. 2, S. 49-64

SHACKELFORD, Georges T. M. / HOLMES, Mary T.: A magic mirror: the portrait in France 1700-1900. Ausst. Kat. The Museum of Fine Arts. Houston 1987

SHAWNE-TAYLOR, Desmond: The Georgians: eighteenth-century portraiture and society. London 1990

STRONG, Roy: The British portrait 1660-1960. Suffolk 1991

THE SWAGGER PORTRAIT: grand manner portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630-1930. Hrsg. v. Andrew Wilton. Ausst. Kat. Tate Gallery. London 1992

VISAGES DU GRAND SIECLE: le portrait français sous le règne de Louis XIV. ; 1660-1715. Hrsg. v. Emmanuel Coquery. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts Nantes; Musée des Augustins Toulouse. Paris / Nantes / Toulouse 1997

WENDORF, Richard: The elements of life: biography and portrait-painting in Stuart and Georgian painting. Oxford 1990

2. Das weibliche Adelsporträt und seine Kontexte

2.1 Untersuchungen zur Frauen- und Geschlechtergeschichte der Frühen Neuzeit (bis 1800)

Es werden seit 1990 erschienene Schriften aufgeführt, die in einem übergreifenden Sinne das kulturelle Umfeld der frühneuzeitlichen Frauen bei Hofe thematisieren, d.h. über die Gattung des Porträts hinausreichen. Mit dieser Auswahl wird keine inhaltliche Wertung getroffen. Einige Titel, die hier fehlen, finden sich an anderer Stelle dieser Bibliographie einer thematischen Rubrik zugeordnet.

BASTL, Beatrix: Tugend, Liebe, Ehre: die adelige Frau in der frühen Neuzeit. Wien / Köln / Weimar 2000

BOCK, Gisela / ZIMMERMANN, Margarete: Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 2: Die europäische Querelle des Femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. Stuttgart / Weimar 1997

THE BODY IMAGED: the human form and visual culture since the Renaissance. Hrsg. v. Kathleen Adler / Marcia Pointon. Cambridge / New York 1993

DYNASTIE UND HERRSCHAFTSSICHERUNG IN DER FRÜHEN NEUZEIT: Geschlechter und Geschlecht. Hrsg. v. Heide Wunder. Berlin 2002 (= Zeitschrift für historische Forschung; Beiheft 28)

FEMINITY AND MASCULINITY in eighteenth-century art and culture. Hrsg. v. Gill Perry / Michael Rossington. Manchester / New York 1994

FEMINISTISCHE BIBLIOGRAPHIE ZUR FRAUENFORSCHUNG IN DER KUNSTGESCHICHTE. Erarb. u. hrsg. v. FrauenKunstGeschichte - Forschungsgruppe Marburg. Pfaffenweiler 1993 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft; 20)

FEMMES ET POUVOIRS SOUS L'ANCIEN RÉGIME. Hrsg. v. Danielle Haase-Dubosc / Eliane Viennot. Paris 1991

FLEIG, Anne: Entre souverains ce n'est pas le sexe qui décide: höfische Selbstinszenierung und Geschlechterrollen. In: Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Ulrike Weckel / Claudia Opitz / Brigitte Tolkemitt u.a. Göttingen 1998 (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa; 6), S. 41-63

FRANCIS, Ames-Lewis / ROGERS, Mary: Concepts of beauty in Renaissance art. Aldershot 1998

FRAUEN IN DER AUFKLÄRUNG: „ihr werten Frauenzimmer, auf!“; ein Lese-festival; Geschichte, Literatur, Naturwissenschaften, Malerei, Musik. Hrsg. v. Iris Bubenik-Bauer. Frankfurt a. M. 1995

DAS FRAUENZIMMER: die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan Hirschbiegel / Werner Paravicini. Stuttgart 2000 (Residenzenforschung; 11)

GESCHLECHTERPERSPEKTIVEN: Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Hei-de Wunder / Gisela Engel. Frankfurt a. M. 1998

HUFTON, Olwen: Reflections on the role of women in the early modern court. In: The Court Historian, Bd. 5, 2000, H. 1, S. 1-13

LANGE, Barbara: Weiblichkeitsentwürfe in der Kunst um 1700. In: kritische be-richte, 4, 1996, S. 4-6

LAQUEUR, Thomas: Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Ge-schlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M. 1992

MÖBIUS, Helga / OLBRICH, Harald: Mit Tugend ist sie wohl geziert: das Barock. Hamburg 1994 (Frauenleben. Hrsg. v. Viola Eigenberz)

NEWMAN, Jan O.: Sons and mothers: Agrippina, Semiramis, and the philologi-cal construction of gender roles in early modern Germany. In: Renaissance Quarterly, Bd. 49, 1996, S. 77-113

OPITZ, Claudia: Hausmutter und Landesfürstin. In: Der Mensch des Barock. Hrsg. v. Rosario Villari. Frankfurt a. M. 1999, S. 344-370

ORDNUNG, POLITIK UND GESELLIGKEIT der Geschlechter im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Ulrike Weckel / Claudia Opitz / Brigitte Tolkemitt u.a. Göttingen 1998

REGENER, Susanne: Frauen, Phantome und Hellseher: zur Geschichte der Physiognomik des Weiblichen. In: Der exzentrische Blick: ein Gespräch über Physiognomik. Hrsg. v. Claudia Schmölders. Berlin 1996, S. 187-212

SCHRAUT, Sylvia: Frauen an den Höfen der Neuzeit: Handlungsspielräume und Gestaltungsmöglichkeiten. In: Frauen bei Hof. Hrsg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg / Otto Borst. Tübingen 1998 (Stuttgarter Symposium; 6), S. 9-27

SCHRAUT, Sylvia: Sichtbarmachung von Geschlecht: der Einzug der Frauen- und Geschlechtergeschichte in die allgemeine Geschichte. In: Klio macht Schule: Materialien, Bd. 1, 2001. Hrsg. v. der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, S. 17-27

SCOTT, Joan W.: Gender: eine nützliche Kategorie der historischen Analyse. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. v. Dorothee Kimmich. Stuttgart 1996, S. 271-302

SEXUALITY AND GENDER in early modern Europe: institutions, texts, images. Hrsg. v. James Grantham Turner. Cambridge 1995

SIEBENHÜHNER, Kim: Körper - Schrift - Ressourcen: Geschlechtergeschichte der Frühen Neuzeit. In: Metis: Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 10, 2001, H. 19, S. 117-121

STAFFORD, Pauline: More than a man, or less than a woman?: women rulers in early modern Europe. In: Gender & History, 7, 1995, Nr. 3, S. 486-490

TICKNER, Lisa: Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied. In: kritische berichte, Bd. 2, 1990, S. 5-36

TINAGLI, Paola: Women in Italien renaissance art: gender - representation - identity. Manchester / New York 1997

TUGEND, VERNUNFT, GEFÜHL: Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Hrsg. v. Claudia Opitz / Ulrike Weckel / Elke Kleinau. Münster 2000

UERLINGS, Herbert: Das Subjekt und die Anderen: zur Analyse sexueller und kultureller Differenz. In: Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Herbert Uerlings / Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001 (Studienreihe Romania; 16), S. 19-54

VISUELLE REPRÄSENTANZ UND SOZIALE WIRKLICHKEIT: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte; Festschrift für Ellen Spickernagel. Hrsg. v. Christiane Keim / Ulla Merle / Christina Threuter. Herbolzheim 2001

WIESNER, Merry E.: Women and gender in early modern Europe. Cambridge 1993 [Studienhandbuch mit weiterführender Literatur]

WUNDER, Heide: „Er ist die Sonn’, sie ist der Mond“: Frauen in der Frühen Neuzeit. München 1992

WUNDER, Heide: Herrschaft und öffentliches Handeln von Frauen in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit. In: Frauen in der Geschichte des Rechts. Hrsg. v. Ute Gerhard. München 1997, S. 27-54

2.2 Frau und Bildnis: Ikonographie

Der Schwerpunkt liegt auf der Ikonographie des weiblichen Bildnisses, die generell geprägt ist von den herrschenden Vorstellungen über weibliche Schönheit, Geschlechterrollen und von den Regeln der angemessenen Darstellung der Frau im Bildnis in Malerei-traktaten. Das weibliche höfische Bildnis in Serie, die sogenannte Schönheitengalerie, bildet eine Sonderform des weiblichen Bildnisses. Eine weitere Ausprägung des weiblichen Adelsbildnisses ist das Herrscherinnenporträt, das bisher noch wenig untersucht ist, weshalb Titel zum Herrscherporträt ergänzt wurden. Einzeluntersuchungen zu weiblichen Adelsporträts sind unter den Namen der Dargestellten im letzten Abschnitt zu finden.

ALEXANDER-MARCIANI, Julia: Self-fashioning and portraits of women at the Restoration court: the case of Peter Lely and Barbara Villiers, Countess of Castlemare 1660-1668. Diss. Yale University 1999

BERNS, Jörg Jochen: Die demontierte Dame: zum Verhältnis von malerischer und literarischer Porträttechnik im 17. Jahrhundert. In: „Daß eine Nation die ander verstehen möge“: Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstage. Hrsg. v. Norbert Honsza / Hans-Gert Roloff. Amsterdam 1988 (= Chloe; 7), S. 67-96

CRAVEN, Jennifer E.: A new historical view of the independent female portrait in 15th century Florentine painting. Diss. Univ. of Pittsburgh 1997

CROPPER, Elizabeth: The beauty of women: problems of the rhetoric of Renaissance portraiture. In: *Rewriting the renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*. Hrsg. v. Margret W. Ferguson / Maureen Quilligan / Nancy J. Vickers. Chicago 1986, S. 175-190

ELLES, PORTRAITS DES FEMMES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES DU LIMOUSIN. Hrsg. v. Charlotte Riou. Ausst. Kat. Musée d'Art et d'Archéologie. Guéret 2000

FRIEDRICH, Annegret: Lady Elisabeth Foster and 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 der Queer Studies*. Hrsg. v. Ulf Heidel / Stefan Micheler / Elisabeth Tuidier. Hamburg 2001, S. 50-67

FRIEDRICH, Annegret: Männliche Maskeraden in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, 33, 2002, S. 19-27

DIE GALERIE DER STARKEN FRAUEN / La Galerie des Femmes Fortes: Regentinnen, Amazonen, Salondamen. Hrsg. v. Bettina Baumgärtel / Silvia Neysters. Ausst. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf. München 1995

GÖTZ-MOHR, Brita von: Individuum und soziale Norm: Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte; 72)

GRENZENLOS WEIBLICH: Frauenbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Residenzgalerie Salzburg. Ausst. Kat. Residenzgalerie. Salzburg 1999

HANNI, Margret Ann: The marriage portrait in eighteenth-century England. Diss. Boston Univ. 1996

HEINZ, Günther: Gedanken zu den Bildern der „donne famose“ in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 77, N.F. 11, 1987, S. 127-146

HOJER, Gerhard: Die Schönheitsgalerie König Ludwig I. München / Zürich 1901 [auch Frauenporträtgalerien des 18. Jahrhunderts, u.a. des Kurfürsten Max Emanuel]

HOLLÄNDER, Hans: Die Damen von Fontainebleau und das poetische Schönheitssinventar. In: *Leitmotive: kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung*;

Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999.
Hrsg. v. Marianne Semmler. Kallmünz 1999, S. 375-388

JUNKERMANN, Anne Christine: *Bellissima donna: an interdisciplinary study of Venetian sensuous half-length images of the early sixteenth-century*. Diss. Univ. of California, Berkeley 1988

KETTERING, Alison McNeil: *Gender issues in seventeenth-century Dutch portraiture: a new look*. In: Rembrandt, Rubens, and the art of their time: recent perspectives. Hrsg. v. Roland Fleischer / Susan Clare Scott. University Park 1997, S. 144-175

KRESS, Susanne: *Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa: zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento*. In: *Porträt - Landschaft - Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*. Hrsg. v. Christiane Kruse / Felix Thürlemann. Tübingen 1999, S. 219-236

KUSCHE, Maria: *Der christliche Ritter und seine Dame: das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur: zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Moor und der Spanischen Hofmalerschule des 16. bis 17. Jahrhunderts*. In: *Pantheon*, Bd. 49, 1991, S. 4-35 [es wird auch das weibliche Reiterporträt behandelt]

LANGEDON, Gabriele: *Decorum in portraits of Medici women at the court of Cosimo I 1537-1574*. 2 Bde. PhD University of Michigan 1992

MÜLLER-HOFSTEDE, Justus: *Höfische und bürgerliche Damenportraits: Anmerkungen zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei 1609-1620*. In: *Pantheon*, Jg. 41, H. 4, Okt. / Nov. / Dez. 1983, S. 302-321

PAINTED LADIES: *women at the court of Charles II*. Hrsg. v. Catherine MacLeod / Julia Marciari Alexander. Ausst. Kat. National Portrait Gallery London; Yale Center of British Art New Haven. London 2001

PERRY, Gill: *Women in disguise: likeness, the grand style and the conventions of feminine portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds*. In: *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*. Hrsg. v. Gill Perry / Michael Rossington. Manchester / New York 1994, S. 18-40

PICTURING WOMEN IN RENAISSANCE AND BAROQUE ITALY. Hrsg. v. Geraldine A. Johnson / Sara F. Matthews Gréco. Cambridge 1997

PLOGSTERH, A. R.: The institution of the royal mistress and the iconography of nude portraits in sixteenth century France. Diss. Columbia University New York 1991

POINTON, Marcia: Graces, bacchantes and „plain folks“: order and excess in Reynolds's female portraits. In: British Journal of eighteenth century studies, Bd. 17, 1994, Nr. 1, S. 1-26

SAVELSBERG, Wolfgang: Eine „Beauty-Gallery“ im Schloß Mosigkau: 12 englische Hofdamenporträts nach Anton Van Dyck in der Sammlung einer Anhalt-Dessauischen Fürstentochter. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 55, 1994, S. 185-204

SCHLUMBOHM, Christa: Les plus belles femmes de la cour: reale und fiktive Schönheitengalerien in der Ära Ludwigs XIV. In: Gestaltung - Umgestaltung: Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen; Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Margot Kruse. Hrsg. v. Bernhard König / Jutta Lietz. Tübingen 1990, S. 321-353

SIMONS, Patricia: Portraiture, portrayal, and idealization: ambiguous individualism in representations of Renaissance women. In: Language and image of Renaissance Italy. Hrsg. v. Alison Brown. Oxford 1995, S. 263-311

SIMONS, Patricia: Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture. In: Expanding discourse: feminism and art history. Hrsg. v. Norma Broude / Mary Garrard. New York 1992, S. 38-57

VIRTUE AND BEAUTY: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women. Hrsg. v. David Alan Brown. Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington. Princeton (N.J.) u.a. 2001

WENZEL, Michael: Von der Heldinnen- zur Schönheitengalerie: Studien zur Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470-1715. Diss. Heidelberg 2001 (in Vorbereitung)

2.2.1 Regenten und Regentinnen

AHRENS, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV: typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701. Worms 1990

BAUMGÄRTEL, Bettina: Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert:

Inszenierungen französischer Regentinnen. In: Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 2: Die europäische Querelle des Femmes: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. Hrsg. v. Gisela Bock / Margarete Zimmermann. Stuttgart / Weimar 1997, S. 147-182

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Typen des Herrscherbildnisses in Brandenburg-Preußen vom Großen Kurfürsten bis Friedrich Wilhelm I. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. v. August Buck / Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr u.a. Hamburg 1981, S. 395-410 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 9/II)

LANGER, Andrea: Die visuelle Repräsentation der Königin: zu frühneuzeitlichen Porträts von jagiellonischen Herrschern und Herrscherinnen. In: Das Frauenzimmer: die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan Hirschbiegel / Werner Paravicini. Stuttgart 2000 (Residenzenforschung; Bd. 11), S. 133-150

LUNENFELD, Marvin: The royal image: symbol and paradigm in portraits of early modern female sovereigns and regents. In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 97, 1981, S. 157-161

MAI, Werner / Willi Ekkehard: Le portrait du roi: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.: zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich. Diss. Bonn 1975

STIELDORF, Andrea: Die Siegel der Herrscherinnen: Siegelführung und Siegelbild der „deutschen“ Kaiserinnen und Königinnen. In: Rheinische Vierteljahresblätter, Bd. 64, 2000, S. 1-44

WOMEN WHO RULED: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art. Hrsg. v. Annette Dixon. Ausst. Kat. The University of Michigan Museum of Art Ann Arbor; Davis Museum and Cultural Center Wellesley College Wellesley. London 2002

2.2.2 Einzelpersönlichkeiten

Gemeint sind Veröffentlichungen zu Bildnissen bestimmter adeliger Frauen in alphabetischer Sortierung. Es wurden hauptsächlich kunstgeschichtliche Untersuchungen gesammelt, die z.T. ikonographische und bisher nur selten geschlechtergeschichtliche Aspekte behandeln. Zumeist handelt es sich um reine Materialsammlungen.

Anna von Österreich, Königin von Frankreich (1601-1661)

GAETHGENS, Barbara: La Hyres „Autorité“ von 1648: ein Beitrag zur Regentschaftsikonographie der Anna von Österreich. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 38, 1999, S. 173-194

OST, Hans: Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich: zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 37, 2000, S. 57-80

Anna Maria Luisa de' Medici, Kurfürstin von der Pfalz (1667-1743)

CASCIU, Stefano: Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina (1667-1743). Florenz 1993

KÜHN-STEINHAUSEN, Hermine: Die Bildnisse des Kurfürsten Johann Wilhelm und seiner Gemahlin Anna Maria Luisa Medici. In: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 42, 1939, S. 125-199 [wichtiger Bildkatalog, keine Interpretation, Primärdatensammlung]

MAI, Ekkehard: Porträtkunst und höfisches Porträt. In: Anna Maria Luisa Medici: Kurfürstin von der Pfalz. Ausst. Kat. Stadtmuseum. Düsseldorf 1988, S. 57-73

VISONÀ, Mara: Un ritratto di Maria Luisa de' Medici bambina i lari del Poggio Imperiale (riflessioni sul Foggini). In: Paragone, Bd. 49, 1999, H. 22, S. 19-30

Anne Clifford Herbert, Countess of Dorset, Pembroke and Montgomery (1590-1676)

HARDING, Robert: The inner portrait of Lady Anne Clifford. In: Art quarterly (London), 1998, autumn, S. 54-55

PARRY, Graham: The great picture of Lady Anne Clifford. In: Art and patronage in the Caroline courts: essays in honor of Sir Oliver Miller. Hrsg. v. David Howard. Cambridge 1993, S. 202-219

Caroline Mathilde von Dänemark (1751-1775)

CHRISTENSEN, Charlotte: Hofmalerein på skillevejen: Peder Als' portraetter af dronning Caroline Mathilde (The court painter at a crossroad: Peder Als's portrait of Queen Caroline Mathilde). In: Årsskrift - Carlsbergfondet, Frederiksborgmuseet, Ny Carlsbergfondet, 1996, S. 108-119

Christina von Schweden, Königin von Schweden (1626-1689)

BIERMANN, Veronica: Geschlecht als Rolle: Christina von Schweden und die Inszenierung „weiblicher Maskulinität“. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Bd. 33, 2002, S. 9-27

DANIELSSON, Arne: Sébastien Bourdon's equestrian portrait of queen Christina of Sweden, addressed to „His Catholic Majesty“ Philip IV. In: Konsthistorisk tidskrift, Bd. 58, 1989, S. 95-108

NORDENFALK, Carl: Realism and idealism in the Roman portraits of queen Christina of Sweden. In: Studies in the Renaissance and Baroque Art: Festschrift Anthony Blunt. London 1967, S. 122-129

SAN JUAN, Rose Marie: The queen's body and its slipping mask: contesting portraits of queen Christina of Sweden. In: ReImagining women: representations of women in culture. Hrsg. v. Shirley Neuman / Glennis Stephenson. Toronto 1993, S. 190-244

SIDÉN, Karin: Königin Christina in der Porträtkunst ihrer Zeit. In: Christina: Königin von Schweden. Hrsg. v. der Stadt Osnabrück. Ausst. Kat. Kulturgeschichtliches Museum. Osnabrück 1997, S. 227-237

Fürstin Christiane von Waldeck (1725-1816)

STANGE, Sabine: Die Bildnisse der Fürstin Christiane von Waldeck (1725-1816): Herrschaftsverständnis und Repräsentation. In: Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit: Geschlechter und Geschlecht. Hrsg. v. Heide Wunder. Berlin 2002, S. 181-205 (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 28)

Elisabeth I., Königin von England (1533-1603)

ARNOLD, Janet: The „Armada“ portraits of queen Elizabeth I. In: Apollo, Bd. 129, 1989, Nr. 326, S. 242-246

BELSEY, Andrew / BELSEY, Catherine: Icons of divinity: portraits of Elizabeth I. In: Renaissance bodies: the human figure in English culture c. 1540-1660. Hrsg. v. Lucy Gent / Nigel Llewellyn. London 1990, S. 11-35

BENNETT, Stephen Smith: Menopause and the cult of the virgin queen. PhD New York University 1997

DISSING, ELIZABETH: negative representations of Gloriana. Hrsg. v. Julia M. Walker. London 1998

FISCHLIN, Daniel: Political allegory, absolutist ideology, and the „Rainbow Portrait“ of queen Elizabeth I. In: *Renaissance quarterly*, Bd. 50, 1997, Nr. 1, S. 175-206

FRYE, Susan: *Elizabeth I: the competition for representation*. New York 1993

KING, John N.: Queen Elizabeth I: representations of the virgin queen. In: *Renaissance Quarterly*, Bd. 43, 1990, Nr. 1, S. 30-74

MONTROSE, Louis A.: Idols of the queen: policy, gender, and picturing of Elizabeth I. In: *Representations*, 1999, Nr. 68, S. 108-161

MOSS, David Grant: *Creating the queen: divisions in the images of Elizabeth I*. PhD University of North Carolina at Chapel Hill 2001

POMEROY, Elizabeth W.: *Reading the portraits of queen Elizabeth I*. Hamden 1989

SALOMON, Nanette: Positioning women in visual convention: the case of Elizabeth I. In: *Attending to women in early modern England*. Hrsg. v. Susan Amussen / Betty Travitsky / Adele F. Seeff, u.a. Newark / London / Toronto 1994, S. 64-95

STRONG, Roy: *Gloriana: the portraits of queen Elisabeth I*. London 1987

Elisabeth Auguste von der Pfalz (1721-1794)

GROTKAMP, Barbara: Die Bildnisse Carl Theodors und Elisabeth Augustes. In: *Carl Theodor und Elisabeth Auguste: höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz*. Ausst. Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1979, S. 45-54

Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orléans (Liselotte von der Pfalz) (1652-1722)

BROOKS, William: The significance of engravings as examples of the personal iconography of the second Madame, Duchess of Orléans, 1671-1722. In: *Seventeenth-Century French Studies*, Bd. 18, 1996, S. 73-89

PAAS, Sigrun: Das „bärenkatzenaffengesicht“ der Liselotte von der Pfalz in ihren Bildnissen. In: *Liselotte von der Pfalz: Madame am Hofe des Sonnenkönigs*. Hrsg. v. Sigrun Paas. Ausst. Kat. Heidelberger Schloß. Heidelberg 1996, S. 65-93

POENSGEN, Georg: *Bildnisse der Liselotte von der Pfalz*. Heidelberg 1952

Friederike Sophie Wilhelmine von Bayreuth, Markgräfin von Bayreuth, geb. Prinzessin von Preußen (1709-1758)

BISCHOFF, Cordula: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758). In: Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. von Kerstin Merkel / Heide Wunder. Darmstadt 2000, S. 153-167

SEELIG, Lorenz: Friedrich und Wilhelmine: die Kunst am Bayreuther Hof 1732-1763. München / Zürich 1982 (S. 11-27: Die Bildnisse des Markgrafenpaares)

SIEFERT, Helge: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – die Mode in den Porträts von Antoine Pesne. In: Paradies des Rokoko. Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. Ausst. Kat. Bayreuth. München / New York 1998, S. 77-81

Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour (Madame de Pompadour), Maîtresse en titre (1721-1764)

AKPABIO, Rachel: Madame de Pompadour at Waddesdon Manor. In: Apollo, Bd. 155, 2002, Nr. 482, S. 27-31

BAJOU, Thierry: Le Portrait de la Marquise de Pompadour (vers 1760): Un nouveau Carle Van Loo a Versailles. In: Revue du Louvre, Nr. 1, 1995, S. 36-45

GOODMAN, Elise: The portraits of Madame de Pompadour: celebrating the femme savante. Berkeley u.a. 2000

GOODMAN-SOELLNER, Elise: Boucher's Madame de Pompadour at her toilette. In: Simiolus, 17, 1987, S. 41-58

GORDON, Alden R. / HENSICK, Teri: The picture within the picture: Boucher's 1750 „Portrait of Madame de Pompadour“ identified. In: Apollo, Bd. 155, 2002, Nr. 480, S. 21-30

HOHENZOLLERN, Johann Georg Prinz von: Die Porträts der Marquise de Baglion und der Marquise de Pompadour. In: Pantheon, Bd. 30, 1972, S. 300-312

HYDE, Melissa: The „makeup“ of the marquise: Boucher's portrait of Pompadour at her toilette. In: The Art Bulletin, Bd. 82, 2000, H. 3, S. 453-475

LAYER-BURCHARTH, Ewa: Pompadour's touch: difference in representation. In: Representations, Bd. 73, 2001, S. 54-88

LAYER-BURCHARTH, Ewa: Pompadour's touch: the other eighteenth century. London / New Haven 2002

MADAME DE POMPADOUR: l'art et l'amour. Hrsg. v. Xavier Salmon. Ausst. Kat. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München; National Gallery London. Paris 2002

MEJANES, Jean-François: Maurice-Quentin Delatour: la Marquise de Pompadour. Paris 2002 (Collection solo; 19)

POSNER, Donald: Mme. de Pompadour as a patron of the visual arts. In: Art Bulletin, Bd. 72, 1990, Nr. 1, S. 74-105

RUPRECHT, Bernhard: Bouchers Pompadour-Porträt von 1756. In: Aufsätze zur Kunstgeschichte: Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Karl Möseneder / Andreas Prater. Hildesheim 1991, S. 274-283

SEUFERT, Sabine Caroline: Portraits der Madame Pompadour. Diss. München 1998

TRAUTH, Nina: Madame de Pompadour als Türkin?: Maskeraden zur kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellung im orientalisierenden Porträt des Barock. In: Weiße Blicke: Bild- und Textlektüren zu post-/kolonialen Geschlechtermythen. Hrsg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Karl Hölz / Herbert Uerlings. Marburg 2003 (in Vorbereitung)

WEISBROD, Andrea: Von Macht und Mythos der Pompadour. Königstein / Tausen 2000 [Historische Arbeit, die die Selbstdarstellung der Mätresse auch anhand der Porträts untersucht]

Johanna von Österreich, Großherzogin von Toskana (1547-1578)

GSCHWEND, Annemarie Jordan: Anthonis Mor at the Lisbon court in 1552: new notes on the Brussels Portrait of Joanna of Austria. In: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bd. 38-40, 1989-1991, Nr. 1-3, S. 217-250

Katharina die Große siehe Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst

Liselotte von der Pfalz siehe Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orléans

Madame de Pompadour siehe Jeanne-Antoinette Poisson

Maria de' Medici, Königin von Frankreich (1573-1642)

BERTI, Luciano: Un ritratto di Maria dei Medici giovane in casa Vasari ad Arezzo. In: Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento: nel centenario della nascita di Mario Salmi, Bd. 2, 1992, S. 625-632

MILLEN, Ronald F. / WOLF, Robert E.: Heroic deeds and mystic figures: a new reading of Rubens „Life of Marie de' Medici“. Princeton (N.J.) 1989

Maria I. Tudor, „die Katholische“ (1516-1558)

WOODALL, Joanna: An exemplary consort: Antonis Mor's portrait of Mary Tudor. In: Art history, Bd. 14, 1991, Nr. 2, S. 193-224

Maria Stuart von Schottland, Königin von Frankreich (1542-1587)

THE QUEEN'S IMAGE: a celebration of Mary, Queen of Scots. Hrsg. v. Helen Smailes / Duncan Thomson. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 1987

Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich, Königin von Böhmen und Ungarn, Römische Kaiserin (1717-1780)

PÖLTZL-MALIKOVA, Maria: Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephan von Lothringen von Franz Messerschmidt: ein Beitrag zur typologischen Ableitung des spätbarocken Herrscherstandbildes. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 34, 1981, S. 131-145

PORTRÉTY MÁRIE TERÉZIE A JEJ RODINY (Porträts von Maria Theresia und ihrer Familie). Ausst. Kat. Historické múzeum Slovenského Národného múzea v Bratislave. Danuta Uáníková. Bratislava 1991

YONAN, Michael: Embodying the empress-widow: Maria Theresia and the arts at Schoenbrunn, 1765-1780. Diss. North Carolina at Chapel Hill 2000

Marie Antoinette, geb. Erzherzogin von Österreich, Königin von Frankreich (1755-1793)

BAILLIO, Joseph: Marie-Antoinette et ses enfants par Mme Vigée Le Brun: le dossier d'une oeuvre d'actualité politique. In: L'oeil: revue d'art manuelle; art, architecture, décoration, Teil 1: H. 308, März 1981, S. 34-41 u. S. 74-75; Teil 2: H. 310, Mai 1981, S. 53-60 u. S. 90-91

GABORIT, Jean-René: Un buste de Marie-Antoinette par Boizot: 1743-1809; entre au département des sculptures du Louvre. In: Revue du Louvre et des Musées de France, Bd. 44, 1995, Nr. 5-6, S. 18-19

JAMES-SARAZIN, Ariane: Le miroir de la reine: Marie-Antoinette et ses por-

traitistes. In: Les atours de la reine. Hrsg. v. Michèle Bimbenet-Privat. Ausst. Kat. Centre Historique des Archives Nationales. Paris 2001, S. 13-24

MARIE-ANTOINETTE: PORTRAIT EVEN DROTTNING. Hrsg. v. Magnus Olausson. Ausst. Kat. Nationalmuseum. Stockholm 1989

MUNHALL, Edgar: Vigée Le Brun's „Marie Antoinette“. In: Art News, Bd. 82, 1983, H. 1, S. 106-108

Mary Wortley Montagu (1689-1762)

POINTON, Marcia: Going turkish in eighteenth-century London: Lady Mary Wortley Montagu and her portraits. In: Marcia Pointon: Hanging the head: portraiture and social formation in eighteenth-century England. New Haven / London 1993, S. 141-157

Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst, Katharina die Große, Königin von Russland (1729-1796)

KARPOWA, Elena: Denkmäler für die Zarin: Katharina die Große in der Bildhauerkunst. In: Katharina die Große. Hrsg. v. Hans Ottomeyer / Susan Tipton. Ausst. Kat. Museum Fridericianum Kassel. Eurasburg 1997, S. 67-72

MARKINA, Ljudmilla A.: Die Maler der Zarin: Katharina die Große im Porträt. In: Katharina die Große. Hrsg. v. Hans Ottomeyer / Susan Tipton. Ausst. Kat. Museum Fridericianum Kassel. Eurasburg 1997, S. 61-66

TIPTON, Susan: Die russische Minerva: Katharina die Große und die Ikonographie der Aufklärung. In: Katharina die Große. Hrsg. v. Hans Ottomeyer / Susan Tipton. Ausst. Kat. Museum Fridericianum Kassel. Eurasburg 1997, S. 73-80

Sophia Eleonora von Hessen-Darmstadt (1609-1671)

BEPLER, Jill / KÜMMEL, Birgit / MEISE, Helga: Weibliche Selbstdarstellung im 17. Jahrhundert: das Funeralwerk der Landgräfin Sophia Eleonora von Hessen-Darmstadt. In: Geschlechterperspektiven: Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hrsg. v. Gisela Engel / Heide Wunder. Königstein 1998, S. 441-468

Sophie von der Pfalz, Kurfürstin von Hannover (1630-1714)

ROHR, Alheidis von: Bildnisse der Sophie von der Pfalz und des Kurfürsten Ernst August von Hannover. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 20, 1981, S. 127-150

ROHR, Alheidis von: Sophie Kurfürstin von Hannover (1630-1714): Begleitheft zur Ausstellung. Hannover 1980

Wilhelmine von Bayreuth siehe Friederike Sophie Wilhelmine von Bayreuth

2.3 Rollenporträt / Allegorisches Porträt

Unter Rollenporträt bzw. allegorischem Porträt werden Bildnisse in mythologischer, biblischer und historischer Kleidung verstanden, die ein bestimmtes Rollen- bzw. Identifikationsrepertoire bildeten. Da es sich um einen Bildtypus handelt, der überwiegend für das weibliche Adelsporträt verwendet wurde, ist er hier gesondert aufgeführt.

BARDON, Françoise: Fonctionnement d'un portrait mythologique: „La Grande Mademoiselle en Minerve“ par Pierre Bourguignon. In : Colóquio Artes, Bd. 26, 1976, S. 5-17

BARDON, Françoise: Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII: mythologie et politique. Paris 1974

BREME, Dominique: Portrait historié et morale du grand siècle. In: Visages du grand siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715. Hrsg. v. Emmanuel Coquery. Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts Nantes; Musée des Augustins Toulouse. Paris / Nantes / Toulouse 1997, S. 91-104

BÜTTNER, Frank O.: Allegorisches Portrait und verwandte Bildnisdarstellungen. In: Skriptorium, Bd. 32, 1978, S. 296-303

CHAPEAUROUGE, Donat de: Theomorphe Portraits der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 42, 1968, S. 262-302

DIAZ, Emilio Orozco: Lo profano y lo divino en el retrato del manierismo y del barroco. In: Actas del XXIII Congreso Internacional de historia del arte III. Granada 1978, S. 155-197 [Teilabdruck in: Goya, Bd. 120, 1974, S. 351-359]

DOWLEY, Francis H.: French portraits of ladies as Minerva. In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 45, 1955, S. 261-286

GAETHGENS, Barbara: „Mlle. Clairon va en Allemagne“: Carle Van Loos Bild der Mlle. Clairon als Medea. In: Jenseits der Grenzen: französische und deut-

sche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Uwe Fleckner u.a. Köln 2000. Bd.1: Inszenierungen der Dynastien, S. 227-248

KRAUT, Gisela: Weibliche Masken: zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts. In: Sklavin oder Bürgerin?: französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830. Hrsg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Ausst. Kat. Historisches Museum Frankfurt. Marburg 1989, S. 340-357

MENSCHEN-BILDER: das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel; eine didaktische Ausstellung gemalter Porträts, entstanden zwischen 1500 und 1800, aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Bearb. v. Anne Charlotte Steland. Ausst. Kat. Braunschweig 1992

NERAUDAU, Jean-Pierre: L'olympie du roi soleil: mythologie et ideologie royale au grand siècle. Paris 1986

NICHOLSON, Kathleen: The ideology of feminine „virtue“: the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture. In: Portraiture: facing the subject. Hrsg. v. Joanna Woodall. Manchester 1997, S. 52-74

PFEIFF, Ruprecht: Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes: von der Antike bis zur Französischen Revolution. Münster / Hamburg 1990 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte; 1)

POLLEROß, Friedrich: „Ergetzliche Lust der Diana“: Jagd, Maskerade und Porträt. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Hrsg. v. Wolfgang Adam. 2 Bde. Wiesbaden 1997, Bd. 2, S. 795-820 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 28)

POLLEROß, Friedrich: „Mas exemplar, que imitador de David“: zur Funktion des Identifikationsporträts zwischen Tugendspiegel und Panegyrik. In: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Hrsg. v. Dieter Breuer. 2 Bde. Wiesbaden 1995, Bd. 1, S. 229-245 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 25)

POLLEROß, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. 2 Bde. Worms 1988

TASCH, Stephanie Goda: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999

TIETHOFF-SPLIETHOFF, Marieke: Role-play and representation: portrait painting at the court of Frederik Hendrik and Amalia. In: Princely display: the court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia von Solms. Hrsg. v. Marika Keblusek / Jori Zijlmans. Ausst. Kat. Den Haags Historisch Museum. Zwolle 1997, S. 161-227

WALBE, Brigitte: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit Heinrichs II. Diss. Frankfurt a. M. 1974

WISHNEVSKY, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden. Phil. Diss. Univ. München 1967

2.3.1 Höfische Feste

Höfische Maskeraden, zu denen TeilnehmerInnen in Verkleidung geladen wurden, waren hauptsächlich Teil größerer Festabläufe an den Höfen. Eine Ausnahme bilden z.B. Englands kommerzielle Maskenbälle gegen Eintrittsgebühr, die auch Nicht-Adeligen zugänglich waren. Da Porträts in Verkleidung nicht abgelöst von der historischen Verkleidungspraxis untersucht werden sollten, werden hier wenige Titel aufgeführt.

ANZI, Anna: Masque. In: *Acme* [Italy], Bd. 46, 1993, H. 2-3, S. 165-184 [zu englischen Hoffesten]

BERNS, Jörg Jochen: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730: eine Problemskizze in typologischer Absicht. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Bd. 65, N.F., Bd. 34, 1984, S. 295-311

BLEDSON, John Richard: *The Jacobean court masque: a ritual of kingship and homage*. Florida State University 1997

BRAUN, Rudolf / GUGERLI, David: *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*. München 1993

CASTLE, Terry: The culture of travesty: sexuality and masquerade in eighteenth-century England. In: *Sexual underworlds of the Enlightenment*. Hrsg. v. Roy Porter / G. S. Rousseau. Manchester / New York 1987, S. 156-180

CASTLE, Terry: Eros and liberty at the English masquerade: 1710-1790. In: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 17, 1983-1984, H. 2, S. 156-176

CASTLE, Terry: *Masquerade and civilization: the carnivalesque in eighteenth century English culture and fiction*. Stanford 1986

COURT MASQUES: Jacobean and Caroline entertainments: 1605-1640. Hrsg. v. David Lindley. New York 1995

EINE GUTE FIGUR MACHEN: Kostüm und Fest am Dresdner Hof. Hrsg. v. Claudia Schnitzer / Petra Hölscher. Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett und Staatliche Kunstsammlungen im Dresdner Schloß. Amsterdam / Dresden 2000

FOX, Celina / RIBEIRO, Aileen: Masquerade. Hrsg. v. Valerie Cumming. London 1983

GROßEGGER, Elisabeth: Theater, Feste, Feiern und ihr Publikum zur Zeit Maria Theresias 1742-1776. In: Maske und Kothurn, Bd. 31, 1985, S. 149-172

DIE INSZENIERUNG DES ABSOLUTISMUS: politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.; Atzelsberger Gespräche 1990; fünf Vorträge. Hrsg. v. Fritz Reckow. Erlangen 1992 (Erlanger Forschungen Geisteswissenschaften; A 60)

JUNG, Vera: Körperlust und Disziplin: Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Wien / Köln / Weimar 2001

MIDDAUGH, Karen Lee: The golden tree: the court masques of queen Anne of Denmark. Phil. Diss. Case Western Reserve University 1994 [Kap. 1 zur Stellung der Königin]

MIKOSCH, Elisabeth: Court dress and the ceremony in the age of the Baroque: the royal / imperial wedding of 1719 in Dresden; a case study. Diss. New York University 1999

SCHNITZER, Claudia: Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit. Tübingen 1999

SCHNITZER, Claudia: Das verkleidete Geschlecht: höfische Maskeraden der Frühen Neuzeit. In: L'Homme, Jg. 8, 1997, H. 2, S. 232-241

SPECTACULUM EUROPAEUM / Theatre and spectacle in Europe / Histoire du spectacle en Europe (1580-1750). Hrsg. v. Pierre Béhar / Helen Watanabe-O'Kelly. Wiesbaden 1999 (Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung; 31) [ausführliche Bibliographie zum Fest und Theater]

WATANABE-O'KELLY, Helen: Festival books for religious occasions. In: The German book 1450-1750: studies presented to David L. Paisey in his retirement. Hrsg. v. John L. Flood / William A. Kelly. London 1995, S. 247-258

2.3.2 Kostümstudien

Kostümkunde bietet für die Kunstgeschichte mehr als eine Hilfe bei der Datierung von Gemälden. Mittels Kleidung werden Selbstvorstellungen bzw. Geschlechterrollen im Rahmen des ständischen Bewußtseins transportiert. Mit Ausnahme der englischsprachigen Forschung sind solche sozio-historischen bzw. semiotischen Ansätze noch immer rar. Studien zum Porträt, die über die Unterscheidung von authentischer und gemalter Kleidung hinausgehend die Konstitution von geschlechtlicher und kultureller Identität mittels Kleidung untersuchen, sind ein Desiderat. Wichtige Zeitschriften der Kostümkunde sind „Costume“ von der Costume Society London, „Dress“ von der Costume Society of America, die beide überwiegend traditionell kostümgeschichtliche Beiträge enthalten sowie „Fashion theory: the journal of dress, body & culture“, mit dem Schwerpunkt auf interdisziplinärer Modetheorie.

ASHELFORD, Jane: Female masque dress in late sixteenth century England. In: *The Journal of the Costume Society*, Bd. 12, 1978, S. 40-47

BREUKINK-PEEZE, Margaret: Eene fraaie kleeding, van den turkschen dragt ontleent: turkse kleding en mode à la turque in Nederland. In: *Topkapi & Turkomanie: Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600*. Hrsg. v. Hans Theunissen / Annelies Abelman / Wim Meulen Kamp. Amsterdam 1989, S. 130-139

CAVALLARO, Dani / WARWICK, Alexandra: *Fashioning the frame: boundaries, dress and body*. Oxford / New York 2001

COSTUME IN SCOTTISH PORTRAITS 1560-1830. Hrsg. v. Rosalind K. Marshall. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 1986

CROWN, Patricia: Clothing the modern venus: Hogarth and women's dress. In: *Art and culture in the eighteenth century: new dimensions and multiple perspectives*. Hrsg. v. Elise Goodman. Newark 2001 (Studies in eighteenth-century art and culture), S. 90-105

DEFINING DRESS: dress as object, meaning, identity. Hrsg. v. Amy de la Haye / Elisabeth Wilson. Manchester 1999

DELPIERRE, Madeleine: Dress in France in the 18th century. New Haven / London 1997

FESTIVAL DESIGNS: an exhibition of drawings for scenery and costumes for the court masques of James I and Charles I by Inigo Jones. Hrsg. v. Roy Strong. Ausst. Kat. National Gallery of New Zealand u.a. 1974-1975

GORDENKER, Emile E.S.: Careless romance: Van Dyck and costume in seventeenth-century portraiture. Diss. New York University 1998

HOLLANDER, ANNE: Fabric of vision: dress and drapery in painting. Ausst. Kat. National Gallery. London 2002

JONES, Jennifer M.: Repacking Rousseau: femininity and fashion in old regime France. In: French Historical Studies, Bd. 18, 1994, Nr. 4, S. 939-967

KURZ, H. / KURZ, O.: The Turkish dresses in the costume book of Rubens. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 23, 1973, S. 275-290

MARLY, Diana de: The establishment of Roman dress in seventeenth-century portraiture. In: The Burlington Magazine, Bd. 117, 1975, S. 443-451

MARLY, Diana de: The modification of gipsy dress in art 1500-1650. In: Costume, Bd. 23, 1989, S. 54-63

MARLY, Diana de: The vocabulary of the female headdress 1678-1713. In: Waffen- und Kostümkunde, Bd. 17, 1975, S. 61-70

MARSCHNER, Joanna: Queen Caroline of Ansbach: attitudes to clothes and cleanliness 1727-1737. In: Costume, Bd. 31, 1997, S. 28-37

NIENHOLDT, Eva / Gretel WAGNER-NEUMANN: Katalog der Lipperheidschen Kostümbibliothek: Stiftung Preußischer Kulturbesitz Staatliche Museen Berlin Kunstbibliothek. 2 Bde. Berlin 1965

OLIAN, Jo Anne: Sixteenth century costume books. In: Dress: the journal of the Costume Society of America, Bd. 3, 1977, S. 20-48

QUEEN ELIZABETH'S WARDROBE UNLOCK'D: the inventories of the wardrobe of robes prepared in July 1600: edited from Stowe MS 557 in the British Library, MS LR 2/121 in the Public Record Office, London, and MS V.b.72 in the Folger Shakespeare Library. Hrsg v. Janet Arnold. Washington DC. Leeds 1988

RIBEIRO, Aileen: Dress in eighteenth-century Europe 1715-1789. London 1984

RIBEIRO, Aileen: The dress worn at masquerades in England, 1730 to 1790 and its relation to fancy dress in portraiture. London 1984

RIBEIRO, Aileen: „The exotic diversion“: the dress worn at masquerades in eighteenth-century London. In: *Connoisseur*, Jg. 197, 1978, Nr. 791, S. 3-13

RIBEIRO, Aileen: The gallery of fashion. National Portrait Gallery. London 2000

RIBEIRO, Aileen: Hussars in masquerade. In: *Apollo*, Jg. 105, 1977, S. 110-116

RIBEIRO, Aileen: The king of Denmark's masquerade. In: *History Today* (Great Britain), Jg. 27, 1977, H. 6, S. 385-389

RIBEIRO, Aileen: Muses and mythology: classical dress in British eighteenth-century female portraiture. In: *Defining dress: dress as object, meaning and identity*. Hrsg. v. Amy De La Haye / Elisabeth Wilson. Manchester / New York 1999, S. 104-113

RIBEIRO, Aileen: Turkish dress and English fashion in the eighteenth century. In: *Connoisseur*, Jg. 201, 1979, Nr. 807, S. 16-23

ROCHE, Daniel: The culture of clothing: dress and fashion in the „Ancien Régime“. New York 1994 (frz. Originalausgabe: *La culture des apparences*. Paris 1989)

ROHR, Alheidis von: Kostüme im graphischen Bildnis: Realität oder Maskerade? In: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Peter Berghaus. Wiesbaden 1995, S. 149-157 (Wolfenbütteler Forschungen; 63)

SAECULUM, Bd. 44, 1993, H. 1: Zwischen Sein und Schein: Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft [= Themenheft]. Hrsg. v. Neithard Bulst / Robert Jütte

STEINBERG, Sylvie: La confusion des sexes: le travestissement de la Renaissance à la Revolution. Paris 2001

TARRANT, Naomi: The portrait, the artist and the costume historian. In: *Dress*, Bd. 22, 1995, S. 69-79

TETART-VITTU, Françoise: La garde-robe de Marie-Antoinette: le regard des historiens. In: Les atours de la reine. Hrsg. v. Michèle Bimbenet-Privat. Ausst. Kat. Centre Historique des Archives Nationales. Paris 2001, S. 39-44

THEATRICAL COSTUME, MASKS, MAKE-UP AND WIGS: a bibliography and iconography. Hrsg. v. John Cavanagh. New York 2000

THUNDER, Moira: „Do you know me? Who are you?": some features of 18th-century English masquerade costume. In: Lady's Gallery, Jg. 3, 2000, H. 2, S. 21-24, 38-39

TURNAU, Irena: History of dress in central and eastern Europe from the sixteenth to the eighteenth century. Warschau 1991

VAN DYCK IN CHECK TROUSERS: fancy dress in art and life, 1700-1900. Hrsg. v. Sara Stevenson / Helen Bennet. Ausst. Kat. Scottish National Portrait Gallery. Edinburgh 1978

WERSCHININA, Natalja: Maria Fjodorowna und die Mode ihrer Zeit. In: Krieg und Frieden: eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. Hrsg. v. Hubertus Gäßner. Ausst. Kat. Haus der Kunst München. Hamburg 2001, S. 54-77

2.4 Frau und Hof: Kunstpatronage von Fürstinnen

Porträts bilden nur einen Teil der weiblichen Selbstrepräsentation. Zumeist stehen sie in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Gestaltung des gesamten höfischen Umfeldes. Fürstinnen als Auftraggeberinnen, Sammlerinnen und Förderinnen der Künste sind jedoch erst ansatzweise erforscht.

BIERMANN, Veronica: The virtue of a king and the desire of a woman?: mythological representations in the collection of the queen Christina. In: Art history, Jg. 24, 2001, H. 2, S. 213-230

BISCHOFF, Cordula: „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum ...": fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700. Habilitationsschrift Universität Trier 2002 (in Vorbereitung)

BOER, Inge E.: Culture as gendered battleground: the patronage of Madame de Pompadour. In: perspectives on feminist political thought in European history from the Middle Ages to the present. Hrsg. v. Tjitske Akkerman / Siep Stuurman. London / New York 1998, S. 101-121

DEUTSCHE FRAUEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. v. Kerstin Merkel / Heide Wunder. Darmstadt 2000

EICHBERGER, Dagmar / BEAVEN, Lisa: Family members and political allies: the portrait collection of Margret of Austria. In: *The Art Bulletin*, Bd. 77, 1995, Nr. 1, S. 225-248

ENGLISCHE FRAUEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. v. Gesa Stedman. Darmstadt 2001

DER EUROPÄISCHE ADEL IM ANCIEN RÉGIME: von der Krise der ständischen Monarchien bis zur Revolution (1600-1789). Hrsg. v. Ronald G. Asch. Köln / Weimar / Wien 2001

FRANZÖSISCHE FRAUEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. v. Margarethe Zimmermann / Roswitha Böhm. Darmstadt 1999

FRAUEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Hrsg. v. Irmgard Osols-Wehden. Darmstadt 1999

FRIEDMAN, Alice T.: Constructing an identity in prose, plaster and paint: Lady Anne Clifford as writer and patron of the arts. In: *Albion's classicism: the visual arts in Britain, 1550-1660*. Hrsg. v. Lucy Gent. New Haven / London 1995 (*Studies in British Art*; 2), S. 359-376

GAETHGENS, Barbara: Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik. In: *Onder den oranje boom: niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*. Hrsg. v. Horst Lademacher. Ausst. Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld; Schloß Oranienburg; Palais Het Loo; National Museum Apeldoorn. München 1999. Bd. 1, S. 265-286

HIBBARD, Caroline M.: The role of a queen consort: the household and court of Henrietta Maria: 1625-1642. In: *Princes, patronage, and the nobility: the court in the beginning of the modern age 1450-1650*. Hrsg. v. Ronald Asch / Adolf Birke. London 1991, S. 393-414

JORDAN, Annemarie: The development of Catherine of Austria's collection in the queen's household: the character and cost. Phil. Diss. Brown University 1994

KÜMMELE, Birgit: Das Kunst- und Naturalienkabinett der Fürstin Christiane von Waldeck und Pyrmont. In: *Arolsen: indessen will es glänzen; eine barocke Residenz*. Hrsg. v. Birgit Kümmel / Richard Hüttel. Ausst. Kat. Arolsen. Korbach 1992, S. 129-136

LAINÉ, Merit: An eighteenth-century Minerva: Lovisa Ulrika and her collections at Drottningholm Palace; 1744-1777. In: Eighteenth-Century Studies, Bd. 31, 1998, Nr. 4, S. 493-503

LAINÉ, Merit: Lovisa Ulrika: prinsessa av Preussen: svensk kulturmecenat (Lovisa Ulrika: princess of Prussia: Swedish patron of the arts). In: Drottningarkvinnlighet och makt (Queens - femininity and power). Ausst. Kat. Livrustkammeren. Stockholm 1999, S. 99-110

MARROW, Deborah: The art patronage of Maria de' Medici. Ann Arbor 1982

DER „MUSENHOF“ ANNA AMALIAS: Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar. Hrsg. v. Joachim Berger. Köln / Weimar / Wien 2001

PÖTZL-MALIKOVA, Maria: Eine Frau als Kunstmäzenin: Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694-1772). In: Künstlerischer Austausch. Hrsg. v. Thomas W. Gaetgens. Berlin 1993, S. 213-220

POINTON, Marcia: Strategies of showing: women, possession and representation in English visual culture 1665-1800. Oxford 1997

RENAISSANCE STUDIES, Bd.10, 1996, H. 2: Women patrons of Renaissance art [= Themenheft]. Hrsg. v. Jaynie Anderson

ROTMIL, Lisa: The artistic patronage of Anne of Austria (1601-1666): image making at the French court. Diss. New York University 2000

SAMMLERIN UND STIFTERIN: Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil. Ausst. Kat. Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst Frankfurt a. M. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Frankfurt a. M. 2003

SOPHIE CHARLOTTE UND IHR SCHLOß: ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg Berlin. München / London / New York 1999

TOLLEY, Thomas: States of independence: women regents as patrons of visual arts in Renaissance France. In: Renaissance Studies, Bd.10, 1996, H. 2, S. 237-258

WOMEN AND ART IN THE EARLY MODERN EUROPE: patrons, collectors and connoisseurs. Hrsg. v. Cynthia Lawrence. University Park (Pa.) 1997

Autorinnen und Autoren

Gabriele Baumbach (geb. Hueske), M.A., Kunsthistorikerin, Hannover, geb. 1965 in Köln. Doktorandin im Fachgebiet Kunstwissenschaft der Kunsthochschule / Universität Kassel, Dissertationsthema „Herkules und Omphale. Ein außergewöhnliches Liebespaar in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts“ (Arbeitstitel) und freiberufliche museumspädagogische Mitarbeiterin der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Studium der Kunstgeschichte an der RWTH Aachen und der Universität Florenz. 1992 Magisterarbeit „Die Schule Giotto und die Entwicklung des perspektivischen Raumes“. 1996-2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Kunstwissenschaft an der Kunsthochschule / Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte: Kunst des italienischen Trecento, christliche und profane Ikonographie, Frauen, Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert. Publikationen: diverse Katalogbeiträge in: Mit Glück und Verstand: zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele, 15. bis 17. Jahrhundert. Hrsg. v. Christiane Zangs und Hans Holländer. Ausst. Kat. Museum Schloß Rheydt. Aachen 1994 (zu: Weiberspiel und Nürnberger Einblattdruck, vgl. Kat. Nr. E 21, E 22); Bavaria, Germania, Europa: Geschichte auf Bayerisch. Ausst. Kat. Haus der Bayerischen Geschichte in Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Regensburg. Regensburg 2000 (zu: Thoman Burgkmair, Hans von Aachen, Hyacinthe Rigaud, vgl. Kat. Nr. 9.48, 24.6, 25.26).

Cordula Bischoff, PD Dr. phil., Kunsthistorikerin, Dresden, geb. 1957 in Frankfurt a. M. Promotion 1989 in Marburg, 1989-1998 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Wissenschaftliche Assistentin an der Universität Trier beschäftigt. 2002 Habilitation mit dem Thema „... so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum...“: fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700“. Mitorganisatorin der 1. (Marburg 1982) und der 6. (Trier 1996) Kunsthistorikerinnentagung. Leiterin der

überregionalen AG „Frauen, Kunst und Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts“ (Ulmer Verein). Zahlreiche Publikationen zu Ikonographie und Geschlechterforschung mit Schwerpunkt 16.-18. Jahrhundert, zuletzt u.a.: „... daß es was artiges sey zum Plaisir einer Fürstin...“: zum Phänomen der Prunkküche im Schloßbau des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. In: *Das Frauenzimmer: die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Jan Hirschbiegel / Werner Paravicini. Stuttgart 2000, S. 193-204; Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709-1758). In: *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen; Malerinnen, Mäzeninnen*. Hrsg. v. Kerstin Merkel / Heide Wunder. Darmstadt 2000, S. 153-167; „... mit eigener hoher Hand genähet...“: zur Funktion textiler Handarbeiten von Fürstinnen im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit: Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte: Festschrift für Ellen Spickernagel*. Hrsg. v. Christiane Keim u.a. Herbolzheim 2001, S. 37-51; Porzellansammlungspolitik im Hause Brandenburg. In: *Aspekte der Kunst und Architektur in Berlin um 1700*. Bearb. v. Guido Hinterkeuser / Jörg Meiner. Hrsg. v. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2002, S. 15-23.

Christine Fischer, M.A., Musikwissenschaftlerin, Basel, geb. 1970 in Stuttgart. Seit 1997 Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Promotionsprojekt zu Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ab 1991 Studium der Musikwissenschaft, Italienischen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der University of California Los Angeles. 1997 Magister Artium mit Auszeichnung über die italienische Madrigalkomponistin Cesarina Ricci de Tingoli. Auswahl an Veröffentlichungen: „non suole Apollo sprezzare le Muse“: Annäherungen an Cesarina Ricci de Tingoli. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N. F. 19, 1999, S. 151-195; Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in „Maria Antonia Walpurgis' *Talestri, regina delle amazzoni*.“ In: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*. Hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger. Herbolzheim 2000,

S. 198-225; Von gefallen Engeln und Amazonen: Geschlecht als soziale und ästhetische Kategorie im Werk Verdis“ und Werkbesprechung „I due Foscari“. In: Verdi Handbuch. Hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Christine Fischer. Stuttgart / Weimar 2001, S. 141-167, 328-334.

Berthold Hinz, Prof. Dr. phil., geb. 1941 in Königsberg / Pr., lehrt Kunstgeschichte an der Kunsthochschule / Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte u.a.: Kunst im Nationalsozialismus, Bildnis- und Grabmalkunst, Antikenrezeption. Jüngere Buchpublikationen: Lucas Cranach d. Ä. Reinbek bei Hamburg 1993; Das Grabmal Rudolfs von Schwaben. Frankfurt a. M. 1996; Die Villen im Veneto: Baukunst und Lebensform, mit Gerda Bödefeld. Darmstadt: 1998; Aphrodite: Geschichte einer abendländischen Passion. München / Wien 1998; Dom St. Peter zu Fritzlar: Stift, Kloster und Domschatz. Kassel 2002.

Sophia Kemlein, Dr. phil., Historikerin, Achim, geb. 1960. Studium der Osteuropäischen Geschichte, Mittleren/Neueren Geschichte und Volkskunde 1980-87 in Kiel, Mainz und Posen. 1995 Promotion an der TU Berlin. 1993-96 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut Nordostdeutsches Kulturwerk, Lüneburg. 1996-2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Historischen Institut Warschau. Veröffentlichungen: Die Posener Juden 1815-1848: Entwicklungsprozesse einer polnischen Judenheit unter preußischer Herrschaft Hamburg 1997 (Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Mittel- und Osteuropas; 3); Postkarten erzählen Geschichte: Die Stadt Posen 1896-1918 / Pocztówki opowiadają historię: Miasto Poznań 1896-1918. Hrsg. v. Sophia Kemlein. Lüneburg 1997 [zweisprachig]; Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918. Hrsg. v. Sophia Kemlein (Einzelveröffentlichungen des DHI Warschau; 4). Osnabrück 2000; Zwischen Kriegen: Nationen, Nationalismen und Geschlechterverhältnisse in Mittel- und Osteuropa 1918-1939. Hrsg. v. Johanna Gehmacher / Elizabeth Harvey / Sophia Kemlein. Osnabrück 2003 (Einzelveröffentlichungen des DHI Warschau; 7).

Helga Meise, PD Dr. phil., Privatdozentin für Neuere deutsche Literatur, Frankfurt a. M., derzeit Vertretungsprofessur für Germanistik in Aix-en-Provence. Publikationen: *Die Unschuld und die Schrift: deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1992 (1. Auflage Marburg 1983); *Das archivierte Ich: Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1789*. Darmstadt 2002; *Valentin Wagner: ein Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Ausstellung und Redaktion des Kataloges der gleichnamigen Ausstellung im hessischen Landesmuseum Darmstadt, 12.2.-21.4.2003 (mit Holger Th. Graef). Neustadt 2003. Diverse Aufsätze zu Hauptarbeitsgebieten: vormoderne Autobiographik, Wechselbeziehungen der Künste in der höfischen Gesellschaft; Literatur von Frauen, vor allem im 18. Jahrhundert; deutsch-französische Literaturbeziehungen.

Heike Talkenberger, Dr. phil., Staatsarchivrätin, Stuttgart, geb. 1956. Seit 1996 Redakteurin bei der Zeitschrift DAMALS. 1978-1981 Studium der Geschichte und Germanistik in Hamburg; 1981-83 Referendariat für das Höhere Lehramt. 1988 Promotion im Fach Geschichte bei Prof. Dr. Wohlfeil, Hamburg. (Dissertationsthema: *Sintflut: Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Bildern astrologischer Flugschriften 1488 bis 1528*.) 1989-1991 Archivreferendariat für den Höheren Dienst. 1993-1996 Tätigkeit als Archivarin im Staatsarchiv Stade. Hauptsächliche Forschungsgebiete: Reformationsgeschichte, Historische Bildkunde, Geschlechtergeschichte, Kriminalitätsgeschichte. Publikationen u.a.: *Sintflut: Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488-1528*. Tübingen 1990 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 26); *Historische Erkenntnis durch Bilder: zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde*. In: *Geschichte: ein Grundkurs*. Hrsg. v. Hans Jürgen Görtz. Reinbek bei Hamburg 1998; *Konstruktion von Männerrollen in württembergischen Leichenpredigten des 16. bis 18. Jahrhunderts*. In: *Hausväter, Priester, Kastraten*. Hrsg. v. Martin Dinges. Göttingen 1998.

Nina Trauth, M.A., Kunsthistorikerin, Heidelberg, geb. 1975, arbeitet zurzeit als Stipendiatin des Trierer Graduiertenkollegs „Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.-20. Jahrhundert)“ an ihrer Dissertation zu kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellungen im orientalisierenden Portrait des Barock. Studium der Kunstgeschichte, Neueren Literaturwissenschaft und Klassischen Archäologie an den Universitäten Karlsruhe, Heidelberg, Wien, Basel und Trier. Bisherige Publikation: Madame de Pompadour als Türkin?: Maskeraden zur kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellung im orientalisierenden Porträt des Barock. In: Weiße Blicke: Bild- und Textlektüren zu post-/ kolonialen Geschlechtermythen. Hrsg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Karl Hölz / Herbert Uerlings. Marburg (im Druck).

Michael Wenzel, Dr. phil., Kunsthistoriker, Braunschweig, geb. 1968 in Bad Hersfeld. Seit 2002 wissenschaftlicher Volontär am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig. Zuvor wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Seminar der Universität Jena. Studium der Europäischen und Ostasiatischen Kunstgeschichte sowie der Klassischen Archäologie in Heidelberg. 1994 Magister Artium zu Adam Friedrich Oeser und Weimar. 2001 Dissertation zu Schönheitengalerien und dem weiblichen Porträt der Frühen Neuzeit. Publikationen zur deutschen Kunst der Aufklärung (Adam Friedrich Oeser: Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus. Weimar 1999), zum künstlerischen Austausch zwischen Spanien und Deutschland sowie zwischen Europa und Ostasien, außerdem zur Festkultur des Barock. Zuletzt: The Windsor Beauties by Sir Peter Lely and the collection of paintings at St. James's Palace, 1674. In: Journal of the History of Collections, Bd. 14, 2002.

Heide Wunder, Prof. Dr. phil., geb. 1939, ist seit 1977 Professorin für Sozial- und Verfassungsgeschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der ländlichen Gesellschaft im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit,

Geschichte der Geschlechterbeziehungen. Veröffentlichungen u.a.: „Er ist die Sonn‘, sie ist der Mond“: Frauen in der Frühen Neuzeit. München 1992; Überlegungen zum „Modernisierungsschub des historischen Denkens im 18. Jahrhundert“ aus der Perspektive der Geschlechtergeschichte. In: Geschichtsdiskurs. Hrsg. v. Wolfgang Küttler / Jörn Rüsen / Ernst Schulin. Bd. 2: Anfänge modernen historischen Denkens. Frankfurt a. M. 1994, S. 320-332; Wie wird man ein Mann? Befunde am Beginn der Neuzeit (15.-17. Jahrhundert). In: Was sind Frauen? Was sind Männer?: Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel. Hrsg. v. Christiane Eifert / Angelika Epple u.a. Frankfurt a. M. 1996, S. 122-155; Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit: Geschlechter und Geschlecht (Beiheft der Zeitschrift für Historische Forschung; 28). Berlin 2002.

Das Bildnis stellt in all seinen Erscheinungsformen ein zentrales Medium der höfischen Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts dar. Da seine Darstellungskonventionen geschlechtsspezifisch geprägt sind, gibt es in idealer Weise Aufschluß über die soziale Stellung und das Selbstverständnis der Frau am Hof sowie über die an sie gerichteten Rollenerwartungen. Adelige Damen betonten beispielsweise ihre Stellung als Ehefrau, Stifterin, Bauherrin, Feldherrin oder Witwe mit Hilfe einer bestimmten (Ver-) Kleidung, ausdrucksstarker Attribute und Gesten. Je nach Nutzungszusammenhang kamen biblische, mythologische oder historische Rollenporträts zum Einsatz. Ähnliche Darstellungsformen lassen sich auch im literarischen oder musikalischen Porträt nachweisen.



Kasseler
Semester
Bücher

Frau und Bildnis 1600 – 1750

Baumbach, Bischoff

Das Bildnis stellt in all seinen Erscheinungsformen ein zentrales Medium der höfischen Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts dar. Da seine Darstellungskonventionen geschlechtsspezifisch geprägt sind, gibt es in idealer Weise Aufschluß über die soziale Stellung und das Selbstverständnis der Frau am Hof sowie über die an sie gerichteten Rollenerwartungen. Adelige Damen betonten beispielsweise ihre Stellung als Ehefrau, Stifterin, Bauherrin, Feldherrin oder Witwe mit Hilfe einer bestimmten (Ver-) Kleidung, ausdrucksstarker Attribute und Gesten. Je nach Nutzungszusammenhang kamen biblische, mythologische oder historische Rollenporträts zum Einsatz. Ähnliche Darstellungsformen lassen sich auch im literarischen oder musikalischen Porträt nachweisen.



Das Bildnis stellt in all seinen Erscheinungsformen ein zentrales Medium der höfischen Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts dar. Da seine Darstellungskonventionen geschlechtsspezifisch geprägt sind, gibt es in idealer Weise Aufschluß über die soziale Stellung und das Selbstverständnis der Frau am Hof sowie über die an sie gerichteten Rollenerwartungen. Adelige Damen betonten beispielsweise ihre Stellung als Ehefrau, Stifterin, Bauherrin, Feldherrin oder Witwe mit Hilfe einer bestimmten (Ver-)Kleidung, ausdrucksstarker Attribute und Gesten. Je nach Nutzungszusammenhang kamen biblische, mythologische oder historische Rollenporträts zum Einsatz. Ähnliche Darstellungsformen lassen sich auch im literarischen oder musikalischen Porträt nachweisen.



Das Bildnis stellt in all seinen Erscheinungsformen ein zentrales Medium der höfischen Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts dar. Da seine Darstellungskonventionen geschlechtsspezifisch geprägt sind, gibt es in idealer Weise Aufschluß über die soziale Stellung und das Selbstverständnis der Frau am Hof sowie über die an sie gerichteten Rollenerwartungen. Adelige Damen betonten beispielsweise ihre Stellung als Ehefrau, Stifterin, Bauherrin, Feldherrin oder Witwe mit Hilfe einer bestimmten (Ver-) Kleidung, ausdrucksstarker Attribute und Gesten. Je nach Nutzungszusammenhang kamen biblische, mythologische oder historische Rollenporträts zum Einsatz. Ähnliche Darstellungsformen lassen sich auch im literarischen oder musikalischen Porträt nachweisen.



