



Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?

Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen
Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Kunstgeschichte

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUS DEM TECTUM VERLAG

Reihe Kunstgeschichte

Band 7

Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?

Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen
Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Tectum Verlag

Christophe Devaureix

La beauté est toujours reine?. Bildliche Legitimationsstrategien
königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag:

Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 7

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

Zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2016

ISBN: 978-3-8288-6715-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN

978-3-8288-3928-1 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7484

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

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

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

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

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

¹ Brantôme (1991), S. 915

Danksagung

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

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

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

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

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

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

Inhaltsverzeichnis

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

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

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

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. Die königliche Mätresse

I. 1 Zum Forschungsgegenstand

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

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

Begriffsbestimmung und Abgrenzung

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

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

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

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

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

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

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

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

8 vgl. Trauth (2006), S. 138

9 ebd.

10 ebd., S. 141

11 vgl. ebd.

12 ebd.

13 ebd., S. 140

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

15 Asch (2005), S. 63

16 ebd.

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

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

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

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

19 Weisbrod (2000), S. 21

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

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

Historische Betrachtung der Ehe

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

21 Horowski (2004), S. 99

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

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

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

25 vgl. Elias (1981), S. 251

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

Historischer Überblick über die Mätressen der französischen Monarchie

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

²⁶ Cosandey (2004), S. 323

²⁷ Kantorowicz (1957)

Agnes Sorel

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

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

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

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

29 vgl. Roche-Bayard (2014)

30 vgl. ebd. S. 93 f.

31 vgl. Schaefer (1975), S. 19

32 de Chateaubriand (2014), S. 291

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

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

34 vgl. Schaefer (1994), S. 147

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

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

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

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

39 vgl. Roche-Bayard (2014)

Anne de Pisseleu

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

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

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

41 vgl. Ruby (2004 b), S. 58

42 vgl. Ruby (2010) S. 59 f.

43 Ruby (2004 b), S. 60 f.

44 Ruby (2010), S. 62

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

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

Diane de Poitiers:

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

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

⁴⁷ vgl. ebd., S. 132 f.

⁴⁸ Ruby (2010), S. 63

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

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

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

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

50 vgl. Ruby (2010), S. 145

51 vgl. ebd. S. 146 f.

52 vgl. Ruby (2010), S. 148

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

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

55 Ruby (2010), S. 148 f.

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

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

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

57 Chantilly (1970) n°22

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

59 Ruby (2010), S. 150

60 vgl. Beyer (2003), S. 181

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

62 Beyer (2003), S. 181

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

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

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

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

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

64 Bardon (1963), S. 19 f.

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

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

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

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

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

67 vgl. Ruby (2010), S. 267

68 Ruby (2010), S. 267

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

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

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

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

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

Gabrielle d'Estrées

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

⁷¹ Ruby (2010), S. 152

⁷² vgl. Guth (2012), S. 309

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

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

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

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

I. 2 Die Mätresse im Blickpunkt der Forschung

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

⁷³ Bluche (1990), S. 945

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

⁷⁵ vgl. Bouvier (2005), S. 345