

I Einleitung

I.1 Erkenntnisinteresse, Fragestellung, Begriffsgeschichte

Als das britische Königshaus im Februar 2005 verkünden ließ, dass der Thronfolger Prinz Charles und seine langjährige Geliebte Camilla Parker-Bowles sich verlobt hätten und im April des Jahres heiraten würden, fand diese Nachricht ein starkes Medienecho weit über die Grenzen des Vereinigten Königreichs hinaus. Noch einmal wurden die Traumhochzeit im Juli 1981 und die schon bald unglücklich verlaufende Ehe des Prinzen von Wales mit der jungen schönen Diana Frances Spencer ausführlich geschildert. „There were three of us in this marriage, so it was a bit crowded“, hatte „Lady Di“ vor laufender Fernsehkamera geklagt. Die Dritte im Bunde war eben jene Camilla Parker-Bowles, weder jung noch im herkömmlichen Sinne schön, der „Rottweiler“, wie Diana sie nannte, und wie es die britische Presse lustvoll übernahm.¹ Die öffentliche Meinung ließ lange kein gutes Haar an ihr. Die zerbrochene Liebe des Thronfolgerpaars und Dianas persönliches Unglück, bis hin zu dem tragischen Unfalltod in Paris im August 1997, wurden vor allem Camilla zur Last gelegt. Dass sie nun, am 8. April 2005, die Gemahlin von Prinz Charles werden, also endgültig über Diana triumphieren sollte, schien schamlos und empörend.²

War Camilla Parker-Bowles, heute „Ihre Königliche Hoheit die Herzogin von Cornwall“, eine Mätresse? Zumindest ihr Liebhaber Charles scheint es so gesehen zu haben. Schon in den 1980er Jahren soll er seiner Frau, die ihm wegen Camilla Vorwürfe machte, entgegnet haben: „Ich weigere mich, der einzige Prinz von Wales ohne Mätresse zu sein!“³ Mit dem Verweis auf eine angebliche, vielleicht aber auch nur gut „erfundene Tradition“ der Dynastie versuchte Charles also sein Verhalten zu rechtfertigen.⁴ Doch sollte es ihm wenig helfen. Seine Geliebte, die der Thronfolger als ein ihm qua Position nachgerade zustehendes Accessoire ausgab, war mit den moralischen Anforderungen an eine moderne Monarchie nicht vereinbar. Diana, seiner geprellten Ehefrau, die sich mit der Konkurrentin partout nicht abfinden mochte und das auch medienwirksam verbreiten ließ, flogen die Herzen der britischen Öffentlichkeit

¹Auf der website des *American Kennel Club* heißt es zur „general appearance“ des Rottweiler: „The ideal Rottweiler is a medium large, robust and powerful dog, black with clearly defined rust markings. His compact and substantial build denotes great strength, agility and endurance. Dogs are characteristically more massive throughout with larger frame and heavier bone than bitches. Bitches are distinctly feminine, but without weakness of substance or structure.“ (www.akc.org; 24.09.2009)

²Zu Charles und Camilla s.a. Hanken 1996, S. 237-240.

³So zitiert in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11.02.2005, S. 7.

⁴Zum Phänomen der „erfundenen Tradition“ vgl. Hobsbawm 1983.

zu. Das auf Liebe und Treue gründende bürgerliche Ehe-Ideal hat auch, wenn nicht erst recht, für die Mitglieder der königlichen Familie zu gelten.

Charles' flegelhaft anmutendes Beharren auf der Tradition der fürstlichen Mätresse scheint nicht mehr zeitgemäß, weil die politischen Verhältnisse inzwischen andere sind. Auch die Kommunikationsmedien und -weisen haben sich gründlich gewandelt, mit handfesten Auswirkungen auf die Inszenierung der britischen Monarchie und des Könighauses. Im 21. Jahrhundert obliegt es dem Enthüllungsjournalismus, der Geliebten des Herrschers respektive Thronfolgers Sichtbarkeit zu verschaffen, und was da wie gezeigt und geschrieben wird, zeugt nicht von Respekt gegenüber der Rolle. Wie war das „früher“, in Mittelalter und Früher Neuzeit, als Europa von konkurrierenden Fürstenhäusern tatsächlich regiert wurde? Denn darauf, auf dieses „Früher“, auf diese vor-demokratische Zeit, scheint Charles sich ja zu beziehen, vor allem wohl auf das sogenannte Zeitalter des Absolutismus, als die Mätresse zum königlichen Hof quasi dazugehörte, eine regelrechte Institution darstellte, die nicht nur die (zukünftige) Königin, sondern auch das Volk zu akzeptieren und zu achten hatten. So meint man es zumindest landläufig zu wissen. Dabei bleibt in der Regel offen, wann und wo dieses „Früher“ historisch anzusetzen ist. Das gemeine Volksempfinden tendiert dazu, die Mätresse als eine Art ‚anthropologische Konstante‘ des höfischen Milieus beziehungsweise – noch allgemeiner – an der Seite mächtiger Männer zu betrachten, also als eine quasi ‚natürliche‘ Begleiterscheinung der Macht, die keiner differenzierenden Betrachtung zu bedürfen scheint. Wie die meisten ‚anthropologischen Konstanten‘ so ist aber auch diese vehement in Frage zu stellen und der ‚Mythos Mätresse‘ als ein Machtdiskurs eigener Art aufzuschlüsseln.⁵

In dezidiertem Abgrenzung vom populären Mätressen-Bild und in der vielleicht naiven Hoffnung es korrigieren zu können fragt diese Studie nach den historischen Anfängen und zwar aus der Perspektive der Kunstgeschichte. Ich gehe davon aus, dass ungewöhnliche, als besonders wahrgenommene Phänomene auch auf der Ebene des ästhetischen Diskurses sehr präsent sind und dass visuelle Manifestationen das Neue oder Andere nicht nur begleiten, sondern auch aktiv mitgestalten, dass also das Entstehen der Mätresse – als Idee, Individuum oder Institution – mit ihrer Sichtbarkeit einhergeht.

Verdichtete Hinweise auf Mätressen sind im Frankreich des frühen 16. Jahrhunderts zu finden, also in einer historischen Situation, in der die Ästhetisierung der Monarchie durch den Rekurs auf die Antike und die Kunst der italienischen Renaissance neue Dimensionen annahm. Insofern ist zu erwarten, dass die Künste eine wichtige Rolle auch für das Phänomen Mätresse spielten. Die zentralen Fragen lauten also: Wie wurde die sozio-politische Identität einer Mätresse im Frankreich der Renaissance durch eigene oder andere

⁵Ich beziehe mich hier auf den Mythos-Begriff von Roland Barthes.

(z.B. königliche) Inszenierungen dargestellt, konstruiert und gestützt? Wann und wie wurde sie sichtbar? Welche künstlerischen Medien, welche Bilder und welche Strategien der Zurschaustellung waren daran beteiligt?

Vor allem anderen ist eine Präzisierung der Begriffe und ihrer Bedeutung im historischen Kontext geboten. Ein Exkurs in die Etymologie von „Mätresse“, „Favoritin“ und anderer vermeintlicher Synonyme ist aufschlussreich. In der Kombination mit sozialgeschichtlichen Beobachtungen leistet er pragmatische Hilfestellung und hat – wie noch zu zeigen sein wird – auch Auswirkungen auf das methodische Vorgehen.

In der Forschungsliteratur herrscht habituell Nachlässigkeit bei der Verwendung der Begriffe, was man wohl auch als mangelnde wissenschaftliche Sorgfalt im Umgang mit den historischen Phänomenen bewerten muss.⁶ Häufig wird ohne Rücksichtnahme auf den geschichtlichen Zeitraum, soziopolitische Strukturen, regionale Besonderheiten und mediale Spezifika wahlweise von Mätresse, Kurtisane, Favoritin oder Konkubine, manchmal sogar von Hetäre und Kokotte gesprochen. Der fehlende Wille zur Differenzierung signalisiert eine Geringschätzung der historischen Frauen, um die es geht – eine Geringschätzung, die nicht selten auf eine moralische Vorverurteilung der Devianz, also der unterstellten promiskuitiven Verhältnisse zurückgeht. Im Folgenden werden die in der Forschung und populären Darstellungen des ‚Mätressenwesens‘ kursierenden Begriffe etymologisiert und voneinander abgegrenzt, um daraus eine für den hier zur Diskussion stehenden Untersuchungszusammenhang angemessene und sinnvolle Handhabung der Termini abzuleiten.

Das französische Wort *maîtresse* (altfranz. *maïstresse*) geht zurück auf das lateinische *magistra* und heißt in der Frühen Neuzeit so viel wie Herrin, Gebieterin, Eigentümerin, Erzieherin. In diesem Sinne wird es im 15. und 16. Jahrhundert in Frankreich sowohl in literarischen Texten als auch in nüchternen Dokumenten eingesetzt, als Analogon zu *maître* (bzw. *maistre*).⁷ Seit dem 13. Jahrhundert ist *maïstresse* aber auch für „geliebte, umworbene, zur Ehe begehrte Frau“ gebräuchlich – ein Verständnis, das aus dem Kontext der ‚höfischen Liebe‘ und der in der Troubadour-Lyrik topischen Erhebung der verehrten Frau zu einer unerreichbaren ‚Gebieterin‘ über das Herz des Liebenden (*amant*) herrührt.⁸ Im Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts verweist *maîtresse* also immer auf eine höher gestellte Frau, deren privilegierte

⁶Vgl. hierzu kritisch und klärend Trauth 2006, S. 138-142; s.a. die ansonsten leider nicht zu empfehlende Studie von Thomas Kuster (2003, S. 15-48).

⁷So heißt es z.B. in der 28. Novelle des *Heptaméron* (1559) von Marguerite de Navarre: „Ce secretaire de la Roïne de Navarre alloit aussi souvent visiter le lieutenant, comme bon serviteur de son maistre et maïstresse.“ (Marguerite de Navarre 2000, S. 332)

⁸Vgl. Rey 1992, II, S. 1171-1172. S.a. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München 1997 (3. Aufl.), S. 848.

Position sich entweder den faktischen Anordnungen der hierarchisch strukturierten Feudalgesellschaft oder aber einer literarisch überformten Idealisierung verdankt.

Erst im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert, vielleicht erst in der Regierungszeit Ludwigs XIV., wird der Begriff *maîtresse* auch jenseits der Sprache der Dichtung als Bezeichnung für eine außereheliche Geliebte und insbesondere für die Geliebte des Königs geläufig. Er verweist nun auf das soziale Milieu des Hofes und einen dort fortgeschrittenen Institutionalisierungsprozess der Position der „Mätresse“.⁹ Die *maîtresse du Roi* wird offiziell als solche eingeführt und gerät zu einem etablierten, wenngleich nicht selbstverständlichen Bestandteil der herrscherlichen Repräsentation. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird sie in Memoiren und Tagebüchern der Hofleute als *maîtresse en titre* oder *maîtresse déclarée* bezeichnet.¹⁰

Die vormals nur im Medium der höfischen Dichtung formulierte Bedeutung der *maîtresse* als geliebter Frau wurde somit im 17. und 18. Jahrhundert ein gesellschaftliches Faktum, das in besonders exponierter Form am fürstlichen Hof anzutreffen war. Noch unklar ist, wie diese ‚Ent-Idealisierung‘ beziehungsweise ‚Materialisierung‘ vonstatten ging und welche Konsequenzen sie für das Verständnis und die Darstellung von *maîtresse* und *amant* hatte,

⁹Entsprechend wird *maîtresse* auch retrospektiv zur Kennzeichnung ähnlicher Phänomene in bereits vergangenen Epochen verwandt. So heißt es z.B. 1667 bei Antoine de Lamare de Chesnevarin in seinen *Éloges de la ville de Rouen*, bezogen auf Diane de Poitiers: „Diane à son mary ne tint pas sa promesse/ Car de Henry depuis elle fut la Maistresse/ Qu’il aimoit ardamment [...]“ (zit. nach: Les éloges de la ville de Rouen 1872, S. 27). Ähnlich formulierte Jean-François Pommeraye: „[Diane de Poitiers] ayant été enterrée à Anet, en l’Eglise Collegiale que Henry II. qui l’avoit eüe pour Maistresse, luy fit bâtir proche son Château.“ (Pommeraye 1686, S. 58). Interessanterweise verwandte schon Pierre Brantôme (um 1540-1614) den Begriff in eben diesem Sinne in seinem allerdings erst 1665/66 publizierten *Recueil des dames*. Dort heißt es im zweiten Band: „J’ay ouy conter, et le tiens de bon lieu, que, lors que le Roy François premier eut laissé Madame de Chasteaubriand, sa maistresse fort favorite, pour prendre Madame d’Estampes, [...] laquelle il prit pour sa maistresse [...]“ (Brantôme 1991, S. 649). Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass die Verwendung des Begriffs bei Brantôme auf einen verlegerischen Eingriff zurückgeht. Zu Brantôme, seinem Werk und der Editionsgeschichte vgl. die Einführung von Étienne Vaucheret sowie Anhänge in: Brantôme 1991, S. xi-xcviii und cxix-cxxiv.

¹⁰Vgl. Hanken 1996, S. 107. – Im deutschen Sprachraum verhielt es sich analog und entsprechend zeitlich verzögert. Dort war das Wort „Mätresse“ erst im 17. Jh. verbreitet und eine offensichtliche Übernahme aus dem französischen Sprachgebrauch bzw. aus Frankreich importierter Romanliteratur. Es verfestigte sich schließlich als – bis heute latent spöttische – Bezeichnung für die Geliebte des Fürsten, die im 17. und 18. Jh. auch an einigen deutschen Fürstenhöfen eine Art Institution darstellte. Vgl. Rabeler 2005; Lück 2006, S. 93-94. Neben dieser Bedeutung wurde aber auch die ursprüngliche übernommen und weitergeführt. So heißt es noch im 18. Jh. in Zedlers Universalexikon, Bd. 19, Sp. 635: „MAITRESSE, heisset im generalen Verstande die Frau oder Wirthin des Hauses, Hera, Domina; im specialen ein Weibs-Bild, mit der man ausser der Ehe in genauer Liebes-Verständniß lebet, Lat. Amatia, Pellex, Concubina. Hauptsächlich hat die letzte Bedeutung nur unter großen Herren und Standes-Personen statt.“

deren Verhältnis nun – angesichts der uneingeschränkten Machtposition des Fürsten – kaum mehr als weiblich dominiert gefasst werden konnte.

Die mit Blick auf den Sprachgebrauch also erst im 17. Jahrhundert virulente Vorstellung von der Mätresse als der Geliebten des Fürsten hat zwei Komponenten, die zusammenspielen, deren Unterscheidung aber Vorteile für eine historisch angemessene Handhabung der Begriffe bietet. Die Mätresse unterhält eine nicht-eheliche Liebesbeziehung zum Fürsten, also zu einem deutlich ranghöheren Mann. Ob es sich dabei tatsächlich um ein sexuelles Verhältnis handelt, ist mit Sicherheit nur von der Existenz aus dieser Verbindung hervorgegangener Kinder, sogenannter Bastarde, zu schließen. Ungeachtet dieser Beweisführung wird im zeitgenössischen Diskurs und auch heute habituell von einer sexuell basierten Intimität zwischen Fürst und Mätresse ausgegangen. Damit scheint die im späten 17. Jahrhundert zur Institution werdende Mätresse in der Nachfolge der fürstlichen Konkubine zu stehen oder eine Sonderform davon zu sein. Das Konkubinat war in Mittelalter und Früher Neuzeit sowohl als Begriff wie als soziale Praxis weit verbreitet und ließ sich auch durch die lutherische Kriminalisierung nicht-ehelicher Partnerschaftsformen nur bedingt eindämmen. Der Begriff „Konkubinat“ (*concupinatus*, *concupere* = den Beschlaf vollziehen) meint eine partnerschaftliche, eheähnliche Gemeinschaft von Mann und Frau ohne formelle Eheschließung, wie sie quantitativ mehr oder minder ausgeprägt von der Antike bis in die heutige Zeit in fast allen gesellschaftlichen Schichten anzutreffen ist. Auf der Ebene der weltlichen Fürsten war eine strategische Heirat zur Fortsetzung der Dynastie unabdingbar, so dass einer eventuell existierenden Konkubine immer der Status einer nachrangigen Zweitfrau beziehungsweise bloßen ‚Beischläferin‘ zukam. Geistliche Fürsten, denen wegen des Zölibat-Gebots Ehe und Geschlechtsverkehr offiziell versagt waren, lebten häufig im Konkubinat, um zumindest dem Eheverbot zu entsprechen. Der Zustand gab gleichwohl immer wieder Anlass zur Kritik.¹¹ Obwohl eine fürstliche Konkubine besondere Privilegien und unter Umständen auch erhebliche Macht am Hof genießen konnte, scheint das Wort „Konkubine“ doch nicht als ein Synonym für „Mätresse“ geeignet, als das es jedoch häufig genommen wird. Der Begriff ist strukturell zu verstehen, verweist primär und nüchtern auf das Faktum einer nichtehelichen Partnerschaft von Mann und Frau und ist insofern nicht spezifisch für die soziale Struktur am fürstlichen Hof, für dessen Beschreibung er gleichwohl genutzt werden kann.

Was das Wort „Konkubine“ nicht per se zum Ausdruck bringt, ist die zweite Komponente der Mätresse: Die potentielle Machtposition, die sie ihrer besonderen, in der Regel als Liebe codierten Beziehung zum Fürst respektive König verdankt und die der *maîtresse* zudem sprachgeschichtlich regelrecht einge-

¹¹Zum Konkubinat in Mittelalter und Früher Neuzeit vgl. Lück 2006; Widder 2004, 2006; Heinig 2002, 2006. S.a. Wunder 1992, S. 58ff.

schrieben ist. Das Privileg der Nähe und des relativ leichteren Zugangs zum Machthaber teilt die Mätresse mit anderen solcherart Begünstigten am Hof. Neben der Königin, der königlichen Familie und den Prinzen von Geblüt, die aufgrund ihres Standes mehr oder minder selbstverständlich große Privilegien genießen, sind dies Männer, in der Regel aus dem höheren Adel, denen der Monarch seine Gunst durch das Zugeständnis besonderer Nähe, die Verleihung wichtiger Ämter und andere Zuwendungen erweist. Wie die Mätresse befinden sich auch diese Begünstigten in einer latent prekären Situation, denn die einmal verliehene Gunst und die damit einhergehende herausgehobene Position am Hof können seitens des Königs auch wieder rückgängig gemacht oder gemindert werden. Alle diese nach Gutdünken oder Kalkül seitens des Herrschers begünstigten Personen sollen im Folgenden als „Favoriten“ respektive „Favoritinnen“ bezeichnet werden – wissend, dass sie dafür ganz unterschiedliche Voraussetzungen mitbringen, die ihre höfische Karriere im Zweifelsfall erheblich beeinflussen, wissend auch, dass nicht alle Favoriten gleich begünstigt sind, dass es also unten ihnen eine gewisse, unter Umständen auch mit dem sozialen Geschlecht (*gender*) zusammenhängende Hierarchie gibt, deren Mechanismen es zu untersuchen gilt.¹²

Für die Verwendung des Favoriten-Begriffs im Kontext dieser Studie spricht unter anderem seine Geschichte. Nicolas Le Roux hat die Wortfamilie *favorer*, *favoriser*, *favorer*, *favorable*, *favori* historisch zurückverfolgt und den Einsatz der Termini mit Blick auf die Ausübung königlicher Macht im 16. Jahrhundert prägnant analysiert. Während das Substantiv *favorer* im Sinne von Geschenk oder Gunst schon im frühen 12. Jahrhundert und die semantisch dazu gehörigen Verben *favoriser* und *favorer* im 14. und 15. Jahrhundert geläufig sind, setzt sich *favori*, als Adjektiv und Nomen, erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts durch. Alle diese Begriffe finden in erster Linie im politischen Bereich Verwendung, beziehen sich auf die von einer autoritären Instanz ausgehenden Gnaden- oder Gunsterweise gegenüber bevorzugten Personen oder Parteien und sind keineswegs pejorativ gemeint. Spätestens 1584, in der zweiten Ausgabe von Robert Estiennes *Dictionnaire Francoislain*, ist das Substantiv *favori* explizit an den König gebunden: „le favori du Roy“.¹³ Die ursprüngliche

¹²Mit diesem eher weiten Verständnis des Favoriten grenze ich mich partiell ab von der Definition, die Ronald G. Asch (2005) vorschlägt. Asch geht – unausgesprochen – davon aus, dass es an einem frühneuzeitlichen Hof wenn dann immer nur einen Favoriten gibt, der zudem selbstverständlich ein Mann ist. Diese Annahme eines exklusiven, nur dem männlichen Geschlecht vorbehaltenen Status mag für gewisse historische Konstellationen passend und deren Analyse zuträglich sein. Für eine Untersuchung der Machtstrukturen am französischen Königshof des 16. Jh. scheint sie nicht geeignet. Dem entspricht vielmehr die von Philippe Hamon (2001) gelieferte Definition von „Favori, favorite“. – Zu dem bzw. den Favoriten als Forschungsgegenstand vgl. S. 8-20 (Kap. I.2.1.).

¹³Vgl. Le Roux 2000, S. 22-25, hier S. 23. – Schon früher, in der ersten Hälfte des 15. Jh., gibt es den Begriff *mignon* als abwertende Bezeichnung für jemanden, der sich für das homosexuelle Vergnügen eines anderen hingibt. *Mignons* werden 1446 die jungen Männer in der Entourage Karls VII. (reg. 1421-61) genannt. Wenig später wurde Louis Bastet, sieur

feminine Form des Adjektivs, *favorie*, scheint sich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu *favorite* gewandelt zu haben, wahrscheinlich in Anlehnung an das italienische *favorita*.¹⁴ Ein substantivischer Gebrauch mit Blick auf die königlichen ‚Mätressen‘, also im Sinne eines Titels, lässt sich im 16. Jahrhundert noch nicht nachweisen. Erst im ausgehenden 17. Jahrhundert meint *la favorite* eindeutig die „*maîtresse préférée d'un roi*“¹⁵, ist also ein Synonym der wenig später kursierenden Bezeichnung *maîtresse en titre*.¹⁶

Angesichts des begriffsgeschichtlichen Befundes, der ja nicht steril hinter den Phänomenen steht, sondern auf Semantisierungsprozesse hinweist, die gesellschaftliche Veränderungen begleiten und mitformen, empfiehlt sich für den ins Auge gefassten Untersuchungszusammenhang folgende Sprachregelung mit handfesten methodischen Implikationen: In den Regierungszeiten Franz' I. (1515-1547) und Heinrichs II. (1547-1559) gibt es keine am Hof institutionalisierte *maîtresse en titre*, aber vermutlich Vorformen einer solchen Position respektive Rolle, denn in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die königliche Gunst – *le faveur royal* – ein wichtiges Mittel der Ausübung von Herrschaft und wird als solches relativ intensiv diskutiert. Unter den Begünstigten (*favoris*) sind, wie noch zu zeigen sein wird, auch Frauen, namentlich Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers. Sie werden im Folgenden als

de Crussol, aufgrund seiner affektiv geprägten Beziehung zu Ludwig XI. (reg. 1461-83) des Königs *mignon* genannt. Vom ausgehenden 15. Jh. bis um 1530 scheint die erotische Bedeutungskomponente des Wortes zurückzutreten. Bei der späteren Bezeichnung der Favoriten Heinrichs III. (reg. 1576-89) als *mignons* ist sie wieder sehr präsent. Im 15. Jh. kursiert auch die weibliche Form (*ma*) *mignonne* im Sinne von Geliebter. Für das hier ins Auge gefasste Phänomen der Günstlingswirtschaft kam *mignonne* aber offenbar nicht zur Anwendung. Vgl. Rey 1992, II, S. 1242; Hamon 2001, S. 811.

¹⁴Vgl. Rey 1992, I, S. 784.

¹⁵Vgl. Robert 1987, IV, S. 437; Rey 1992, I, S. 784.

¹⁶Wie der Exkurs zum Forschungsthema „Mätressenporträt“ (S. 22-28, Kap. I.2.2.) zeigt, gehört die „Kurtisane“ (*cortegiana*) in der Frühen Neuzeit in den italienischen Zusammenhang. Seit dem Ende des 15. Jh. ist die ursprünglich eine ehrenhafte Hofdame meinende Bezeichnung *cortegiana* auch für eine kostspielige, dafür aber gebildete und gesellschaftlich anerkannte Geliebte bzw. Gefährtin eines hochrangigen Mannes geläufig: „Quedam cortegiana, hoc est meretrix honesta“ („eine sogenannte Kurtisane, das heißt, eine ehrbare Hure“), so die Definition des päpstlichen Zeremonienmeisters Johann Burchard aus seinem *Liber Notarum* von 1498, zit. und übersetzt nach: Kurzel-Runtscheiner 2001, S. 19. Das Kurtisanenwesen war eine kulturell überhöhte, idealisierte Form der Prostitution und als solches in einigen oberitalienischen Städten, vor allem aber im frühneuzeitlichen Venedig und Rom sehr präsent. Vgl. die profunde Studie von Kurzel-Runtscheiner 2001, zur Etymologie ebd. S. 19-20. S.a. Bohde 2002, S. 108-111; Trauth 2006, S. 141-142. Der Begriff „Kurtisane“ wird aus dem Sprachgebrauch dieser auf die Situation am französischen Hof konzentrierten Studie ausgeschieden bzw. kommt hier nur in vergleichender Absicht zum Einsatz.

„Favoritinnen“ oder auch – geschlechtsneutral – als „Günstlinge“ und nicht als „Mätressen“ bezeichnet.¹⁷

Der Rekurs auf die königliche Gunst ermöglicht eine vergleichende Betrachtung männlicher und weiblicher Favoriten im gewählten Untersuchungszeitraum. Dabei ist zunächst zu fragen, wie die königliche Gunst überhaupt sichtbar wird – ob auf der performativen Ebene, in Objekten verschlüsselt oder durch Strategien der visuellen Repräsentation. Wer macht die Gunst sichtbar – der Monarch oder die Begünstigten oder beide? Gibt es *gender*-spezifische Merkmale? Und, anders herum: Lassen sich Favoriten-typische weibliche Rollenentwürfe markieren? Wie wichtig ist die Liebe als Topos und Thema? Spielt hier unter Umständen auch die in der spätmittelalterlichen Troubadour-Lyrik angelegte Bedeutung der *maîtresse* als ideale unerreichbare Geliebte eine Rolle? Welche Schlussfolgerungen – oder auch nur Spekulationen – können mit Blick auf die erst später auch sprachgeschichtlich greifbar werdende Existenz einer *maîtresse en titre* formuliert werden? Welchen Anteil hatten die Künste am „Aufstieg und Fall der Mätresse“¹⁸ im Frankreich der Frühen Neuzeit?

I.2 Forschungsstand

I.2.1 Mätresse und Günstling in der historiographischen Darstellung¹⁹

Die Historiographie hat dem gesellschaftlichen Phänomen Mätresse respektive Favoritin immer schon viel Aufmerksamkeit geschenkt. Für die Memoirenschreiber und Hofhistoriographen der Frühen Neuzeit war sie ein ebenso attraktives Thema wie für die Verfasser populärwissenschaftlicher Geschichtsbücher heute. Das Spektrum der geschichtswissenschaftlich ambitionierten Mätressen-Darstellungen erlaubt die grobe Differenzierung von drei Genres oder Erzählformen, innerhalb derer wiederum große qualitative Un-

¹⁷Damit einher geht eine Abgrenzung von dem diffusen, latent misogynen, häufig unseriösen und zu moralischer Stigmatisierung neigenden Diskurs, der sich habituell an den Begriff „Mätresse“ heftet bzw. die gemeine Vorstellung von ihr erst hervorbringt. Diese Abgrenzung war offenbar schon der französischen Autorin Anne de La Roche-Guilhen im frühen 18. Jh. wichtig. Im Vorwort ihrer erweiterten Ausgabe der *Histoire des favorites* von 1703 schrieb sie: „Je sais bien que quelques personnes, qui ne trouvent jamais des choses biens parce qu’elles veulent absolument les tourner mal, ont dit que les pièces ne conviennent au titre, et que *favorite* ne veut dire autre chose que *maîtresse*; mais moi, j’ai entendu et j’entends des femmes aimés.“ (zit. nach: La Roche Guilhem 2005, S. 33) – Der deutsche Begriff „Günstling“ ist eine gegen Ende des 17. Jh. aufkommende Verdeutschung des französischen *favori*. Vgl. Grimm 1984, IX, Sp. 1137-1138.

¹⁸So der Titel der leider diesbezüglich völlig unergiebigem Publikation von Thomas Kuster (2003).

¹⁹In der Forschung dominiert der Begriff „Mätresse“, weshalb er auch hier, abweichend von der Handhabung in den anderen Kapiteln, wiederholt vorkommt.

terschiede bestehen:²⁰ Im ersten Fall wird bei der Schilderung der historischen Ereignisse und Entwicklungen auch eine namentlich bekannte oder anonym bleibende Favoritin erwähnt. Eine solche Art der Geschichtswürdigkeit ist spätestens im 16. Jahrhundert greifbar. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es – der zweite Erzähltypus – Biographien über einzelne Mätressen.²¹ Schon in der Frühen Neuzeit in Wort und Bild anzutreffen sind, drittens, Anthologien von Mätressen-Porträts und -Geschichten, die sich anhaltender publizistischer Beliebtheit erfreuen.

Der „Mätressen-Sammelband“

Der „Mätressen-Sammelband“ scheint ein Vorbild und Pendant in den „Mätressen“- beziehungsweise „Schönheitengalerien“ zu haben, die seit dem 17. Jahrhundert an europäischen Fürstenhöfen entstanden.²² Die in der Bildnisgalerie gegebene Unklarheit bezüglich des Darstellungs- oder Auswahlkriteriums – Porträts historischer Frauenfiguren oder ‚Bildnisse‘ anonymer weiblicher Schönheiten – kennzeichnet in abgewandelter Form auch die frühneuzeitlichen Schilderungen aus dem Leben „galanter Damen“ oder „Favoritinnen“²³ und die modernen Anthologien zum Thema.

Typisch für letztere ist der erstmals 1967 unter Pseudonym publizierte Band *Die ungekrönte Geliebte* von Hermann Schreiber, dessen Lizenzausgabe von 2003 den großspurigen Titel *Mätressen der Weltgeschichte* trägt. Die im jovialen Plauderton und durchweg ohne Quellennachweis vorgestellten „Mätressen“ findet Schreiber unter anderem auf dem venezianischen Sklavenmarkt des 15. Jahrhunderts, am Hof Heinrichs VIII. von England, bei den sächsischen Kurfürsten und am russischen Zarenhof sowie an der Seite Ludwigs I. von Bayern, Benito Mussolinis und Adolf Hitlers – und natürlich auch am französischen Hof der Valois und der Bourbonen. Ein ähnliches Geschichtenerzählen über historische Epochen und Kulturkreise hinweg findet sich

²⁰Die folgenden Ausführungen gehen auf die Sichtung und Bewertung der einschlägigen Literatur zur Favoritin speziell im frühneuzeitlichen Frankreich zurück, dürften aber auf andere Epochen und Kulturkreise übertragbar sein.

²¹Biographische Darstellungen von Königinnen gibt es hingegen schon in der Frühen Neuzeit. Vgl. ffolliott 1995; McLeod 1991.

²²Vgl. Hase 1971, S. 92-94; Wenzel 2005.

²³Markante Beispiele frühneuzeitlicher Mätressen- bzw. Favoritinnen-Biographik in Anthologie-Form sind: *Les Dames galantes* von Brantôme, Ende 16. Jh. geschrieben, aber erstmals 1665/66 in Leiden publiziert. Vgl. Brantôme 1961. Der Buchtitel geht nicht auf Brantôme, sondern auf die Mode von *œuvres galantes* und verlegerisches Kalkül im 17. Jh. zurück (vgl. Cottrell 1970, S. 13); *Histoire des favorites, contenant ce qui s'est passé de plus remarquable sous plusieurs règnes* von Anne de La Roche-Guilhen (1644-1707), eine Sammlung von zehn „nouvelles galantes“ bzw. „nouvelles historiques“, erstmals 1697 in Den Haag veröffentlicht, in der Ausgabe von 1703 um zwei weitere Erzählungen ergänzt. Das historische Spektrum reicht vom alten Ägypten bis zu Heinrich IV. von Frankreich. Vgl. La Roche-Guilhen 2005. – Zu der im 17. Jh. aufkommenden Mode von Anthologien illustrierter Dirnenlebensläufe vgl. Wenn 2006, S. 253-257.

in Klaus Thiele-Dohrmanns *Hetären, Kurtisanen, Mätressen*. Wenn begriffliche Unschärfe kennzeichnend für Schreibers „Mätressen“-Buch ist, so erweisen sich auch die über den Titel angezeigten Differenzierungsbemühungen Thiele-Dohrmanns als scheinheilig. Hetären, Kurtisanen und Mätressen sind für ihn „Huren [...], die sich einen Namen gemacht hatten“, „Frauen [...], deren Leben eine große Gemeinsamkeit hatte: Liebe in vielen Variationen“²⁴. Die Wahl von Édouard Manets *Olympia* als Umschlag-Bild bestätigt diese verallgemeinernde und ahistorische Perspektive auf eine vermeintlich eigene Spezies Frau.

Etwas seriöser, weil auf einen einzigen – den französischen – Kulturraum und tatsächliche Favoritinnen beschränkt, sind Anthologien von Einzelporträts, wie sie unter anderem Marcel Pollitzer, Helge Thoma und Paule Lejeune vorgelegt haben.²⁵ In diesen publizistischen Zusammenhang gehören auch Darstellungen größerer Abschnitte der französischen Geschichte, deren narrative Struktur durch einander ablösende oder zeitgleich agierende „femmes du roi“ festgelegt ist. Hierzu zählen die Publikationen von Guy Breton und Guy Chaussinand-Nogaret und vor allem die mittlerweile sechsbändige Geschichte der *Reines de France* von Simone Bertière.²⁶ Historiographische Studien zum weiblichen Umfeld einzelner „vielgeliebter“ französischer Könige, also insbesondere zu Franz I., Heinrich IV., Ludwig XIV. und Ludwig XV., ergänzen das Spektrum.²⁷

Alle hier als „Mätressen-Sammelbände“ rubrizierten Arbeiten sind populärwissenschaftlich oder literarisch – die Grenzen sind fließend – in Zuschnitt und Anspruch. In keiner von ihnen finden sich die hinzugezogenen Quellen mehr als nur oberflächlich nachgewiesen. Ein angehängtes, nicht immer ergiebiges Literaturverzeichnis soll Seriosität und historiographische Glaubwürdigkeit bezeugen. Alle Autorinnen und Autoren verwenden eine unterhaltsame Erzählsprache, um vom Leben der Mätressen und am Hofe zu berichten. Einschlägige literarische Mittel dienen der Dramatisierung tatsächlicher und vermeintlicher historischer Ereignisse. Der Klappentext einer der Bände von Simone Bertière vermittelt einen Eindruck von dem in dem Genre vorherrschenden Tenor: „On retrouve dans ce volume ce qui fait

²⁴Thiele-Dohrmann 1997, S. 8 u. 19. Der Autor fasst Inhalt und wohl auch Anspruch seiner Werkes so zusammen: „Aus vielen Jahrhunderten kommen Frauen ins Bild, die untereinander sehr verschieden waren, aber deren Leben eine große Gemeinsamkeit hatte: Liebe in vielen Variationen, verkauft, verliehen, verschenkt – die manchmal in Verzweiflung endete.“ Ebd. 1997, S. 19. Ähnlich dürfte das *Cupid and the King* betitelte Buch von Princess Michael of Kent (Touchstone, 2006) argumentieren, das so unterschiedliche Frauen wie Nell Gwyn, La Marquise de Pompadour, Marie Walewska, Lola Montez und Lillie Langtry vorstellt und mir schon deshalb eine nähere Betrachtung nicht wert schien.

²⁵Pollitzer 1973; Thoma 1999; Lejeune 2004.

²⁶Vgl. Chaussinand-Nogaret 1990; Breton 1991; Bertière 1994/1, 1994/2, 1996, 1998, 2000 u. 2002.

²⁷Vgl. Lescure 1865; Levron 1967; Heim 1956; Royer 1956; Meyrac 1913 u. 1913-1914; s.a. Bertière 1998 u. 2000.

le charme des précédents: le goût du concret, le sens de la vie, le mélange de tendresse et d'humour.“²⁸

Trotz der mehr oder minder ausgeprägten Konzentration auf Mätressen, an den europäischen Höfen oder ausschließlich in Frankreich, und der Betrachtung einer größeren Zeitspanne finden sich in den genannten Publikationen keinerlei Ansätze zu einer kritischen Analyse der Favoritin als sozio-politische Rolle, als eine Entwicklung und Wandel unterworfenen Institution der höfischen Gesellschaft. Die starke Ausdehnung des dargestellten Zeitraums, wie besonders extrem bei Guy Breton (1991), der französische „Geschichten der Liebe“ vom Frühmittelalter bis zur Dritten Republik schildert, führt eher dazu, dass der epochenspezifische kulturgeschichtliche Kontext vernachlässigt oder gänzlich ignoriert wird. Vor dem Hintergrund scheint die 1996 publizierte Studie von Caroline Hanken eine Pioniertat. Der effektheisende Titel *Vom König geküsst. Das Leben der großen Mätressen* ist irreführend, verbirgt sich dahinter doch eine sorgfältige kulturgeschichtliche Analyse, die das Phänomen Mätresse am Beispiel der Favoritinnen von Ludwig XIV. und Ludwig XV. aus unterschiedlichen Perspektiven und auf der Basis angemessener Quellenlektüre betrachtet. Neben der sich verändernden Raumzuweisung im königlichen Palast kommen das Kräfteverhältnis zwischen Königin und Favoritin, Mechanismen der Fraktionsbildung und Klientelwirtschaft, die zunehmende Formalisierung des Mätressenstatus und deren Auswirkungen auf die Machtstrukturen am Hofe zur Sprache. Eingebettet in den größeren Zusammenhang schildert Hanken am Beispiel der Madame de Montespan auch einen konkreten Einzelfall und schafft so eine produktive Verbindung von biographischem und sozialgeschichtlichem Genre. Im Epilog wird dem Fortleben des Phänomens Mätresse bis in die Gegenwart, bis hin zu Charles und Camilla, sachlich und diskurskritisch nachgespürt. Wenn auch Hanken kleine Anekdoten referiert und einen leichtfüßig-unterhaltsamen Ton anschlägt, vielleicht um die mit dem Titel geweckten Erwartungen nicht (gänzlich) zu enttäuschen, so bleibt sie doch stets bei ihrer distanzierten analytischen Darstellung, die Augenmaß und Problembewusstsein dokumentiert. Mit Caroline Hankens Arbeit liegt ein wesentlicher Beitrag zur Kulturgeschichte der Favoritin in Frankreich vor. Eine umfassende, institutions-, rechts- und auch geschlechtergeschichtliche Fragestellungen stärker berücksichtigende Studie, wie sie Fanny Cosandey für die französischen Königinnen vorgelegt hat, steht weiterhin aus.²⁹

²⁸Bertièrre 2000, rückwärtige Einbandseite.

²⁹Die mit Blick auf dieses Desiderat vielversprechend betitelte Publikation von Thomas Kuster (2003) enttäuscht durch mangelndes Problembewusstsein und methodische Unzulänglichkeit. – Eine knappe und wenig ambitionierte Darstellung der französischen Favoritinnen aus frauengeschichtlicher Perspektive liefert Lazard 2001, S. 267-274. – Zur Einschätzung des Forschungsdesiderats siehe auch Weisbrod 2000, S. 14f. – Cosandey (2000) Arbeit über „symbole et pouvoir“ der französischen Königin vom 15. bis zum 18. Jh. ist das wissenschaftliche Gegenstück zu den *Reines de France* von Bertièrre.

Biographische Darstellungen

Die negative Bewertung des Genres „Mätressen-Sammelband“, aus der Han-kens Publikation ausdrücklich auszunehmen ist, trifft auch für die Mehrzahl der Biographien zu, die sich einzelnen Favoritinnen oder Geliebten der französischen Könige widmen. Einige Autoren scheinen sich auf das verlegerische Format der populärwissenschaftlichen „Mätressen-Biographie“ regelrecht spezialisiert zu haben.³⁰ Das intime Verhältnis mit dem König begründet hier zwar die Biographie-Würdigkeit, wird aber nicht analytisch betrachtet, sondern durch häufig sentimentale Anekdoten lediglich beschrieben. Die konventionelle „Mätressen-Biographie“ schildert den Lebenslauf der Protagonistin von ihrer sozialen Herkunft über das erste Zusammentreffen mit dem Monarchen, die Entwicklung der Liebschaft und Eifersüchteleien am Hofe bis hin zum Verlust der königlichen Gunst und dem Rückzug vom höfischen Leben.³¹ Hinzugezogene Quellen, Primär- und Sekundärliteratur, werden in der Regel gar nicht oder nur sporadisch angezeigt. Häufig gibt es nur einen Annex „Sources et bibliographie“, dessen Zuordnung zum Haupttext der oder dem Lesenden überlassen bleibt.³²

Positiv, weil gut recherchiert und dokumentiert, analytisch ambitioniert und sachlich geschrieben, heben sich hiervon – neben neueren biographischen Lexikonartikeln³³ – einige wenige Einzelstudien ab, wie insbesondere die im Jahr 2000 publizierte Arbeit von Andrea Weisbrod *Von Macht und Mythos der Pompadour*. Um der Frage nach der sozio-politischen Stellung der *maîtresse en titre* am Beispiel der berühmtesten Favoritin des französischen Absolutismus nachzugehen, unternimmt Weisbrod eine betont quellenkritische Untersuchung, die die überlieferte Korrespondenz der Pompadour, die von ihr in Auftrag gegebenen „Staatsporträts“ und die Wahrnehmung dieser königlichen Favoritin durch die Zeitgenossen zusammenführt. Der diskursanalytische Zugriff ermöglicht es der Autorin, die ebenso prekäre wie machtvolle Position zumindest dieser *maîtresse en titre* „im Spannungsfeld zwischen po-

Zu Geschichte und Historiographie der Königin in Frankreich, v.a. im 16. u. 17. Jh., s.a. folliott 1995; Hanley 1994; McCartney 2002; zum Königinntum in Europa in der Frühen Neuzeit und später s. Orgel 1996; Schulte 2002; Campbell Orr 2004. – Für eine um Differenzierung, auch mit Blick auf das Phänomen Mätresse, bemühte wissenschaftliche Darstellung des Kurtisanenwesens im Rom des 16. Jh. s. Kurzel-Runtscheiner 2001.

³⁰Dieser Umstand ist sicherlich auch mit verlegerischen Interessen zu erklären. Typische „Mätressen-Biographen“ sind Carré (1935, 1937, 1938, 1939), Castries (1983, 1986), Decker (1985, 2002, 2003, 2007), Erlanger (1955, 1975), Meyrac (1913, 1913-14), Petitfils (1988, 1990), Rat (1955, 1957, 1959) und Ritter (1936, 1947).

³¹Zum problematischen Genre „Mätressen-Biographik“ am Beispiel Pompadour s.a. Weisbrod 2000, S. 47-57.

³²Diese editorische Praxis ist allerdings nicht auf die „Mätressen-Biographik“ beschränkt, sondern typisch für (populär)wissenschaftliche historiographische Publikationen einiger großer französischer Verlage.

³³Vgl. z.B. das von SIEFAR edierte *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France* (www.siefar.org).

litischem Amt und informeller Macht“³⁴ herauszuarbeiten. Indem Weisbrod die Mätresse als einen „weiblichen Günstling“ betrachtet, macht sie sie den männlichen Favoriten am königlichen Hof vergleichbar und eröffnet dadurch eine ebenso seriöse wie produktive geschlechtergeschichtliche Perspektive.

Weisbrods Arbeit hat den Charakter einer Fallstudie und ist dezidiert keine Biographie. Das gleiche gilt für die Publikationen von Gabriele Hoffmann (1984), Sybille Oßwald-Bargende (2000) und Alfred P. Hagemann (2007), die mit Constantia von Cosel, Christina Wilhelmina von Grävenitz und Wilhelmine von Lichtenau drei herausragende Mätressen-Persönlichkeiten an deutschen Fürstenhöfen zum Thema haben.³⁵ Für den französischen Kontext ist neben Weisbrods Studie der Aufsatz von Elizabeth C. Goldsmith und Abby E. Zanger (1995) hervorzuheben. Den beiden Autorinnen geht es weniger um die historische Person – in dem Fall Marie Mancini, eine frühe Geliebte Ludwigs XIV. – als vielmehr um den zeitgenössischen Diskurs, der die kurze Romanze der beiden umgab und erst für die Nachwelt konstituierte. Die Synopse der auf die Liebschaft Bezug nehmenden Briefe von Mancinis Onkel, Kardinal Mazarin, und der in den folgenden Jahrzehnten publizierten Darstellungen der Affäre aus der Feder der französischen *Mémoralistes* Lafayette, Motteville und Montpensier zeigt auf, mit welchen politischen Implikationen die durchaus divergierenden Schilderungen des königlichen ‚Privatlebens‘ behaftet waren und welche metaphorischen Bedeutungen der Libido des Monarchen zugesprochen wurden. Mehr noch als Weisbrod machen Goldsmith und Zanger deutlich, dass Äußerungen und Erzählungen über die Mätresse immer auch und mitunter in erster Linie den König betreffen.³⁶

Quellen und Quellenkritik

In der betont quellenkritischen und diskursanalytischen Herangehensweise von Weisbrod, Goldsmith/Zanger und anderen Autorinnen einerseits und dem häufiger anzutreffenden auffallend pauschalen, oft auch unseriösen Umgang mit der Primärliteratur andererseits offenbart sich ein Quellenproblem, das den Forschungsgegenstand Mätresse über alle Epochen und Kulturkreise hinweg kennzeichnet und den Quellenbestand selbst wie auch den Umgang damit betrifft.

Die überlieferten Schriftquellen zum Phänomen Mätresse beziehungsweise zu einzelnen Favoritinnen sind heterogen und bislang nicht systematisch erfasst. Es gibt nüchterne Rechtsdokumente wie Geburts- und Heiratsurkunden, Schenkungs- und Übertragungsanweisungen, Inventare, Kauf- und

³⁴Weisbrod 2000, S. 298.

³⁵Zur Gräfin von Cosel s.a. den Aufsatz von Frank Göse (2003).

³⁶In dem Zusammenhang aufschlussreich ist auch der *Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon*, der letzten Favoritin Ludwigs XIV., gewidmete Sammelband von Alain Niderst (1999).

Beschäftigungsverträge etc., die in die historiographischen Darstellungen einfließen, dort allerdings keiner systematisch vergleichenden Analyse unterzogen werden. Hinzu kommen – soweit vorhanden und seriös ediert – Ego-Dokumente, also Briefe, Memoiren und andere Schriftzeugnisse einzelner Favoritinnen.³⁷ Den größten Quellenbestand stellen zeitgenössische und postum dokumentierte Äußerungen über die oder eine bestimmte Mätresse. Diese behaupten zwar – wenn auch zum Teil nur mittelbare – Augenzeugenschaft und Wahrhaftigkeit, erfordern aber eine besonders kritische diskursanalytische Prüfung. Das dürfte auf die überwiegende Mehrzahl historischer Schriftquellen zutreffen, muss aber im Fall der Mätresse eigens hervorgehoben werden, denn in der einschlägigen Historiographie ist ein dem Sachverhalt angemessenes Problembewusstsein nur in wenigen, nämlich den oben geschilderten Ausnahmen zu finden. Meistens werden die vermeintlichen Augenzeugenberichte ebenso wie erst später entstandene Kommentare und Anekdoten unterschiedslos und unkritisch als Belege zitiert oder auch ohne jeden Nachweis in die historiographische Erzählung eingeflochten. Ähnlich wird gerne mit Bilddokumenten verfahren, die laut Betitelung oder anderer Hinweise eine bestimmte Mätresse darstellen sollen. Über die Jahrhunderte entstand so ein publizistisches Dickicht aus sich wiederholenden, zum Teil variierten, aber auch neu ge- respektive erfundenen Mätressen-Geschichten und -Bildern, deren nachträgliche Entwirrung wenn nicht unmöglich, so doch zumindest äußerst schwierig ist.

Ein relativ großer und mitunter auch recht aussagekräftiger Teilbestand der Zeitzeugenberichte sind einschlägige Äußerungen, die Botschafter, Nuntien und andere auswärtige Besucher des französischen Hofes in ihrer Korrespondenz überliefert haben.³⁸ Hinzu treten Schriftzeugnisse der höfischen Gesellschaft selbst, darunter auch literarisch und historiographisch motivierte Darstellungen. Dieser Bestand ist der eigentlich problematische. Denn das offenbar sehr zur Anekdote beziehungsweise zum Anekdotischen Anlass gebende Thema Mätresse beschäftigte nicht nur die unmittelbaren Zeitgenossen, sondern auch und vor allem die nachfolgenden Generationen, die angeblich Erinnertes, von Dritten Anvertrautes oder der eigenen Fantasie Entsprungenes niederschrieben und damit die ‚Überlieferung‘ zu einzelnen königlichen Favoritinnen substantiell anreicherten.

Ein hierfür markantes Beispiel sind die Schriften von Pierre de Bourdeille, Abbé de Brantôme (um 1540 – 1614), die erstmalig 1665/66 in Leiden pu-

³⁷Der Entwicklung der literarischen Gattungen, Brief und Memoiren, entsprechend liegt hier ein substantieller Quellenbestand erst aus dem ausgehenden 17. und v.a. aus dem 18. Jh. vor.

³⁸Vgl. die Korrespondenz-Editionen von Firpo (1965-1978: Bd. 5), Lestoquoy (1963-1977: Bde. 1, 3, 6, 9 u. 14), Occhipinti (2001), Paillard (1877) und Tommaseo (1838).

bliziert wurden.³⁹ In seinem Hauptwerk, dem *Recueil des Dames*, liefert Brantôme zunächst kurze Porträts (*discours*) ausgewählter weiblicher Mitglieder der königlichen Familie (*Les Dames illustres*), um dann im zweiten Teil (*Les Dames galantes*) von amourösen Affären, Eifersuchtsszenen, erotischen Begebenheiten und Kuriositäten aller Art zu berichten, die sich am Hof der Valois zugetragen haben sollen. Er stützt sich dabei auf mündliche Quellen („j’ai ouy parler“) und scheint sich der Tatsache bewusst, „historiographisch nicht Darstellbares, aber Interessantes und gegebenenfalls Nützlichendes niederzuschreiben“⁴⁰. Dazu gehört auch das Liebesleben der französischen Monarchen.

J’ay ouy parler que le roy François une fois voulut aller coucher avec une dame de sa cour qu’il aimoit. Il trouva son mary l’espée au poing pour l’aller tuer; mais le roy luy porta la sienne à la gorge et luy commanda, sur sa vie, de ne luy faire nul mal, et qu’il luy faisoit la moindre chose du monde, qu’il le tueroit ou qu’il luy feroit trancher la teste; et pour cette nuict l’envoya dehors, et prit sa place.⁴¹

Der *Recueil des Dames* ist voll von solchen dramatischen, nicht selten grotesk anmutenden Anekdoten, die den Grundstock für viele spätere ‚Mätressen-Darstellungen‘ bieten.⁴² So lässt sich zeigen, um hier nur eines von unzähligen Beispielen anzuführen, wie ein vermutlich schon im frühen 16. Jahrhundert kolportiertes Gerücht, demgemäß ein kalkulierter Beischlaf Dianes de Poitiers mit Franz I. die Begnadigung ihres des Landesverrats überführten Vaters veranlasst habe, über Brantôme und spätere Historiographen bis hin zu Jules Michelet fortgeschrieben und ausgeschmückt wurde.⁴³ Die schon länger – und zu Recht – angemeldeten Zweifel am Wahrheitsgehalt dieser Geschichte ließen auch Hermann Schreiber, den eingangs vorgestellten Mätressen-Biograph des 20. Jahrhunderts, ungerührt: „Wir bleiben dennoch bei unserer Version. Sie entwürdigt nicht Diane [...], sondern allenfalls den König [...]“⁴⁴

Die mit solcher Beharrlichkeit ‚überlieferte‘ Anekdote bezeugt beispielhaft eine misogyne Topik, die für das Gros der Äußerungen über Mätressen bezie-

³⁹Zu Brantôme, seinem Werk und der Editions-geschichte vgl. die Einführung von Étienne Vaucheret sowie die Anhänge in: Brantôme 1991, S. xi-xcviii u. cxix-cxxiv. S.a. Kleber 1999, S. 299ff.; Cottrell 1970.

⁴⁰Kleber 1999, S. 301

⁴¹Brantôme 1961, S. 19.

⁴²Ähnlich verhält es sich mit den sog. *Historiettes* von Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692), die Skandalgeschichten vom Hof der ersten Bourbonen-Könige überliefern. Vgl. Tallemant des Réaux 1996.

⁴³Zur Geschichte dieser Anekdote vgl. Cloulas 1997, S. 59-62. Victor Hugo verarbeitete sie in seinem Drama *Le roi s’amuse* (1832 uraufgeführt), das wiederum Giuseppe Verdi als Vorlage für seine Oper *Rigoletto* diente. Die Anekdote war auch ein beliebtes Thema der französischen Salonmalerei im 19. Jh. Vgl. Girault 2006, S. 38.

⁴⁴Schreiber 2003, S. 44.

hungsweise Favoritinnen bis heute typisch ist, bislang allerdings noch nicht angemessen analysiert wurde. So geht es auch in dieser Erzählung nicht um die Machtposition, die Diane de Poitiers am Hof Franz' I. gehabt haben muss, um eine solche Entscheidung herbeiführen zu können. Ihr vermeintlicher Erfolg wird vielmehr als eine (kleine) Schwäche des Königs ausgelegt. Durch die intrigant motivierte Einflussnahme der angeblichen Geliebten kommt es, wenn nicht zu einer falschen, so doch zu einer inkonsequenten Entscheidung des Souveräns. Dass die Mätresse die Regierungsarbeit stört, weil sie den Monarchen von den wichtigen und richtigen Dingen ablenkt, ihn unlauter beeinflusst und letztendlich unberechenbar macht, ist ein häufiger, wenngleich selten explizit formulierter Vorwurf. Erwerb und Erhalt ihrer einflussreichen Position an der Seite des Königs ist der Favoritin – so die einschlägige Topik – durch den manipulativen Einsatz betörender, wenngleich vielleicht nur künstlicher, also falscher Schönheit und raffinierter Liebeskünste möglich, außerdem durch die arglistig betriebene Verdrängung von Konkurrentinnen und Nebenbuhlerinnen. Ihre sexuelle Verfügbarkeit und Bereitschaft wird selbstverständlich vorausgesetzt und so auch Diane de Poitiers ohne Umschweife zur „Geliebten zweier Könige“⁴⁵ erklärt. Vor allem die angebliche Promiskuität der Mätresse, also ihre gründliche Missachtung der herkömmlichen Anforderungen an weibliche Tugendhaftigkeit, beflügelt und legitimiert die üble Nachrede. Das lasterhafte Verhalten kann demnach nur selbstsüchtige Ziele haben. Eitelkeit und Gier nach Luxus sind die meist genannten.⁴⁶ Ein von bürgerlichen Glücksvorstellungen inspirierter Topos erst der modernen Geschichtsschreibung ist die romantische Liebe, die den Fürsten und seine Mätresse, beide ansonsten zu diplomatischen und ungewollten Heiraten verpflichtet, verbindet.⁴⁷ Auch in der Berichterstattung über die Beziehung zwischen Prinz Charles und Camilla Parker-Bowles stand dieses Motiv im Vordergrund.

⁴⁵Ebd., S. 44.

⁴⁶Zum Beispiel wurde über die Herzogin von Étampes, Favoritin von Franz I., kolportiert, sie sei zu einer begeisterten Anhängerin der Kaisers, Karls V., geworden, nachdem dieser ihr bei seinem Frankreich-Besuch 1539 einen großen Diamanten geschenkt hatte. Vgl. Knecht 1998, S. 562. – Eine interessante, aber aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive fragwürdige Studie zum Zusammenhang von „Maitressenwirtschaft“, Luxus und Kapitalismus stammt von Werner Sombart (1992).

⁴⁷So argumentiert u.a. Helge Thoma: „Die Monarchen betrachteten ihre Ehen als Pflichterfüllung [...] Ihr emotionelles Defizit, das dadurch zwangsläufig entstand, deckten sie bei ihren Mätressen. [...] Sie waren die frei gewählten Lebenspartnerinnen, die dem König das schenkten, was die Königinnen nicht geben konnten, nämlich Liebe, Sinnlichkeit, Verständnis und Vertrauen.“ (Thoma 1999, S. 7) – Für eine differenzierte Behandlung der „romantischen Liebe“ vgl. Luhmann 1998, S. 163-182.

Polit- und sozialgeschichtliche Forschung

Die skizzierte Topik der gemeinen Mätressen-Historiographie findet sich nicht nur in den einschlägigen Biographien und Anthologien, sondern auch in denjenigen Geschichtsdarstellungen, die die königliche Geliebte als eine unter mehreren Randfiguren erwähnen. Hierzu gehören neben Gesamt- und Epochen-darstellungen der französischen Geschichte⁴⁸ vor allem die Biographien einzelner Könige. Die ältere Literatur dieser Gattung, wie zum Beispiel die 1579 erschienene Geschichte Frankreichs von François de Belleforest, erweist sich mitunter als aussagekräftige Quelle. Einige neuere wissenschaftliche Biographien, die gesellschaftspolitische Veränderungen im frühneuzeitlichen Frankreich berücksichtigen und ihre ProtagonistInnen im Kontext dieser Entwicklung situieren, bieten eine angemessene, vom Anekdotischen weitgehend befreite Auseinandersetzung auch mit der Favoritin. Hierzu zählen neben anderen die Arbeiten von Robert Jean Knecht zu Franz I. und Katharina von Medici, von Frederic J. Baumgartner zu Heinrich II. sowie, wenngleich mit Einschränkungen, Jean-Pierre Babelons Biographie Heinrichs IV.⁴⁹

Womöglich noch wichtiger für eine analytische Perspektive auf die Mätresse sind neuere struktur- und sozialgeschichtliche Forschungen zur Entwicklung der französischen Monarchie im 16. und 17. Jahrhundert, die die sich wandelnden Beziehungen sowohl zwischen König und Adel als auch innerhalb des Adels untersuchen. Ausgangspunkt dieser Arbeiten ist die schon 1969 von Norbert Elias in *Die höfische Gesellschaft* infrage gestellte Idee von absolutistischer Herrschaft als einer exklusiv in der Person des Monarchen konzentrierten Macht.⁵⁰ So wird auch das französische Königtum im 16. Jahrhundert nicht mehr nur als Vorstufe der vermeintlichen Alleinherrschaft Ludwigs XIV., also als Etappe eines deterministischen Entwicklungsmodells vom mittelalterlichen Feudalstaat zum absolutistischen Nationalstaat betrachtet. Vielmehr gilt es nun, die tatsächlichen Zentralisierungsbemühungen der französischen Krone, die sich vor allem in verwaltungstechnischen Veränderungen insbesondere in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts niederschlagen, sowie die in der Formel *primus inter pares* angezeigte, fortdauernde Verbundenheit von König und Adel gleichermaßen zu berücksichtigen. Der König teilte mit dem traditionsreichen französischen Schwertadel eine ‚natürliche‘ Legitimität der gesellschaftlichen Vorrangstellung, und nach wie vor bedurfte er dessen Loyalität, um das Reich regieren zu können.⁵¹ Bei der Analyse des angespannten

⁴⁸Zur Geschichte Frankreichs im 16. Jh. vgl. die Überblicksdarstellungen von Jouanna 2006; Jouanna et al. 2001; Baumgartner 1995.

⁴⁹Vgl. Knecht 1978, 1998 u. 2003; Baumgartner 1988; Babelon 1989/1. Zu Heinrich II. s.a. Cloulas 1985.

⁵⁰Vgl. Elias 1990. Für die Auseinandersetzung mit Elias' Werk s. a. Duindam 1995; Rehberg 1996; Opitz 2005.

⁵¹Arlette Jouanna prägte hierfür und bezogen v.a. auf die erste Hälfte des 16. Jh. den Begriff der „monarchie consultative.“ (Jouanna et al. 2001, S. 177)

und im steten Wandel begriffenen Kräfteverhältnisses zwischen Krone und Schwertadel einerseits, alteingesessener *noblesse d'épée* und relativ neu ernannter *noblesse de robe* andererseits kam Patronagebeziehungen eine große Bedeutung zu. Für das 16. Jahrhundert haben neben anderen J. Russell Major, Robert Harding, J.H.M. Salmon, Sharon Kettering, Kristen B. Neuschel und Donna Bohanan sogenannte „patron-client-relationships“ auf den verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen untersucht.⁵² Da in dieser frühen Zeit die Beziehung zwischen Patron und Klient offenbar noch eher amorph, wenig definierten Charakter hatte, spricht die Forschung hier von „*clientage*“ (Klientel-Beziehung) und nennt erst das stärker formalisierte Patron-Klient-Verhältnis im 17. und 18. Jahrhundert „*patronage*“ (Patronagebeziehung).⁵³

Nach der Definition von Barbara Stephenson basiert „*clientage*“ auf einer wechselseitigen, aber vertikalen, also von sozialem Gefälle gekennzeichneten Beziehung zwischen einem Patron, der etwas zu vergeben oder zu verschenken hat, und einem Klienten, der etwas als Gegenleistung anbietet. Diese Beziehung muss nicht, kann aber exklusiv und von Dauer sein. Eine wichtige Funktion kommt dabei dem sogenannten „*broker*“ zu. Er oder sie vermittelt potentielle Klientel-Beziehungen, bringt Patrone und Klienten aus verschiedenen Regionen und unterschiedlichen sozialen Schichten zusammen und trägt mitunter auch selbst etwas zu dem wechselseitigen Austausch bei.⁵⁴

Im System der Klientel-Beziehungen agiert der König als oberster Patron. Seine Geschenke (*dons, bienfaits du roi*), die zum Teil auch über „*broker*“ weiterverteilt werden können, sind ein traditionelles Regierungsinstrument, mit dem er Einzelpersonen, Familien und ganze Bevölkerungsteile an sich zu binden und zu verpflichten sucht. Im 16. Jahrhundert wurden die von der Île-de-France in die Provinz beziehungsweise von der Krone zum niederen Adel reichenden, in Geschenken und Gegengeschenken gründenden Klientel-Beziehungen besonders wichtig.⁵⁵ Der König ‚schenkte‘ ausgewählten Vertre-

⁵²Vgl. Major 1964 u. 1988; Harding 1978; Salmon 1975; Neuschel 1989; Kettering 2000; Bohanan 2001. S. a. Baumgartner 1995; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 177-269, insb. S. 191-208. Zu Patronagebeziehungen im 17. u. 18. Jh. s. Mousnier 1974; Kettering 1986.

⁵³Vgl. Stephenson 2004, S. 16/ FN 4. Zu Problemen und Fragestellungen bei der Untersuchung von Patronagebeziehungen in der Frühen Neuzeit s. a. Droste 2003.

⁵⁴„[C]lientage is based on a vertical, unequal, and reciprocal relationship between a patron who has something to bestow and a client who offers something in exchange, and may or may not be exclusive or long-standing. [...] A broker is someone who brings a potential patron and client together, and may or may not bring something to the exchange, and because brokers often brought together clients and patrons from different geographical places or who were of differing social status, brokers served an important function in the exercise of clientage.“ (Stephenson 2004, S. 17)

⁵⁵Vgl. Hamon 1994, S. 476ff.; Le Roux 2000, v.a. S. 22-25; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 195-208; Davis 2002. Für die Geschenkpraxis der königlichen *étrennes* im französischen Spätmittelalter vgl. Buettner 2001. – Die Literatur zum Thema Geschenk und Gabe ist inzwischen sehr umfangreich. Ich verweise hier lediglich auf die grundlegende und impulsgebende Arbeit von Marcel Mauss (1990).

tern des alt eingesessenen Hochadels ein Gouverneursamt, so dass jene in ihren Provinzen wie Vize-Könige regieren konnten. Die Gouverneure stammten zumeist aus in der REgion gut etablierten, anerkannten Familien, besaßen also schon eine gewisse Hausmacht, die sie zur Dienstbarmachung ihres Herrschaftsbereichs im Sinne der Krone nutzen konnten. Sie waren Klienten des Königs, agierten aber auch als Patrone gegenüber dem mittleren und niederen Adel und fungierten zudem als „broker“ zwischen der Krone und dem aufstrebenden Verwaltungsadel (*noblesse de robe*) in ihrer Provinz, der sich Ämter gegen Treue erkaufte.⁵⁶ Während die Ernennung zum Gouverneur und die Vergabe anderer Ämter innerhalb des französischen Staatsapparates einen offiziellen, mehr oder minder formalisierten Charakter hatten, war das weit verzweigte Netz von mitunter auch nur kurzfristigen Klientel-Beziehungen äußerst informell und wenig transparent. Neuere Forschungen haben aufgezeigt, dass es innerhalb dieser eher weichen, auf persönlichen Verbindungen beruhenden Machtstrukturen nicht geringe Einflussmöglichkeiten auch für adelige Frauen gab, insbesondere wenn sie der königlichen Familie respektive dem engeren Umfeld des Königs angehörten.⁵⁷

An diese Forschungen ist anzuknüpfen bei der Frage, welche Machtposition die Favoritin am französischen Hof einnahm oder einnehmen konnte. Wenn „*clientage*“ auf persönlichen, nicht oder nur wenig formalisierten Beziehungen beruhte, so lässt sich damit unter Umständen das komplexe und strukturell schwer beschreibbare Phänomen des Günstlings oder Favoriten – mithin auch der Favoritin oder Mätresse – besser fassen. Diesen nicht immer über ein offizielles Amt institutionalisierten Randfiguren fürstlicher und insbesondere absolutistischer Herrschaft widmeten sich in den letzten Jahren einige wissenschaftliche Tagungen und Publikationen.⁵⁸ Die in dem Zusammenhang vorgestellten Definitions- und Differenzierungsversuche stimmen darin überein, dass eine persönliche, in der Regel affektive, mitunter sogar erotisch gefärbte Beziehung zwischen Favorit und Herrscher die herausgehobene Position des ersteren bedingt, welche in der Regel durch besonders umfangreiche fürstliche Gunsterweise der Hofgesellschaft gegenüber angezeigt wird. Räumliche beziehungsweise körperliche Nähe und Freundschaft werden somit zu politischen Kategorien und zur Grundlage für eine hohe Machtposition am

⁵⁶Zum Posten des Gouverneurs im frühneuzeitlichen Frankreich vgl. Doucet 1948, I, S. 22ff.; Harding 1978; Jouanna, „Le Pouvoir du Roi“, in: Jouanna et al. 2001, S. 195ff., u. Art. Gouverneurs, in: ebd. S. 855-857.

⁵⁷Vgl. Stephenson 2004; Kettering 1989; Neuschel 1997.

⁵⁸Vgl. Hirschbiegel/Paravicini 2004, dort v.a. die Beiträge von Jan Hirschbiegel und Ronald G. Asch; Kaiser / Pecar 2003, dort neben der Einführung der Herausgeber insb. der Kennzeichen des frühneuzeitlichen Günstlings herausarbeitende Aufsatz von Asch, S. 21-38; Asch 2005; Elliott/Brockliss 1999; Hamon 2001; Le Roux 2000 u. Jouanna 1992 zu der *mignon*-Politik von Heinrich III.; Moote 1992 zu Richelieu und anderen Favoriten im frühen 17. Jh.; epochenübergreifend Karsten/Thiessen 2006. – Für eine „psychopolitische“ Perspektive auf den Favoriten vgl. Marvick 1983.

Hofe. Diese bleibt allerdings ohne eindeutige Rechtsgrundlage, muss deshalb durch ein geschickt gespanntes Netz von Klientel-Beziehungen stabilisiert werden und ist trotzdem immer gefährdet. Ein ausgeprägtes Favoritentum lässt sich in den europäischen Monarchien und im Alten Reich mit seinen Territorien für das 16. und 17. Jahrhundert ausmachen, wobei innerhalb dieses Zeitraums regional unterschiedliche Verdichtungen des Phänomens auftreten. Unter Umständen profitierten die frühneuzeitlichen Favoriten von Phasen, in denen das Staats- beziehungsweise Regierungssystem relativ weniger festgefügt oder im Wandel begriffen war.

Die schon von den Zeitgenossen vorgebrachte Kritik des männlichen Günstlings bezichtigt ihn der Anmaßung und der Gier, wirft ihm böse Ratgeber-schaft und mitunter sogar sexuelle Ausschweifungen vor.⁵⁹ Die Analogien zur Topik der Mätressen-Schelte sind offensichtlich. Während die Forschung gelegentlich den Versuch unternimmt, zwischen Typen von Günstlingen sowie zwischen Günstlingen und lediglich Begünstigten zu unterscheiden,⁶⁰ wird eine geschlechtergeschichtliche Perspektive noch selten eingenommen. Zu Recht merkt Sybille Oßwald-Bargende an: „Das Zeitalter des Favoritentums ist [...] nur unzureichend beschrieben, wenn sich der wissenschaftliche Fokus auf den männlichen Günstling einengt.“⁶¹ Für die Favoritin als dem weiblichen Günstling *par excellence* haben – neben Oßwald-Bargende (2000, 2003) und Andrea Weisbrod (2001) – zuletzt Frank Göse (2003) und Leonhard Horowski (2004) einschlägige Arbeiten vorgelegt.⁶² Insbesondere die über die übliche Fallstudie weit hinausgehende Untersuchung Horowskis zur Gunst-Umverteilung am französischen Hof nach 1661 legt, unter anderem, geschlechtsspezifische Aspekte frühneuzeitlicher Favoritenkarrieren offen.

1.2.2 Mätresse und Günstling in der kunstgeschichtlichen Forschung

Forschungsd desiderat und Problemstellungen

Angesichts der Überfülle allgemein historiographischer, wenngleich aus wissenschaftlicher Perspektive häufig problematischer Literatur zur Mätresse er-

⁵⁹Vgl. Asch 2004, S. 525-528; Asch 2005, S. 63-64.

⁶⁰So z.B. im einleitenden Aufsatz von Kaiser/Pecar, in: dies. 2003, S. 9-19. S.a. Hirschbiegel 2004, insb. S. 30-31; Brockliss 1999; Moote 1992, S. 16.

⁶¹Oßwald-Bargende 2003, S. 139. Der von Kaiser/Pecar (2003) für ihren Sammelband gewählte Titel *Der zweite Mann im Staat* ist zumindest unglücklich. – Das 8. Symposium der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, *Der Fall des Günstlings*, rubrizierte die weiblichen Günstlinge unter die „Sonderfälle“ – ein Etikett, das Oßwald-Bargende (2003) zu Recht mit einem Fragezeichen versieht. Der zugehörige Sammelband (Hirschbiegel/Paravicini 2004), sortiert die beiden Beiträge zu Favoritinnen und Konkubinen in den arg hilflos „Illegitime, Bilder, Künstler“ betitelten Teil.

⁶²S.a. Ruby 2004/1.

staunt, dass sich die Kunstgeschichte des Themas bislang kaum angenommen hat. Bis heute scheint es keine Gesamtdarstellung und auch keinen Sammelband zur Ikonographie oder Repräsentationskultur der Favoritin in Frankreich oder an anderen europäischen Höfen zu geben.⁶³ Dem stehen mehrheitlich sehr differenzierte kunstgeschichtliche Forschungen zum *Image du Roi* und zur Repräsentation der drei Königinnen und Regentinnen Katharina von Medici, Maria von Medici und Anna von Österreich gegenüber,⁶⁴ die hilfreich für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Mätresse sowohl in struktureller und methodischer Hinsicht als auch mit Blick auf den historischen Einzelfall sind.

Auch der Günstling oder Favorit wurde seitens der Kunstgeschichte bislang eher vernachlässigt. Einen Versuch „to define the image of the favourite as a category of court art“⁶⁵ machte Jonathan Brown (1999), der sich in seiner Analyse auf Porträts von drei im frühen 17. Jahrhundert in England, Spanien und Frankreich agierenden „minister-favourites“ konzentriert: Georges Villiers, Herzog von Buckingham, Gaspar de Guzmán, Graf von Olivárez, und Armand-Jean du Plessis, Herzog von Richelieu. Brown kann einige interessante Aspekte der Selbstinszenierung aufzeigen, so die gezielte Übernahme tradiertter visueller Codes zur Steigerung des eigenen Status und die sinnfällige Anordnung von Monarch und Favorit im Bild oder Raum. Allerdings wird deutlich, dass, obwohl Buckingham, Olivárez und Richelieu Zeitgenossen waren, nicht nur die historischen Umstände ihres Agierens, sondern auch die jeweils zur Verfügung stehenden Medien und Modi der Repräsentation sehr spezifisch und different waren.⁶⁶ Eigentlich wäre eine viel umfassendere Kontextualisierung jedes einzelnen der von Brown vorgestellten Kunstwerke vonnöten. Ein solches Vorgehen würde aber unter Umständen einen sinnvollen Vergleich und damit das Anliegen des Autors,

⁶³Caroline Hanken (1996) geht in ihrer Studie zu den Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. nur bedingt auf kunsthistorische Aspekte ein, diskutiert aber die Zuweisung von Räumlichkeiten im königlichen Palast und spricht die Bedeutung mätzenatischer Aktivitäten auf Seiten der Mätressen zumindest an. – Der von Andreas Tacke (2006) herausgegebene Tagungsband zum Konkubinat an mitteleuropäischen Fürstendörfen um 1500 wiederum ist interdisziplinär angelegt. Die kunstgeschichtlichen Beiträge sind sehr unterschiedlich hinsichtlich Zuschnitt, Erkenntnisinteresse und Güte.

⁶⁴Zum ‚Bild‘ des oder eines bestimmten französischen Königs vgl. Lecoq 1987; Burke 2001; Sabatier 1991; Thomas 1996; Ellenius 1998; Hochner 2006; Gaetgens/Hochner 2006; zu den Königinnen bzw. Regentinnen vgl. ffolliott 1986, 1989, 1995 u. 2001; Gaetgens 1995 u. 2006; Baumgärtel 1997; Tönnemann 2004; Cosandey 2004; Crawford 2004; Hoogvliet 2003 u. 2006; Frommel/Wolf 2008 sowie mehrere Aufsätze in Wilson-Chevalier 2007. S.a. Wilson-Chevalier 2002/2; Dixon 2002; Barker 2001.

⁶⁵Brown 1999, S. 223.

⁶⁶Brown sieht das Problem durchaus: „[...] I do not wish to suggest that a single template will fit all. Distinctive visual codes were elaborated in London, Paris and Madrid before Buckingham, Richelieu and Olivares arrived on the scene, and partly determined how their approaches to representation were fashioned.“ (ebd., S. 224)

„Grundzüge einer Ikonographie des Favoriten sichtbar zu machen“⁶⁷, vereiteln. Hier tritt ein Dilemma zu Tage, das nicht nur das ‚Bild des Favoriten‘ betrifft. Das Gebot und auch die Schwierigkeit der angemessenen Balance zwischen Einzelfall- und Strukturanalyse gelten für alle etwas komplexeren Forschungsfelder. Beim Günstling und Personen von ähnlich prekärem gesellschaftlichem Status scheint allerdings besondere Vorsicht geboten, denn hier ist, anders als zum Beispiel beim König, der historische Einzel- oder Sonderfall das quasi systemimmanente Übliche. In seiner Untersuchung zur „künstlerischen Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento“, also eines typischen Vertreters des frühneuzeitlichen Prekariats, entschied sich Dietrich Erben wohlweislich für die Fallstudie und das Beispiel Bartolomeo Colleoni. Zur Begründung heißt es in der Einleitung:

Es scheint, daß sich die Frage nach einem eigenen Auftraggeberprofil der italienischen Condottieri in dieser allgemeinen Form weder durch die Betrachtung eines ikonographischen Typus, noch durch eine generalisierende, die vielfältigen Statusdifferenzen zwischen den Condottieri nivellierende Sicht schlüssig beantworten läßt.⁶⁸

Dem wäre zugespitzt hinzuzufügen, dass wir uns eine solche Frage vielleicht gar nicht erst stellen und den Blick damit verstellen sollten. ‚Das‘ ästhetische Profil des Favoriten respektive der Favoritin dürfte in diachroner Perspektive kaum seriös zu bestimmen sein, und, wie der Artikel von Brown (1999) zeigt, auch der synchrone Vergleich hat seine Tücken.

Exkurs: Das „Mätressenporträt“

Ein genuin kunsthistorisches Interesse gilt seit längerem dem irreführenderweise so genannten „Mätressenporträt“ – ein Phänomen, das strukturelle Analogien zu dem bereits geschilderten „Mätressen-Sammelband“ aufweist. Weil „Mätressenporträts“, auch durch ihre illustrative Verwendung in historiographischen und populären Darstellungen, die gemeine Wahrnehmung der Favoritin und den Diskurs darüber nachhaltig prägen, seien sie hier zumindest erwähnt und als Gattung problematisiert.

Nina Trauth hat das Forschungsfeld ebenso klug wie luzide dargelegt und angelegentlich des „Mätressenporträts“ die „Interessen der Mätressenforschung“ herausgearbeitet.⁶⁹ Ihrer These, dass „der Gegenstand [i.e. das Mätressenporträt] mit dem Willen zur Identifizierung der ‚schönen Frau‘ konstruiert wird“⁷⁰, stimme ich zu.

⁶⁷„[...] to perceive the outlines of an iconography of the favourite.“ (ebd., S. 223)

⁶⁸Erben 1996, S. 9.

⁶⁹Vgl. Trauth 2006.

⁷⁰Ebd., S. 128.

Es existiert ein vergleichsweise umfangreicher frühneuzeitlicher Bilderkorpus von sinnlich akzentuierten Frauendarstellungen, die mehrheitlich in Italien, aber auch in Frankreich und im deutschen Raum entstanden. Wenn die einzelnen Werke auch recht unterschiedlich sind und innerhalb des Korpus Untergruppen markiert werden können, so ähneln sie sich doch hinsichtlich des Bildausschnitts, der latenten Bildnishaftigkeit und vor allem der (noch) nicht möglichen Kontextualisierung in spezifischen historischen Entstehungs- und Rezeptionszusammenhängen. Trauth führt als Beispiel das um 1535 datierte *Bildnis einer Frau mit entblößtem Oberkörper* von Bartholomäus Bruyn d.Ä. an.⁷¹ Ohne überzeugende Beweisführung wird es gemeinhin als ein Porträt der Kölner Bürgerin Katharina Jabach, der Konkubine von Johann Gebhard von Mansfeld, angesehen. Den Willen zur Identifizierung der Dargestellten als Katharina Jabach führt Trauth zu Recht auf benennbare „Naturalisierungseffekte“ des nackten weiblichen Körpers zurück. Die „Abweichung von einem angenommenen Ideal [bringt] den Eindruck von Individualität hervor [...]“⁷². Und ein solcherart erotisiertes weibliches ‚Porträt‘, wie es außer Barthel Bruyn zahlreiche andere Künstler vom späten 15. bis ins 18. Jahrhundert entwarfen, führt in der einschlägigen Forschung wie auch in der populären Wahrnehmung reflexartig zu einer Identifizierung als Mätresse, Kurtisane, Konkubine etc.⁷³ Fraglich ist, ob dieser Reflex tatsächlich eine Grundlage in nachweislichen Darstellungen historischer Mätressen hat, wie Trauth zu vermuten scheint⁷⁴, oder ob sich hier nicht vielmehr eine in der bürgerlichen (Doppel-)Moral gründende Vorstellung vom promiskuitiven Liebesleben in der Frühen Neuzeit – sei es am Hof des französischen Königs, im Rom der Päpste oder in Casanovas Venedig – Bahn bricht. Ein voyeuristischer Impuls, die entblößt sich darbietende Geliebte eines ehemaligen Potentaten in Augenschein und damit auch den privilegierten Blick des fürstlichen Liebhabers anzunehmen, ist wohl nicht von der Hand zu weisen.

Trauth skizziert eine Typologie des „Mätressenporträts“ und unterscheidet dabei Bildnisse in eigener und in anderer Gestalt.⁷⁵ Mit letzteren meint sie historische, mythologische und sakrale Identifikationsfiguren, die typisch vor allem für die italienischen Darstellungen ‚schöner Frauen‘ aus dem 16. Jahrhundert sind. Mätressen oder Kurtisanen werden angeblich in Gestalt von Lucretia, Kleopatra oder Maria Magdalena, als Flora, Venus, Diana, Danae,

⁷¹um 1535, Öl / Eichenholz, 71 x 53,8 cm (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 47)

⁷²Trauth 2006, S. 129.

⁷³Zur undifferenzierten Handhabung der Begriffe Mätresse, Kurtisane, Konkubine vgl. S. 3-7 (Kap. I.1.). Für einen regelrechten Katalog angeblicher „Kurtisanenporträts“ s. Lawner 1987.

⁷⁴Trauth äußert sich dazu eigentümlich vage: „Der Gegenstand Mätressenporträt ist also durch die Bilder dieser beiden Frauen [i.e. Diane de Poitiers und Madame de Pompadour] stark beeinflusst.“ (Trauth 2006, S. 133)

⁷⁵Ebd., S. 133ff.

Leda oder Nympe dargestellt. Hinzu kommt das im frühen 16. Jahrhundert von Leonardo da Vinci in Mailand und von Tizian in Venedig geprägte Bildformular der *bella donna*, ein ohne mythologische oder andere Maskeraden auskommender Typus, an den sich auch Barthel Bruyns Gemälde in Nürnberg anzuschließen scheint.⁷⁶

Das Problem einer solchen ikonographisch ausgerichteten Typologie des „Mätressenporträts“ besteht darin, dass implizit an der Annahme einer Realität beziehungsweise historischen Identität hinter den Bildern festgehalten wird, dass also ihre potentielle Referenz auf eine bestimmte Kurtisane, Mätresse etc. weiterhin mitgedacht wird. Damit besteht die Gefahr, dass 1.) andere, unter Umständen viel interessantere Aspekte dieser Bilder nicht wahrgenommen werden und dass 2.) Bilder oder Objekte, die nicht in den skizzierten Bilderkorpus hineinpassen, gleichwohl aber zur Repräsentation einer Favoritin oder Kurtisane gehörten und dafür eventuell sogar aussagekräftiger sind, gar nicht erst in den Blick geraten. Trauth ist sich dieser Problematik bewusst und zeigt von der neueren Forschung bereits beschrittene Wege aus dem Dilemma auf.⁷⁷ Dabei stehen erneut vermeintliche „Mätressen-“ respektive „Kurtisanenporträts“ im Zentrum, deren Identifikation nun allerdings zugunsten anderer Bildlektüren vernachlässigt wird: In Abgrenzung von traditionellen, auf fragwürdigen Quellen basierenden Deutungen insbesondere der weiblichen Aktdarstellungen Tizians als Bildnisse venezianischer Kurtisanen⁷⁸ werden vor allem die Modi des „Zu-Sehen-Gebens“ und die im Bild angelegte Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter untersucht.⁷⁹ Sigrid Schade verweist auf die Konstruiertheit nicht nur der Bilder, sondern auch von ihnen gezeigten „ganzen weiblichen Körper“. Naturalisierungseffekte verdecken die Konstruiertheit und den Herstellungsprozess der gemalten Körper. Sie wirken mit an der Festschreibung von Geschlechterdifferenzen, so Schade im Anschluss an Daniela Hammer-Tugendhat, und suggerieren Referenz auf eine bestimmte Person, deren getreues Abbild angeblich vor Augen steht. Für den angenommenen Bezug zum frühneuzeitlichen Kurtisanenwesen – sei er tatsächlich ursprünglich gegeben oder erst nachträglich hineingese-

⁷⁶Anne Junkerman (1988) hat dieses Bildformular als „sensuous female half-length image or portrait“ charakterisiert und eingehend untersucht.

⁷⁷Trauth 2006, S. 143-154. Gleichwohl, und obwohl sie das „Mätressenporträt“ als Konstrukt entlarvt, plädiert Trauth dafür, vor allem angesichts des eher kleinen und etwas isolierten Bestands an „Mätressenporträts“ aus dem deutschen Raum, an dem Begriff und damit auch an der möglichen Referenz festzuhalten – aus forschungsstrategischen Gründen (ebd., S. 142). Die Logik einer solchen Strategie erschließt sich mir nicht. Eine Berücksichtigung des Gemäldes von Barthel Bruyn bei der Auseinandersetzung mit dem Bild der ‚schönen Frau‘ und dem weiblichen Porträt in der Frühen Neuzeit ist in jedem Fall wünschenswert. Aber es ist m.E. nicht einzusehen, warum dabei die frei erfundene Identifikation als Konkubine Katharina Jabach mitgenommen werden muss.

⁷⁸Vgl. Held 1961; Hope 1980; Ost 1981; Santore 1988 u. 1991; Borggreffe 2006.

⁷⁹Vgl. Schade 1995; Schade/Wenk 1995; Hammer-Tugendhat 1989, 1994 u. 2000. S.a. Schuler 1991; Götz-Mohr 1987; Bohde 2002, S. 99-126.

hen – ist Hammer-Tugendhats Befund wichtig, dass im 16. Jahrhundert der Mann aus dem erotischen Bild weitgehend verschwindet und statt dessen seinen Ort als Betrachter vor dem Bild findet – ein Vorgang mit weitreichenden Implikationen für eine geschlechtsspezifische Subjektkonstituierung. Die Konfrontation von dann eben keineswegs ‚autonom‘ zu nennendem weiblichem ‚Akt‘ und männlichem Betrachter scheint vordergründig der Konfrontation von Kurtisane und Liebhaber zu entsprechen. Tatsächlich stellt sie eine bestimmte, Praktiken des Kurtisanenwesens präjudizierende Gegenüberstellung aber erst her: eine hierarchisch strukturierte Konfrontation zwischen aktiv schauendem Mann und passiv sich zu sehen gebender oder feil bietender ‚schöner Frau‘ im/als Bild. Die dieser Anordnung, also dem ‚weiblichen Akt‘, inhärente Machtkonstellation bleibt auch dann bestehen, wenn die Dargestellte den Blick des Betrachters erwidert, ihre Passivität also als eine aktiv eingetragene, selbstbewusste Haltung erscheint, die dann als besonders frivol, mithin typisch für die Situation der käuflichen Liebe wahrgenommen wird.⁸⁰

All dies sagt nichts darüber aus, ob es sich bei dem jeweils zur Diskussion stehenden Bild um die Selbst- oder Fremddarstellung einer bestimmten Kurtisane, um eine erotische Männerphantasie oder um etwas noch ganz anderes handelt. Darüber kann unter Umständen eine historische Kontextualisierung des einzelnen Werks – auch und vor allem jenseits der vermeintlichen Gattung „Kurtisanenporträt“ – Aufschluss geben. In vielen Fällen ist aber wohl die Ambiguität und Ortlosigkeit der ‚schönen Frau‘ auszuhalten und ihre „anonyme Referenz“⁸¹ als Gestaltungs- und Funktionsmerkmal offen zu legen und zu analysieren, anstatt die Bilder mit einer Identifizierung als namentlich nicht bekannte Mätresse, Kurtisane oder Konkubine von ‚Mr. x‘ vordergründig handhabbar zu machen und dann unweigerlich mehr über den Mann respektive Liebhaber zu sprechen als über die dargestellte Frau.⁸²

Beim frühneuzeitlichen Bild der ‚schönen Frau‘ mit zweifelhafter Identität geht es auch um die Analogisierung von Frau und Kunstwerk über das Vergleichsmoment der Schönheit. Elizabeth Cropper, Mary Rogers und andere haben diesen Zusammenhang und seine Implikationen für das weibliche Porträt am Beispiel ‚anonymer‘ italienischer Frauendarstellungen aus dem frühen 16. Jahrhundert eingehend untersucht.⁸³ Der topische Diskurs und die darin vorgenommene Zuschreibung geschlechtsspezifischer Merkmale und Rollen lassen sich sowohl in kunst- und literaturtheoretischen Schriften der Zeit als auch in den bildkünstlerischen und literarischen Werken selbst sowie in ihrer

⁸⁰In den das Verhalten der Geschlechter normierenden Traktaten der Renaissance wurde der gesenkte, abgewandte Blick als ein Zeichen der Keuschheit und Bescheidenheit beschrieben und insofern als angemessen für eine ehrbare Frau erachtet. – Zur Tradition des ‚weiblichen Aktes‘ und der Rolle des Betrachters s.a. Prange 1995 u. 2000.

⁸¹„anonymous referentiality“ (Simons 1995, S. 283ff.)

⁸²S.a. Trauth 2006, S. 142; Simons 1995.

⁸³Vgl. Cropper 1976 u. 1986; Rogers 1986 u. 1988; Tinagli 1997, insb. S. 73-104; Pommier 1998, S. 55-103. S.a. Simons 1995.

gesellschaftlichen Handhabung nachweisen. Gedichte, die ideale Weiblichkeit zelebrieren und mit vollendeter Kunstaussführung parallel führen, sind insbesondere von Petrarca und in dessen Nachfolge unter anderen von Pietro Bembo und Pietro Aretino überliefert. Sie finden frappante Entsprechungen in den zahlreichen *belle donne* Sandro Botticellis, Leonardos, Giovanni Bellinis, Tizians, Parmigianinos und anderer italienischer Künstler, aber auch in den kunsttheoretischen Schriften Agnolo Firenzuolas und Giovanni Paolo Lomazzos.⁸⁴ Cropper schlussfolgert:

In this context distinctions between the representation of beauty and beauty represented are often elided, and, as a result, peculiar problems of identity and efficacy are attached to the interpretation of female portraiture.⁸⁵

Es gehört zu diesem Kunst und Leben verspinnenden Schönheitsdiskurs, dass das reale oder auch fiktive Modell häufig zur Geliebten stilisiert wird, die aufgrund ihrer besonderen körperlichen Reize den künstlerischen Schaffensdrang auslöst und den kreativen Akt erst gelingen lässt. Der große Stellenwert, der der Liebe und dem männlichen Begehren in diesem von antiken Anekdoten angereicherten Diskurs zukommt, beflügelt die Identifizierung der anonymen *bella donna* als Geliebte einer sozial hochgestellten Persönlichkeit, also als Kurtisane.

In der historischen Porträtforschung wird das mimetische Konzept der Ähnlichkeit seit längerem problematisiert und inzwischen als nur ein, wenngleich wichtiger Aspekt des Darstellungsmodus ‚Porträt‘ erachtet.⁸⁶ Patricia Simons nennt das Porträtieren „a fictive, rhetorical device“⁸⁷, dessen Mechanismen und Wirkungszusammenhänge zu untersuchen sind, auch und gerade aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive. In ihrer dichten Analyse von Leonardos *Dame mit dem Hermelin* arbeitet Simons den komplexen Zusammenhang ambivalenter Darstellungsabsichten, künstlerischem Diskurs und flexibler Rezeptionsanordnungen heraus.⁸⁸ Dieses Bildnis der Cecilia Gallerani war vermutlich von ihrem Geliebten Ludovico Sforza, dem Herzog von Mailand, in Auftrag gegeben worden, und zwar anlässlich der strategisch motivierten Verheiratung, also ‚Weitergabe‘ Cecílias an einen anderen Mann. Es verknüpft über das von der jungen Frau auf dem Arm gehaltene Tier, aber auch über ihre zwischen Zu- und Abwendung oszillierende Körperhaltung sexuelle Anspielungen mit Hinweisen auf weibliche Keuschheit. Das Bild galt

⁸⁴Vgl. Roggendorf/Ruby 2004/2.

⁸⁵Cropper 1986, S. 176.

⁸⁶Für eine zusammenfassende Darstellung zum Stand der Porträtforschung vgl. Roggendorf/Ruby 2004/2.

⁸⁷Simons 1995, S. 268.

⁸⁸um 1490, Öl / Holz, 54,8 x 40,3 cm (Nationalmuseum Krakau). Vgl. Simons 1995, S. 277-283. Zu dem Gemälde s.a. Shell/Sironi 1992.

schon zur Zeit seiner Entstehung als ein Meisterwerk Leonardos, der es hierin vermocht habe, die Schönheit von Kunst und Natur auf eine Weise verewigt zu haben, wie es dem Modell, der leibhaftigen Cecilia Gallerani, nicht möglich gewesen sei. Die *Dame mit dem Hermelin* bot somit auf mindestens zwei, als separat benennbaren, aber zusammenwirkenden Ebenen Anlass für „homosocial bonding“: Das Bildnis war eine Projektionsfläche für männliches sexuelles Begehren, das durch das Wissen um die Identität der Dargestellten, die ehemalige Geliebte des Herzogs, noch legitimiert und unter Umständen gesteigert wurde. Anlässlich des Gemäldes trafen sich aber auch die männlich diskursivierten Sphären künstlerisch-kreativer Genialität und deren kennerschaftliche Betrachtung⁸⁹ – eine Begegnung also, die die Kunstgeschichtsschreibung bis heute prägt.

In Frankreich entstand im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts eine größere Anzahl anonymer Frauendarstellungen, die dem hier problematisierten Phänomen „Mätressenporträt“ zugeordnet werden können. Die fraglichen Gemälde und unter ihnen vor allem diejenigen, die eine oder zwei gar nicht oder nur wenig bekleidete Frauen im Badezuber oder aber bei der Toilette zeigen (Abb. 1 u. 2), wurden in der einschlägigen Forschung wiederholt als „Mätressenporträts“ gedeutet, ohne dass diese Referenz auch nur für ein einziges Bild hätte seriös nachgewiesen werden können.⁹⁰ Die Identifizierung als Diane de Poitiers, Marie Touchet, Gabrielle d’Estrées etc. datiert in der Regel aus dem 19. Jahrhundert, wurde in der Folgezeit unkritisch übernommen und dann auch auf andere ähnlich aussehende Bilder übertragen.⁹¹ Während in einigen jüngeren Publikationen die Lektüre dieser Gemälde als „Mätressenporträts“ durchaus in Frage gestellt wird⁹², so bleibt die diffuse Vermutung eines Zusammenhangs mit der Rolle der Favoritin am

⁸⁹Vgl. Simons 1995, insb. S. 283. Eine bessere Kenntnis der Auftragslage und der ursprünglichen Bestimmung der *Dame mit dem Hermelin* könnte weitere Kommunikationsebenen aufzeigen.

⁹⁰Vgl. hierzu den ausführlichen Katalog in Plogsterth 1991, S. 223-329. – Varianten des Bildformulars *Dame au bain* befinden sich in der National Gallery in Washington (Abb. 1), im Musée Condé in Chantilly (Öl/Lw., 115 x 103 cm), im Musée des Arts décoratifs in Paris (Öl/Lw., 110 x 86,5 cm). Eine ehemals im Schloss von Chenonceau verwahrte Version ist seit 1888 verschollen. 1982 tauchte eine *Dame au bain* (Öl/Holz, 92,5 x 69,5 cm) im Kunsthandel bei Sotheby’s auf. Neben dem bekannten Gemälde im Louvre (Abb. 2) gibt es Darstellungen von zwei *Dames au bain* im Musée national du château de Fontainebleau (Öl/Lw., 96 x 125 cm), im Musée Languedocien in Montpellier (Öl/Lw., 62,5 x 84 cm), im Musée des Beaux-Arts in Lyon (Öl / Lw., 96 x 120 cm) und im Palazzo Vecchio in Florenz (Öl/Holz, 129 x 97 cm). Gemälde einer *Dame à sa toilette* befinden sich im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Öl/Lw., 105 x 76 cm), im Kunstmuseum Basel (Öl/Holz, 112 x 98,7 cm) und im Worcester Art Museum in Worcester, Connecticut (Öl/Holz, 135,9 x 108,2 cm).

⁹¹Vgl. Trinquet 1966, 1967 u. 1968; Bertrand 1993.

⁹²Vgl. Zerner 1990, 1996, S. 189ff., u. 2002, S. 336-338; Plogsterth 1991; La dame à sa toilette 1988.

königlichen Hof bestehen.⁹³ Literarische und populärwissenschaftliche Darstellungen befördern diesen Kurzschluss.⁹⁴ Angelehnt an die Überlegungen Patricia Simons' (1995) einerseits und Victor J. Stoichitas (1998) andererseits habe ich zuletzt versucht, am Beispiel der *Dame au bain* von François Clouet (Abb. 1) den Porträtmodus des Gemäldes als gezielt eingesetzte Komponente eines „selbstbewußten Kunstwerks“ zu lesen und so mögliche Funktionszusammenhänge des Bildformulars aufzuzeigen.⁹⁵

Französische Kunstgeschichte im 16. Jahrhundert

Die Varianten der *Dame(s) au bain* und der *Dame à sa toilette* gehören aus methodischen Gründen, und auch weil sie erst später entstanden sind, nicht in den engeren Zusammenhang dieser Studie, die sich auf die französische Hofkultur während der Regentschaften Franz' I. und Heinrichs II. konzentriert. Die Forschungslage zu den hier behandelten Werken und ihrem qua Medium oder Gattung gegebenen kunsthistorischen Kontext wird in den einzelnen Kapiteln referiert. Neuere Überblicksdarstellungen über die gesamte Epoche der französischen Renaissancekunst stammen von André Chastel (1994) und Henri Zerner (1996).⁹⁶ Für die sogenannte „Schule von Fontainebleau“ sind neben Monographien zum Werk herausragender Künstler⁹⁷ und diversen Einzeldarstellungen der Katalog zur Ausstellung *L'École de Fontainebleau* (1972) und der zugehörige, 1975 von André Chastel herausgegebene Tagungsband weiterhin grundlegend.⁹⁸ Für das „französische Schloss der Renaissance“, für die Geschichte seiner seit dem späten 15. Jahrhundert sich entwickelnden Ausrichtung und Struktur, die Herleitung und Funktionsbestimmung einzelner Bauteile und die Analyse der Raumdisposition ist nach wie vor das Buch von Wolfram Prinz und Ronald Kecks (1985) das unverzichtbare Standardwerk. Hinzu kommen die Sozial- und Architekturgeschichte verbindenden Studien von Monique Chatenet (v.a. 2002), Jean Guillaume (v.a. 1993, 1994) und Bertrand Jestaz (1988). Einen guten, auch vergleichenden Überblick über die französischen Schlösser und ihre Geschichte liefert Jean Babelon (1989/2).⁹⁹ Vertiefte Studien zu einzelnen Schlössern und Architekten stammen von An-

⁹³Dies ist vor allem bei der Arbeit von Ann Plogsterth (1991) gegeben, die, obwohl sie das Gros der vermeintlichen Mätressenbilder als nicht identifizierbar erachtet, gleichwohl daran festhält, dass das Phänomen mit der Institution der Favoritin eng verbunden sei, weil diese ähnlich wie die „nude portraits“ eine Realität öffentlich gemacht habe, „that had previously existed in more private and hidden forms.“ (Plogsterth 1991, S. 217).

⁹⁴Eine literarische Auseinandersetzung mit der Gemäldegruppe hat z. B. Wolfram Fleischhauer mit dem Roman *Die Purpurlinie* (1996) vorgelegt.

⁹⁵Vgl. Ruby 2004/2. S.a. Zerner 1996, S. 193-194.

⁹⁶S.a. Roy 1929 u. 1934; Blunt 1953; Prinz 1970; und den Sammelband von Zerner/Bayard 2009.

⁹⁷Primatice 2004; Frommel 2005; Scailliérez 2004; Carroll 1987.

⁹⁸S.a. Béguin 1960; Ruby 2000.

⁹⁹S.a. Gebelin 1927.

thony Blunt (1958), Volker Hoffmann (1970, 1973-74), Jean Guillaume (1969, 2003, 2006), Dorothee Herrig (1992), Chantal Eschenfelder (1991), Monique Chatenet (1987, 1988), Françoise Boudon und Jean Blécon (1985, 1998), Jean-Marie Pérouse de Montclos (2000) und Sabine Frommel (2001, 2005). Wichtige geschlechtergeschichtlich akzentuierte Analysen zur französischen Kunst und Architektur des 16. Jahrhunderts haben Sara F. Matthews Grieco (1991) und Kathleen Wilson-Chevalier (1993, 1999) vorgelegt.¹⁰⁰ Die neueste Forschung zu weiblichem Mäzenatentum im Frankreich der Renaissance findet sich in dem von Wilson-Chevalier (2007) herausgegebenen Sammelband.¹⁰¹

Dem Bild und der Repräsentation Franz' I. gelten eine profunde Studie von Anne-Marie Lecoq (1987) sowie die jüngst erschienene Arbeit von Christine Tauber (2008). Eine gute Ergänzung ist das Ausstellungsdossier von Cécile Scailliérez (1996), das Jean Clouets Porträt des Königs umkreist. Das Profil Franz' I. als Sammler und Mäzen hat Janet Cox-Rearick (1995) intensiv erforscht.¹⁰² Heinrich II., Franz' I. Nachfolger auf dem französischen Thron, wurde von der kunstgeschichtlichen Forschung bis vor kurzem eher vernachlässigt. Neuere Publikationen wie die von Catherine Grodecki (2000) untersuchen die unter diesem König wachsende Bedeutung der Architektur und des Städtebaus. Der von Hervé Oursel und Julia Fritsch (2003) herausgegebene Tagungsband trägt wesentlich dazu bei, das ästhetische Profil Heinrichs II. und seiner Regentschaft kenntlich zu machen.

Bei den Favoritinnen dieser beiden Valois-Könige verhält es sich forschungstechnisch genau umgekehrt.¹⁰³ Dass Anne de Pisseleu, die Geliebte Franz' I., bislang mit nur wenigen Kunstwerken in Verbindung gebracht werden konnte, führte wohl dazu, dass die Kunstgeschichte ihre *visibilité* am französischen Hof noch nie systematisch untersucht hat – auch nicht mit Blick auf die Repräsentation des Monarchen.¹⁰⁴ Anders verhält es sich mit Diane de Poitiers, der Favoritin Heinrichs II. Françoise Bardon widmete ihr schon 1963 eine umfangreiche Studie, in der sie sich aber ausschließlich mit der Ikonographie der antiken Göttin Diana und deren Bedeutung für die Repräsentation Dianes beschäftigt. Die Arbeit liefert eine Fülle von Informationen und klugen Beobachtungen, bleibt aber durch den Fokus auf das Diana-Thema argumentativ eindimensional. Neuere Forschungen zu den von Bardon besprochenen Kunstwerken haben einige ihrer Deutungen obsolet gemacht. Jenseits kleinerer Bei-

¹⁰⁰S.a. Zorach 2005.

¹⁰¹S.a. Frommel 2009.

¹⁰²S.a. Scailliérez 1992.

¹⁰³Kunsthistorische Studien zu späteren Favoritinnen am französischen Hof gelten v.a. Madame de Pompadour. Hier positiv hervorzuheben sind: Goodman 2000; Weisbrod 2000; Lajer-Burcharth 2001. Der Katalog zur Ausstellung *Madame de Pompadour und die Künste* (Salmon /Hohenzollern 2002) ist aus Perspektive der „Mätressenforschung“ nicht gelungen (vgl. Ruby 2003), gibt aber einen guten Überblick über das Material.

¹⁰⁴S. aber die Einzeluntersuchungen von Vickers (1986, 1995) und Wilson-Chevalier (1993, 1999).

träge zu Einzelaspekten der Kunstproduktion um und für Diane de Poitiers hat zuletzt Henri Zerner (2002) das ‚Bild‘ dieser Favoritin einer Bestandsaufnahme unterzogen. Nach der Diskussion diverser Objektgruppen, deren Bezug zu Diane de Poitiers zumeist fragwürdig ist, kommt Zerner zu dem Schluss, dass die Favoritin durch die von ihr selbst beförderte Ambiguität der visuellen Inszenierung nicht „*maîtresse de son image*“ geblieben sei. Schiebt man die Verwirrungen der einschlägigen Forschung und das bei Zerner anklingende Moment der Resignation einmal beiseite, so harren die Komponenten und Mechanismen dieser mehrdeutigen Inszenierung von Diane de Poitiers nach wie vor der Untersuchung.

I.3 Methodische Überlegungen, Vorannahmen, Aufbau

Der Korpus

Diese Studie fragt nach den visuellen Manifestationen einer gesellschaftlichen Rolle, ‚der Favoritin‘, und nach der diskursiv-medialen Konstruktion dieser Rolle. Es handelt sich also um eine kunsthistorische Untersuchung, die sozial- und politikgeschichtliche Fragestellungen miteinbezieht und insofern interdisziplinär angelegt ist.¹⁰⁵ Die relevanten Objekte beziehungsweise Quellen werden deshalb nicht – oder nicht vorrangig – auf der Grundlage ikonographischer, stilistischer, medialer oder anderer genuin kunsthistorischer Kriterien ausgewählt. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, liefert die Auseinandersetzung mit den sogenannten „Mätressenporträts“ interessante Erkenntnisse und auch spannende Fragen, erlaubt aber keine seriösen Rückschlüsse auf die Selbst- respektive Fremddarstellung einer historischen Einzelperson oder ‚der Favoritin‘ als sozio-politische Rolle. Ein solches Verfahren, selbstkritisch gebrochen, kann im besten Fall dazu führen, dass wir uns unserer eigenen, stark im Denken des 19. Jahrhunderts verhafteten Idee von ‚der Mätresse‘ als eines Konstrukts bewusst werden.

Ich will mich hier aber nicht der Dekonstruktion des bürgerlichen Mätressenbildes zuwenden, wenngleich das ein höchst interessantes und bislang kaum bearbeitetes Thema wäre. Vielmehr geht es mir darum, das ästhetische Profil einzelner Favoritinnen möglichst umfassend und präzise herauszuarbeiten, um darüber sowohl ihre jeweils besondere Position am französischen Königshof zu beschreiben als auch, und sofern möglich, für diese Position typische, also an der Konstruktion der Rolle mitwirkende Merkmale der medialen beziehungsweise künstlerischen Inszenierung zu markieren. Ausgangspunkt sind demnach die historischen Frauenfiguren, ihr soziales Umfeld,

¹⁰⁵Zum mitunter problematischen Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte vgl. die Beiträge von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt in: Oexle 1997.

das heißt der Hof und die französische Adelsgesellschaft, und die mit diesen Frauen seriös, also nachweislich in Verbindung zu bringenden Artefakte.¹⁰⁶

Diese ‚Verbindung‘ muss erläutert werden, denn gemeint ist eine relativ weit gefasste Korrelation zwischen historischer Person und Kunstwerk. In den Blick kommen von der Favoritin selbst in Auftrag gegebene Artefakte und Bauwerke sowie solche, die zwar von anderen Personen aus ihrem Umkreis initiiert, aber für sie geschaffen, ihr geschenkt oder dediziert wurden. Es gibt Kunstwerke, die die Protagonistin zum Beispiel im Modus eines identifizierenden Porträts darstellen und deshalb mit ihr in Verbindung gebracht werden können, und Objekte oder Phänomene, die sich ohne eine der Darstellung immanente Referenz, sondern lediglich über ihre Präsentation – in einem bestimmten räumlichen oder situativen Kontext – auf sie beziehen lassen.¹⁰⁷

Eine personenzentrierte, also außerkünstlerisch begründete Quellenkompilation empfiehlt sich, weil sie Aufschluss sowohl über das historische Individuum, sei es als Subjekt oder Objekt greifbar, als auch über dessen Eingebundensein in milieu-, geschlechts- oder rollenspezifische Szenarien und Praktiken im Umgang mit Kunstwerken und visueller Kultur verspricht.¹⁰⁸ Dabei ist vor allem – aber nicht ausschließlich – zu fragen, ob und wie das Verhältnis von Favoritin und König zum Ausdruck kommt, ob es auf der Ebene der Darstellung, im Akt ihrer Präsentation oder auf vielleicht noch ganz andere Art und Weise erfahrbar wird, und wer es wie für wen formuliert beziehungsweise inszeniert. Die Frage nach der Bildwürdigkeit der historischen Person als Favoritin oder in anderer, womöglich konkurrierender Rolle berührt die hermeneutische Dimension: Welche Bedeutungen wurden dem fraglichen Individuum und seiner Position als Günstling in der historischen Situation beigemessen? Darstellungen der Favoritin als Favoritin können sowohl auf eine besondere Wertschätzung der Rolle als auch auf ihre soziale Brisanz, also auf eine historische Problemstellung, hinweisen.

Der mit einer bestimmten Favoritin ‚in Verbindung zu bringende‘ Objekt- und Textkorpus ist zwangsläufig fragmentarisch und heterogen. Die Objekte

¹⁰⁶Ein solches Vorgehen liegt auch der Arbeit von Andrea Weisbrod (2000) zugrunde, die sich allerdings für die Marquise de Pompadour auf einen wesentlichen größeren Bestand an Quellen, insbesondere an Schriftzeugnissen, stützen und daraus medial homogene Gruppen zur Analyse bilden kann.

¹⁰⁷Wolfgang Kemp unterscheidet bei seiner Analyse der Rezeptionsvorgaben eines Kunstwerks zwischen der inneren Einheit eines Bildes, die er Darstellung nennt, und der äußeren Einheit ihrer Präsentation: „Für unsere Zwecke müssen Darstellung und Präsentation schon deshalb unterschieden werden, weil letztere die angestammte Domäne der Darstellung, den Innenbezirk des Werkes, sagen wir: die Bildfläche überschreitet, und den Rahmen und vieles, was außerhalb des Rahmens auf das Werk verweist, mit umgreift: eben die äußeren Zugangsbedingungen. [...] Die Präsentation beteiligt den Betrachter am Werk, indem sie ihn in einen zweiten Kommunikationsvorgang hineinnimmt, an dem er nicht beteiligt ist: die Darstellung.“ (Kemp 1983, S. 35)

¹⁰⁸Für eine problematisierende Darstellung zum Verhältnis Kunst und visuelle Kultur bzw. *visual culture* vgl. Cherry 2004; Corbett 2005.

vertreten unterschiedliche Medien und Gattungen. Zur Diskussion stehen Architektur (sakral und profan) und Gartenbaukunst, Tafel-, Wand-, Miniatur-, Glas-, Email- und Buchmalerei, die graphischen Künste, Tapiserie und andere Textilien, Brunnenplastik und Grabplastik, Medaillen, Wappen, Siegel und andere emblematische Zeichen, Briefe, Widmungstexte, Inschriften und Gedichte. Auch der Bezug auf die Favoritin ist höchst unterschiedlich, denn es handelt sich ja nicht nur um repräsentative Bilder oder Bildnisse, sondern die Referenz auf die historische Person ist vielgestaltig, medial verschieden, ambivalent und mitunter auch versteckt. Sie ist nicht nur im Artefakt selbst, sondern auch in den Umständen seiner Herstellung, Weitergabe und Rezeption aufgehoben, also auch im Performativen und Situativen angesiedelt. Ein semiotischer, aus der Analyse des zweidimensionalen Bildes entwickelter Repräsentationsbegriff stößt hier an seine Grenzen und erweist sich als nur bedingt brauchbar.¹⁰⁹ Sowohl der Modus der Referenz als auch das Objekt respektive Kunstwerk, an dem sie sich materialisiert, sind zu beschreiben, um Aussagen über das Bezeichnete – die historische Person und ihren sozialen Status – treffen zu können. Die Gesamtheit der Beobachtungen bezeichne ich, in Anlehnung an eine Formulierung von Marcia Pointon, als ‚Re-Präsentationskultur‘.¹¹⁰ Dabei gehe ich nicht davon aus, dass es sich bei der Re-Präsentationskultur einer einzelnen Favoritin um ein abgeschlossenes System handelt, aus dem ein intentional generiertes, für einen bestimmten Rezipientenkreis entworfenes und entsprechend funktionierendes „Image“ hervorgeht.¹¹¹

¹⁰⁹Zu semiotischer oder ästhetischer Repräsentation vgl. die von Elizabeth Bronfen in Anlehnung an W.J.T. Mitchell formulierte Definition: „[D]er ästhetische Repräsentant stellt ein nicht präsent Objekt oder eine abstrakte Vorstellung dar. [...] Das repräsentatorische Zeichen ist jedoch nicht nur immer auf einen Rezipienten gerichtet, es entsteht auch nie in Isolation, sondern als Teil eines ganzen semiotischen Netzwerkes, eines kulturell geregelten Kodes.“ (Bronfen 1995, S. 422) W.J.T. Mitchell unterscheidet, wiederum in Anlehnung an Charles Sanders Peirce, bei literarischen Texten zwischen „ikonischer Repräsentation“, welche die formale Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat betont, „symbolischer Repräsentation“, die auf einer willkürlichen, kulturell tradierten Beziehung basiert, und „indexikalischer Repräsentation“, die auf dem Verhältnis von Ursache und Wirkung beruht. Vgl. Bronfen 1995, S. 422.

¹¹⁰Pointon prägte den Terminus „portraiture“ – zu übersetzen mit „Porträtkultur“ – „to denote all those practices connected with the depiction of human subjects and the theorization, conceptualisation and apprehension of portrait representations.“ (Pointon 1993, S. 1)

¹¹¹Ich verwende den aus dem Englischen entlehnten, in den 1950er Jahren erst von der deutschen Soziologie und Wirtschaftspsychologie aufgegriffenen Begriff „Image“ ähnlich wie Andreas Köstler (1998, S. 14): Gemeint ist die „Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit einem Gegenstand oder eine Person verknüpft werden“, um damit einen bestimmten Adressatenkreis anzusprechen. „Image“ betont also die intentionale kommunikative Funktion eines Bilder- bzw. medial vermittelten Aussagenkorpus. – Für eine Problematisierung des „Image“-Begriffs angesichts eines disparaten und polysemantischen Bildkorpus in der französischen Renaissance s.a. den Beitrag von Hochner in: Gaegtgens/Hochner 2006, S. 21-32.

Die Kontexte

Will man die Modi der Referenz und ihre bedeutungsstiftenden Funktionsweisen differenziert beschreiben, so müssen die mit Blick auf die Fragestellung relevanten Objekte, Objekt-Ensembles oder Texte kontextualisiert, also in ihrem dynamischen Bezug zu ihrer spezifischen Umwelt analysiert werden. Wolfgang Kemp (1986, 1991) hat eindringlich darauf hingewiesen, dass es sich bei der Beziehung zwischen Werk und Kontext nicht um eine einseitige Determiniertheit, also nicht um ein hierarchisches Verhältnis handelt, sondern um eine Interaktion, kraft derer sich beide ihren strukturellen Eigenschaften entsprechend verändern.¹¹² Beide wirken aufeinander ein und sind existentiell aufeinander angewiesen: Der Kontext beeinflusst die Gestaltung und Rezeption eines Werkes ebenso wie dieses auf seinen Kontext einwirkt und ein Teil von ihm wird. Diese Macht- oder Kraftzuweisung an das Kunstwerk ist wichtig, weil es damit möglich wird – und zwar systematisch – von Funktionen des Werks zu sprechen, die unabhängig von einer Absicht, seitens des Auftraggebers, der Künstlerin, des Rezipienten etc., existiert. Kemp hebt hervor, dass es sehr wohl integrale oder intentionale Kontexte gibt, dass der Regelfall aber ein nicht programmatischer, von ihm „wild“ genannter Kontext sein dürfte, eine mehr oder minder offene, wachsende Gemengelage, mit der auch das einzelne Werk sich wandelt, neue Sinnschichten anreichert, alte verliert und dies im fortwährenden Austausch mit seinem Umfeld. In der von Natalie Zemon Davis (2002) als „schenkende Gesellschaft“ bezeichneten Kultur der französischen Renaissance und insbesondere mit Blick auf die über königliche Gunsterweise ausgezeichneten und Gegengaben offerierenden Favoriten und Favoritinnen sind „wild“ wachsende Kontexte bedeutsam und sorgfältig zu analysieren. Die geschenkten oder angenommenen Objekte, häufig Kunstwerke, wechseln ihren originären Bezugsrahmen, aber dieser bleibt ihnen eingeschrieben und prägt ihr Wirken im neuen gewandelten Kontext.

Kemp unterscheidet zwischen „primären“ und „sekundären“ Kontexten. Letztere sind die „von Gnaden der Kunstgeschichte“. Sie werden seitens der akademischen Disziplin „gebildet“¹¹³, also erst nachträglich an das Kunstwerk herangetragen, folgen methodologischen Vorannahmen und sind entsprechend selektiv respektive willkürlich. Demgegenüber scheint Kemp den „primären“ Kontext als einen ursprünglich gegebenen, vollständigen zu erachten. Ich bin mir nicht sicher, ob es ihm vor allem um eine Kritik am selbstgerechten Habitus des „Kontext-Bildens“ geht, ob Kemp den „primären Kontext“ also aus rhetorischen Gründen und im Sinne der Dialektik einführt, oder ob er tatsächlich davon ausgeht, dass ein solcher „primärer Kontext“ zu rekonstruieren wäre, ohne dabei notwendigerweise schon einen „sekundären Kontext“

¹¹²Zu Kunst und Kontext s.a. Bryson 1994; Held/Schneider 2007, S. 380-400.

¹¹³Kemp 1991, S. 93.

zu bemühen.¹¹⁴ Ich möchte auf diese Unterscheidung verzichten und statt dessen, den Hinweisen von Jonathan Culler, Norman Bryson und anderen folgend,¹¹⁵ deutlich machen, welche Dimensionen oder Aspekte des Kontexts, welchen Rahmen ich relevant mit Blick auf das vorliegende Erkenntnisinteresse erachte und insofern setze. Das bedeutet einen Abbau von Komplexität eingedenk einer „Kunstgeschichte der Komplexität“, wie Kemp sie völlig zu Recht einfordert. Dabei bleibt genug zu tun und zu beachten. Meine Fragestellung und das damit einhergehende Insistieren auf einem außerbildlichen Referenzsystem, mit dem die Objekte in Verbindung stehen respektive gebracht werden, bedeuten, dass ein sozialer oder politischer Kontext den großen Rahmen abgibt.¹¹⁶

Mit der Re-Präsentationskultur einer bestimmten Favoritin ist der wichtigste oder dominante Kontext gegeben, der die Auswahl der Objekte und Texte bestimmt und zugleich von diesen gebildet wird. Hier tritt ein grundsätzliches Problem der Werk-Kontext-Relation und der Praxis ihrer Analyse offen zutage. Norman Bryson hat es prägnant formuliert. Das Werk oder der Text wird zuerst von seinem Kontext abgetrennt, um dann in einem Akt der Verifizierung diesem wieder zugeführt zu werden: „the double action of separating text from context, followed by the two coming together in a veridical fit (the account must be true; the paintings prove it).“¹¹⁷ Dieses Problem wird kaum zu beseitigen, deshalb aber umso sorgfältiger im Blick zu behalten sein. Kontinuierliche Aufmerksamkeit für das dynamische Miteinander von Werk und Kontext beziehungsweise Bezugsrahmen ist geboten. Die Berücksichtigung weiterer, ausgewählter Kontexte für das einzelne Objekt oder Phänomen relativiert das Problem. Eindimensionale Kausalitäten und Schlussfolgerungen können dadurch reduziert, wenn auch nicht ausgeschlossen werden. Ich werde genuin kunsthistorische Kontexte hinzuziehen, also immer – soweit jeweils möglich – nach den Umständen von Produktion und Rezeption, nach dem Auftraggeber, dem Bestimmungsort, der Tradition und den Möglichkeiten des Mediums und der Gattung, nach ikonographischen Anschlüssen, paradigmatischen ‚Verwandtschaften‘ und nach den Modi der Referenz fragen und dabei auch etwaige Veränderungen innerhalb der einzelnen Rahmen berücksichtigen. Aus diesem, das engere Umfeld des Werks befra-

¹¹⁴Held/Schneider (2007, S. 386f.) sprechen mit Bezug auf Kemp von „räumlichen Kontexten“, die als ein „erster empirischer Kontext“ genommen werden können. Sie meinen damit die konkreten räumlichen Zusammenhänge, in denen und mit denen ein Kunstwerk präsentiert wird. Dazu gehören auch Nutzungszusammenhänge kultischer und anderer Art, also performative Kontexte.

¹¹⁵Vgl. Bryson 1994, v.a. S. 67-68. „[C]ontext is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretive strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events.“ (Jonathan Culler 1988, zit. nach: Bryson 1994, S. 67)

¹¹⁶Zum sozialen oder politischen Kontext s.a. Held/Schneider 2007, S. 390-393.

¹¹⁷Bryson 1994, S. 73.

genden Vorgehen ergeben sich zwangsläufig der Vergleich und die über den Vergleich geschaffene Verbindung mit anderen Werken und Kontexten. Dabei beschränke ich mich, von Ausnahmen abgesehen, hinsichtlich der Objekte, Texte und anderer Phänomene auf historisch Nahliegendes. Der vorrangige Bezugsrahmen ist die französische Hofkultur der Frühen Neuzeit, vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Damit ist nicht nur eine raum-zeitliche Begrenzung vorgenommen, sondern auch eine Einschränkung auf ein bestimmtes soziales Milieu, auf die Hofgesellschaft, die wiederum als Kommunikationsgemeinschaft einen eigenen Kontext darstellt.¹¹⁸ Innerhalb dessen werden vor allem die Re-Präsentationskulturen der Favoriten, also die mit diesen und mittelbar auch mit dem König ‚in Verbindung zu bringenden‘ Artefakte und Texte zum Vergleich beziehungsweise als Kontext herangezogen. Da das Erkenntnisinteresse der Favoritin, also einem weiblichen Günstling gilt, tritt *gender* als Analysekriterium hervor. Damit ist ein Kontext eigener Art – auch auf theoretischer Ebene – angesprochen.

Gender

Ausgangspunkt dieser Untersuchung sind historische Frauen, die für eine bestimmte Zeit die Favoritin eines französischen Königs waren. *Gender* ist somit in zweifacher Hinsicht zu problematisieren: mit Blick 1.) auf das leibhaftige Individuum und 2.) auf die soziale Rolle, die es einnahm, zugewiesen bekam, selbst ausgestaltete oder in der es in Erscheinung trat. Ich folge der Position von Joan W. Scott, die die Dialektik oder wechselseitige Bedingtheit von Männlichkeit und Mannsein einerseits und Weiblichkeit und Frausein andererseits als relative, historisch zu kontextualisierende Konstruktionen begreift. *Gender* bezeichnet für Scott das historisch variable Wissen über und die damit einhergehende Organisation von „sexueller Differenz“:

Gender [...] means knowledge about sexual difference [...] Knowledge refers not only to ideas but to institutions and structures, everyday practices as well as specialized rituals, all of which constitute social relationships. Knowledge is a way of ordering the world; as such it is not prior to social organization, it is inseparable from social organization.

It follows then that gender is the social organisation of sexual difference [...] gender is the knowledge that establishes meanings for bodily differences.¹¹⁹

¹¹⁸Zu „Kommunikationsgemeinschaften als Kontexte“ vgl. Held/Schneider 2007, S. 385-386.

¹¹⁹Scott 1988, S. 2. Scott bezieht sich explizit auf Michel Foucault: „I use knowledge, following Michel Foucault, to mean the understanding produced by cultures and societies of human relationships, in this case of those between men and women.“ (ebd.)

Wenn ‚Mann‘ und ‚Frau‘, ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ demnach über Diskurse und Praktiken hervorgebracht und in einem ständigen Wandel begriffene Konstrukte mit handfesten Implikationen für die Organisation der Gesellschaft sind, so kann gleichwohl, und das ist für diese Studie wesentlich, die leibhaftige Existenz historischer Frauen und Männer nicht geleugnet werden. Teresa De Lauretis hat diesen auf den ersten Blick vielleicht paradox anmutenden Sachverhalt trefflich formuliert:

By ‚woman‘ I mean a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary or juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition of existence [...] By *women*, on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain. [...]

The relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourse is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple indication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say, culturally set up.¹²⁰

Im Folgenden wird an der Existenz historischer und benennbarer Einzelpersonen männlichen und weiblichen Geschlechts als Voraussetzung für das, was wir Gesellschaft nennen, festgehalten. Zugleich gehe ich davon aus, dass die schriftlichen und visuellen Zeugnisse, die wir von diesen Personen oder über sie haben, immer – wenngleich auf unterschiedliche Weise und Intensität – beteiligt sind an einem Diskurs des *gendering*, also an der Zuschreibung von geschlechtsspezifischen, die Dialektik von Mann und Frau gestaltenden Merkmalen, Rollen und Normen, die wiederum Auswirkungen auf das gelebte Leben von leibhaftigen Männern und Frauen haben.¹²¹ Um letzteres an einem für den behandelten Zeitraum wichtigen Thema deutlich zu machen: Wenn die Frauen im Frankreich der Frühen Neuzeit faktisch von der Erbfolge ausgeschlossen waren, wenn das biologische Geschlecht also einen Parameter für das genealogische und dynastische Denken der Epoche darstellte, so ist es eines, hierfür den Wortlaut des „Salischen Gesetzes“ oder anderer Rechtstexte

¹²⁰De Lauretis 1984, S. 5-6. S.a. Bronfen 1995.

¹²¹Ich verwende einen an Foucault orientierten dynamischen Diskurs-Begriff. „Diskurs“ bezeichnet nach Foucault die Summe der Praktiken, die „systematisch die Dinge bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben.“ (Foucault 1981, S. 74).

als Begründung heranzuziehen. Ein anderes ist es zu untersuchen, wie sich der Anspruch auf Erbfolge an sichtbare Manifestationen ‚des Mannes‘ heftet, dadurch zu ihm gehört und, im Zweifelsfall variierend, aber immer wieder aufs Neue bekräftigt wird, während die Rolle ‚der Frau‘ im Familienverband gleichermaßen diskursiv konstruiert wird: durch andere, komplementäre Zeichen, Texte und Bilder – oder auch durch das Ausschweigen oder die Nichtsichtbarmachung einer weiblichen Rolle in diesem Kontext.

Die Annahme eines grundsätzlichen Konstruiertseins von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ bedeutet, dass es Texte, Darstellungen, Medien, Modi der Referenz, Präsentation und Rezeption gibt, die in der historischen Situation ihres Zutagetretens geschlechtsspezifisch konnotiert (*gendered*) sind. Vor dem Hintergrund ist der Günstling des Königs ein interessanter Untersuchungsgegenstand. Auch bei dieser Rolle handelt es sich um ein Konstrukt, dessen tatsächliche und potentielle Erscheinungsformen – jenseits des begriffsgeschichtlichen Befundes¹²² – noch näher zu beschreiben sind. Definiert man den Günstling sehr allgemein als eine Person, die mit dem Monarchen durch ein besonders enges, vor allem über Gunsterweise kenntlich gemachtes Verhältnis verbunden ist, dann ist diese Rolle nicht per se *gendered* und dadurch in ihren ästhetischen Manifestationen schon partiell vorbestimmt. Im 16. Jahrhundert besetzten in Frankreich sowohl Männer als auch Frauen Favoriten-Positionen, und so ist zu fragen, wie sich bei der Re-Präsentationskultur eines einzelnen oder eben ‚des Günstlings‘ die soziale Rolle und das Geschlecht zueinander verhielten – ob das eine das andere dominierte oder neutralisierte, ob sie sich wechselseitig verstärkten oder schwächten, oder ob hier vielleicht auch gar keine Gesetzmäßigkeit markiert werden kann. Eine Antwort auf diese Frage könnte erhellend auch für die Auseinandersetzung mit der im 17. Jahrhundert voranschreitenden Institutionalisierung der *maîtresse en titre* sein, denn spätestens dann fungierte *gender* als ein Kriterium zur nun offenbar wichtig(er) gewordenen Distinktion der Günstlinge untereinander.

Individuum und Rolle, Einzelfall und Struktur

Im Forschungsüberblick habe ich darauf hingewiesen, dass die Suche nach einem „Mätressenporträt“ oder nach einer „Ikonographie des Favoriten“ in die Irre, im schlimmsten Fall zu gar nichts führen kann.¹²³ Umgekehrt läuft eine mikrohistorische Analyse singulärer Phänomene Gefahr, ohne Aussagewert für übergreifende Fragestellungen und uninteressant für ein breiter angelegtes Erkenntnisinteresse zu sein. Eingedenk dieser Problematik beschreibe ich einen Mittelweg. Mit der räumlichen und zeitlichen Einschränkung auf die

¹²²Vgl. S. 6-7 (Kap. I.1).

¹²³In der Geschichtswissenschaft trägt die in den 1980er/90er Jahren vollzogene sog. „kulturalistische Wende“, also die Abkehr von einer strukturfunktionalistischen Sozialtheorie („Bielefelder Schule“), dieser Art von Dilemma Rechnung. Vgl. hierzu Daniel 2001.

französische Hofkultur während der Regierungszeiten Franz' I. (1515-1547) und Heinrichs II. (1547-1559) ist eine diachrone Perspektive gegeben, die überschaubar bleibt und nicht dazu verleitet, vermeintliche Entwicklungslinien aufzuzeigen und damit den Blick auf spätere oder andernorts auftretende Phänomene zu verengen. Der relativ kleine raum-zeitliche Ausschnitt und die Konzentration auf die Epoche der sogenannten „französischen Renaissance“ haben zudem den Vorteil, dass ein gewisses Maß an kulturgeschichtlicher Homogenität, also annähernd konstante Rahmenbedingungen für kulturelle Sinnstiftung vorausgesetzt werden können. Das ästhetische Profil zweier Favoritinnen, Anne de Pisseleu und Diane de Poitiers, wird separat untersucht und – sofern möglich und sinnvoll – im Vergleich mit dem Erscheinungsbild, den Erscheinungsformen zeitgleich agierender männlicher Favoriten analysiert. Auf der Grundlage dieser synchron angelegten Fallstudien, die sich mitunter zeitlich überschneiden, können die Re-Präsentationskulturen der beiden Favoritinnen zusammen betrachtet werden. Dies soll weniger im Sinne eines Vergleichs geschehen. Vielmehr ermöglicht es die Kompilation einer kritischen Masse an Beobachtungen und Ergebnissen, sowohl Aspekte einer Re-Präsentationskultur der königlichen Favoritin in der französischen Renaissance aufzuzeigen als auch das historisch Spezifische und Singuläre im Blick zu behalten. Die beiden Fallstudien sind sich somit gegenseitig und mit Blick auf das Ganze Ergänzung und Korrektiv zugleich. In der soziale Strukturen heraus präparierenden Zusammenschau sollen die Individualität der historischen Akteure, die distinkten Möglichkeiten, die sie hatten, und die unterschiedlichen Situationen, die sie vorfanden, präsent beziehungsweise in Erinnerung bleiben. Der strukturell schwer fassbare Status des Favoriten/der Favoritin legt eine solche quasi bifokale, diachron und synchron argumentierende Herangehensweise nahe. Sie entspricht aber auch einem feministischen Forschungsanliegen, das Frauen nicht auf ihr Geschlecht reduzieren und die mit dieser Reduktion einhergehende Gefahr der Enthistorisierung und Ontologisierung unterlaufen will.¹²⁴ Eine Epochen umspannende „Ikonographie der Mätresse“ stellte das typische Ergebnis derart enthistorisierender ‚Frauenforschung‘ dar, um die es mir dezidiert nicht geht. Statt dessen sollen historische Frauen, die bedeutend waren – darauf, dass sie bedeutend waren, verweist unter anderem ihre Sichtbarkeit –, in ihrer Zeit und in ihren vielgestaltigen Beziehungen zu anderen, männlichen wie weiblichen Akteuren betrachtet werden.

Zeichen der Gunst – Nähe, Intimität, Liebe

Was könnte für eine Favoritin wichtig gewesen sein bei der (un)mittelbaren Zurschaustellung ihrer Person? Wie trug der König zur Inszenierung sei-

¹²⁴Zum problematischen „Sonderfall Frau“ s.a. Schade/Wenk 1995, S. 350f.

nes Günstlings bei? Die Beantwortung dieser und verwandter Fragen bleibt mangels einschlägiger Arbeiten zur Re-Präsentationskultur von Günstlingen noch sehr spekulativ. In dieser Studie will ich das Thema für die Epoche der französischen Renaissance umkreisen, gehe dabei aber von einigen allgemeineren Vorannahmen aus, die sich an die Definition des Günstlings knüpfen, also mit dessen besonders enger, in der Regel affektiv geprägter Beziehung zum Monarchen zu tun haben und eine gerichtete Befragung der relevanten Objekte zulassen.

In seiner Studie zur Gunst des Königs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat Nicolas Le Roux das Verhältnis von Fürst (*prince*) und Favoriten (*favoris, entourage*) und die Bedeutung der Symbole und symbolischer Handlungen für die Konstitution und Vermittlung dieses Verhältnisses nach innen wie nach außen prägnant geschildert. Le Roux sei hier deshalb etwas ausführlicher zitiert:

Situé au cœur de la cour, à la fois instrument et reflet de sa puissance, l'entourage du prince apparaît comme une configuration numériquement limitée dans laquelle évoluent des individus en situation de proximité physique avec la personne du souverain. Il offre une zone de contact entre la société de cour, le royaume et le prince. Mais il forme également un écran qui masque ou met ce dernier en représentation. Rétribués de leur fidélité par l'octroi ostentatoire d'honneurs symboliques ou matériels, les favoris concentrent et monopolisent la grâce du prince, c'est-à-dire le don gratuit du regard et de la bienveillance exprimant sa liberté souveraine. [...]

Dans le système de concurrence et d'exclusions que constitue la cour, le favori apparaît comme le personnage qui se caractérise à un moment donné par la plus grande capitalisation de signes de l'exception, qu'il s'agisse de prérogatives symboliques, de dignités ou de récompenses. Ces signes exprimant sa position privilégiée dans l'entourage du prince sont autant de formes de sublimation du rapport de dépendance qui manifestent l'efficacité créatrice et légitimante du pouvoir souverain.¹²⁵

Mehrere Aspekte werden hier angesprochen, die für das Bild des Favoriten/der Favoritin von Belang sind und im Auge behalten werden sollen. Offensichtlich und zu erwarten waren königliche Geschenke als Zeichen der Gunst wichtig, und es ist anzunehmen, dass solche Gunstbeweise auch zur Schau gestellt wurden. Je größer die Auszeichnungen und Geschenke, umso

¹²⁵Le Roux 2000, S. 11-12. Le Roux scheint sich für Favoritinnen und geschlechtergeschichtliche Aspekte nicht zu interessieren und spricht nur von männlichen Akteuren.

größer die Gunst, umso ausgeprägter aber auch die Abhängigkeit des Favoriten vom König und umso prekärer seine Situation. Beide, der Schenkende und der Beschenkte, dürften ein Interesse an der Inszenierung gehabt haben. Hinzu trat der unter Umständen ostentativ betriebene Wettstreit der tatsächlich oder auch nur angeblich Beschenkten, also der Günstlinge, untereinander.

Interessant ist Le Roux' Hinweis, dass die Favoriten um den König eine Art Schutzschild bildeten, der verdeckend oder verschleiern, aber auch als Mittler fürstlicher Repräsentation wirken konnte. Fraglich ist, ob und inwiefern sich diese Funktion in der Re-Präsentationskultur der Günstlinge bemerkbar machte. Le Roux erwähnt die „proximité physique“, also die körperliche oder räumliche Nähe zwischen Favorit und Herrscher. Nähe könnte ein Schlüsselbegriff sein, ein vielleicht weit über die Betrachtung der Geschenkepraxis hinaus hilfreiches Analysekriterium. Wie werden sonst noch Nähe und Intimität zum Ausdruck gebracht, zu sehen oder erfahren gegeben? Vorstellbar sind bestimmte räumliche Dispositionen, zum Beispiel die Lage oder Ausrichtung eines Favoriten-*appartement* in Relation zu dem des Königs. Vielleicht lassen sich auch Strategien der *Imitatio* oder gar der *Aemulatio*, also der Nachahmung oder nacheifernden ‚Einverleibung‘ des königlichen Vorbildes aufzeigen.¹²⁶ Nähe signalisierende Elemente können auch innerhalb der Darstellung und/oder im Rahmen ihrer Präsentation eine Rolle spielen. Zu fragen ist dann auch nach den Möglichkeiten der Vermeidung oder Leugnung von Nähe, also ein vielleicht nicht nur von Seiten des Herrschers angestrebtes Bemühen um sichtbare Distinktion.

Gunst, Nähe und Liebe scheinen auf den ersten Blick zusammenzugehören, sind im historischen Kontext aber differenziert zu betrachten. Niklas Luhmann hat in *Liebe als Passion* (1998 [1982]) eindringlich und überzeugend darauf hingewiesen, dass Liebe ein Kommunikationsmedium ist, dessen Code sich im historischen Verlauf wandelt.¹²⁷ Er erkennt eine deutliche Schwerpunktverschiebung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der sich die Form des Codes von der Idealisierung zur Paradoxierung ändert.¹²⁸ Kennzeichnend für die frühere, in der ‚höfischen Liebe‘ des Mittelalters und noch in der Liebeslyrik der Frühen Neuzeit anzutreffende Form sei, so Luhmann, ihr marginalisierter Bezug zur Sinnlichkeit, den er mit dem aristokratischen Verlangen nach Abgrenzung von einer vulgären Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse, also mit gesellschaftliche Distinktionsbemühungen erklärt.¹²⁹

¹²⁶Zu *Imitatio* und *Aemulatio* vgl. Bauer 1992.

¹²⁷„[D]as Medium Liebe selbst [ist] kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“ (Luhmann 1998, S. 23)

¹²⁸Interessanterweise fällt die von Luhmann diagnostizierte Akzentverschiebung zeitlich mit der auch begriffsgeschichtlich nachweisbaren Institutionalisierung der königlichen *maitresse* in Frankreich zusammen. Vgl. S. 4-5 (Kap. I.1.).

¹²⁹Vgl. Luhmann 1998, S. 50-51.

Das habe zu einer „Verlagerung der Liebe ins Ideale, ins Unwahrscheinliche, ins nur durch besondere Verdienste (nicht durch Ehe!) Erreichbare“¹³⁰ geführt. Als Begründung für die in der Regel von männlicher Seite im Medium der Dichtung formulierte Liebe brauchte es „eine Kenntnis der Eigenschaften des Objekts“¹³¹, also der Geliebten, die in jeder Hinsicht vollkommen zu sein hatte. „Liebe ist demnach eine Perfektionsidee, die sich von der Perfektion ihres Gegenstandes herleitet, durch sie nahezu erzwungen wird und *insofern* ‚Passion‘ ist.“¹³² Zu diesem Leiden an der Liebe zu weiblicher Vollkommenheit, also zur Schönheit, gehört die Unerreichbarkeit der angebeteten Frau. Die von Luhmann beschriebenen Topoi der idealisierten heterosexuellen Liebe sind typisch für die europäische Liebesdichtung in der Nachfolge von Petrarca und prägen auch die französische Literatur der Renaissance.¹³³ Für den Zusammenhang dieser Studie entscheidend ist die Frage, inwieweit das seinerzeit als Ideal kodierte Medium Liebe auch das Verhältnis von König und Favoritin kommunizierte beziehungsweise ob darauf für dessen Zurschaustellung zurückgegriffen oder auch nur angespielt wurde. Denn das auf eine heterosexuelle Beziehung bezogene, den weiblichen Günstling also privilegierende Liebesideal der Zeit konnte für die ästhetische Profilierung der Favoritin nur von Vorteil sein, zumal es als ein Distinktionsmerkmal der höfischen Oberschicht positiv besetzt war. Liebe und Nähe erscheinen hier als zwei Seiten einer Münze. Das Sinnlichkeit sublimierende Liebesideal strebt nach Vereinigung, zugleich sind die Unerreichbarkeit dieses Ziels und das dadurch begründete Leiden seine markantesten Topoi. Zu fragen ist, ob dieses ambivalente Spannungsverhältnis in der Re-Präsentationskultur einer Favoritin – oder auch eines Favoriten – (sinnlichen) Ausdruck fand.

Aufbau

Die beiden Hauptkapitel dieser Untersuchung (II und III) sind als Fallstudien zur Re-Präsentationskultur von Anne de Pisseleu, der Favoritin Franz' I., und von Diane de Poitiers, der Favoritin Heinrichs II., angelegt. Diese Reihenfolge ist chronologisch begründet. Zunächst wird jeweils das Verhältnis der Herrschers zu seinen Günstlingen, wie es sich über Texte, Bilder und Raumanordnungen mitteilt, geschildert. Darauf folgt in beiden Kapiteln ein biographischer Abriss zur Person der Favoritin, der nüchterne und literarische Quellen miteinbezieht. In den Zusammenhang gehören auch die Beziehung zum Monarchen und die sich zum Teil daraus ergebenden Einflussmöglichkeiten am französischen Hof. Auf die Bestandsaufnahme der überlieferten Porträts und eine allgemeine Einschätzung der Re-Präsentationskultur von Anne de Pisse-

¹³⁰Ebd., S. 51.

¹³¹Ebd.

¹³²Ebd., S. 57 [Hervorhebung Luhmann]

¹³³S.a. Ruby 2004/2.

leu respektive Diane de Poitiers folgen vertiefte, kontextualisierende Studien einzelner Objekte, Texte oder Ensembles. Sofern möglich und sinnvoll werden die zur Diskussion stehenden Artefakte und Inszenierungen in Relation zur Repräsentation männlicher Konkurrenten um die Gunst des Monarchen gebracht.

Der quantitative Umfang der beiden Kapitel divergiert erheblich, was an dem unterschiedlich dimensionierten Quellenkorpus zu den beiden Frauen liegt. Diese Tatsache wird im Schlusskapitel (IV) noch einmal reflektiert.

Für Anne de Pisseleu (Kapitel II) betrachte ich zwei Arbeiten intensiv: Zum einen die mit einem Alexander-Zyklus ausgestattete, sogenannte *chambre de la Duchesse d'Étampes* im königlichen Schloss von Fontainebleau; und zum anderen die im Auftrag der Königsschwester und Dichterin Marguerite d'Angoulême entstandene illuminierte Handschrift *La Coche*, also ein Text und Bild kombinierendes Werk. In beiden Fällen handelt es sich um nicht von der Favoritin selbst betriebene, aber durch ihre Person motivierte Inszenierungen. Ihnen gegenüber steht ein verhaltenes, nur eingeschränkt rekonstruierbares Engagement Annes de Pisseleu als Bauherrin, das ich in einem weiteren Unterkapitel erörtere.

Bei Diane de Poitiers (Kapitel III) verhält es sich genau umgekehrt. Hier dominiert der von der Favoritin betriebene Aufwand zur Selbstdarstellung, wie er insbesondere in ihrer von dem Hofarchitekten Philibert De l'Orme errichteten Residenz in Anet greifbar wird. Dieses Schloss, seine Architektur und Ausstattung stehen im Zentrum der Diane de Poitiers geltenden Analysen. Sie werden ausführlich vorgestellt und mit Blick auf das zur Schau gestellte Verhältnis von Favoritin und Monarch betrachtet. Ich untersuche Aspekte der Topographie, der Bautypologie und der Raumdisposition, der ikonologischen Dimension architektonischer Formen und des Dekoreinsatzes im Kontext des französischen Schlossbaus in der Renaissance und im Vergleich mit Bauvorhaben sowohl des Königs als auch anderer Günstlinge.

Ein besonderes Augenmerk gilt zudem den emblematischen Zeichen Dianes de Poitiers, ihrer Bezugnahme auf die symbolische Repräsentation Heinrichs II. und ihren vielfältigen Einsatzmöglichkeiten sowohl am und im Schloss von Anet als auch an mobilen Objekten und in performativen Zusammenhängen. Ein weiteres Unterkapitel behandelt die Adaption der antiken Göttin Diana für die Inszenierung der Favoritin. Die Mechanismen und Implikationen dieser offenbar gezielten Aneignung einer mythologischen Identität werden an zwei besonders signifikanten Kunstwerken herausgearbeitet: An der *Diane d'Anet* genannten Brunnenanlage aus Anet und an der für die Favoritin gewirkten Tapiserie-Folge mit Darstellungen von Diana-Episoden. Sowohl das Schloss von Anet als auch die Anspielung auf die antike Göttin sind wiederkehrende Themen oder Motive auch der Diane de Poitiers gewidmeten Hofliteratur. Anhand einiger ausgewählter Beispiele stelle ich die in diesem Medium formu-

lierten ‚Bilder‘ und die daraus von den Literaten abgeleiteten Anforderungen an die Favoritin vor.

Die Re-Präsentationskultur Dianas de Poitiers semantisiert nicht nur ihre Rolle als Günstling des Königs. Daneben gibt es die der treuen Witwe, die auch in Anet manifest ist. Besonders eindringlich und zugleich klassisch tritt die Inszenierung Dianas de Poitiers als Witwe an dem für ihren Gemahl in der Kathedrale von Rouen errichteten Grabmal zutage. Dem pompösen Monument ist ein größeres Unterkapitel gewidmet. In die Analyse der Memoria Dianas gehört zudem das von ihr verfügte, aber postum errichtete eigene Grabmal in Anet.

Im letzten Kapitel (IV) werden die systematisch verwertbaren Ergebnisse der beiden Fallstudien zusammengeführt und auswertend diskutiert. Mit Blick auf die eingangs aufgestellten Fragen gilt das Augenmerk insbesondere der Angemessenheit und Produktivität einer die Favoritin als weiblichen Günstling – und nicht (nur) als Geliebte des Königs – begreifenden Analyse. Neben die Bilanzierung aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive tritt die Erörterung des Verhältnisses von Einzelfall und Struktur beziehungsweise Individuum und Rolle. Außerdem diskutiere ich auf der Grundlage der hier ausgebreiteten Betrachtungen, wie leistungsfähig die Künste für die diskursive Konstruktion einer weiblichen Rolle, der Favoritin, in der Frühen Neuzeit waren oder hätten sein können und welche Schlussfolgerungen sich daraus für eine weitere Auseinandersetzung mit diesem und verwandten Themen ergeben.