

Hyacinthe Rigauds Porträt des Gaspard de Gueidan – Kunst und aristokratische Politik im Ancien Régime

*L'homme du monde est tout entier dans son masque,
ce qu'il est n'est rien, ce qu'il paraît est tout pour lui.*
Jean Jacques Rousseau, Emile

»Der Porträtmaler hat überhaupt keine Schwierigkeiten, seinen Kessel am Kochen zu halten; es gibt nämlich keine einzige wohlhabende Bürgersfrau, die nicht kokett genug wäre, von sich ein Bildnis besitzen zu wollen.«¹ Was hier im Jahr 1728 ein scharfsinniger Beobachter der zeitgenössischen französischen Kunstszene ironisch aufs Korn nimmt, spiegelt die ambivalente Stellung der Bildnismalerei im 18. Jahrhundert wider. Quantitativ bedeutsam, besitzt sie doch in der akademischen Gattungshierarchie einen nur mittelmäßigen Rang. Vor allem mit den Bestrebungen des einsetzenden Neoklassizismus, die als frivol empfundenen Stoffe der Zeit hinter sich zu lassen, mehren sich die Stimmen, die der Bildniskunst eine ungebührliche Ausweitung vor allem gegenüber der Historienmalerei vorwerfen. Die staatliche Kunstverwaltung sieht sich daraufhin zwar veranlaßt, die private Vorliebe durch offizielle Einschränkung der Förderung zu kompensieren², genützt hat das allerdings aufs Ganze gesehen wenig. Die Schere zwischen normativen kunsttheoretischen Vorgaben und Konsumentenbedürfnissen öffnet sich immer weiter. Im 19. Jahrhundert sind die Salons geradezu gepflastert mit mehr oder weniger nichtssagenden Porträts, die Kritik an der Gattung steigert sich vielfach zu offenem Überdruß. Geradezu industrielle Ausmaße nimmt die Bildnisproduktion dann in der Porträtphotographie seit der Jahrhundertmitte ein.

Um ein Bildnis des 18. Jahrhunderts wird es auch in diesem Beitrag gehen, um eines zudem – so die These –, das sich virtuos der künstlerischen Mittel großer Malerei wie der Ausdrucks-

fähigkeit klassischer Bildsprache bedient. Dabei soll nach einer im weitesten Sinne kultur- und sozialgeschichtlichen Bedeutung von Porträtmalerei gefragt werden, die hier in erster Linie auf ihren Repräsentationscharakter im Kontext des frühneuzeitlichen Staatswesens untersucht sei.

Hyacinthe Rigauds 146,5×113,7 cm großes, heute im Musée Granet von Aix-en-Provence aufbewahrtes Porträt des Gaspard de Gueidan ist ein spätes Werk aus dem umfassenden Porträtschaffen des bedeutendsten Bildnismalers im *Ancien Régime* (Abb. 1). Hatte sich der 1659 geborene Rigaud seit dem späten 17. Jahrhundert als Künstler etabliert, der dem höfisch-klassizistischen Bildnis zu seiner paradigmatischen Erscheinungsweise verhalf, so gelang ihm mit dem 1734/35 entstandenen Porträt des südfranzösischen Aristokraten Gueidan noch gegen Ende seiner Karriere – er starb 1743 – der Anschluß an den Typus des Rokokobildnisses. In ihm verband sich hellere und glänzendere Farbgebung mit einer Verflächigung der Formensprache, die in der Malerei der *Régence* vorbereitet war. Und mit welchem Ergebnis: Norman Bryson hält das Bildnis für eines der atemberaubendsten Malerzeugnisse des französischen 18. Jahrhunderts, ja für eines der vier oder fünf radikal unterschätzten Meisterwerke der französischen Kunst überhaupt.³ Den formalen Charakter des Bildes aber will ich hier vorerst vernachlässigen, um einen inhaltlichen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu rücken.

Auf den ersten Blick sichtbar ist die Tatsache, daß es sich bei dem Werk in Dreiviertelfigur-



1. Hyacinthe Rigaud: *Portrait des Gaspard de Gueidan*, 1734/35. Öl auf Leinwand, 146,5×113,7 cm.
Musée Granet, Aix-en-Provence

Ansicht nicht um ein schlichtes Bildnis handelt, sondern um ein Rollenporträt – ein sogenanntes *portrait historié*.⁴ Es wurde im Spätbarock besonders von Nicolas de Largillierre und Jean Marc Nattier gepflegt und besaß – im Rahmen der klassischen Gattungshierarchie – den entscheidenden Vorteil, das Porträt in den Rang der Historienmalerei heben zu können. Die dargestellte Figur ist nicht als stillstehende gefaßt, sondern in einer angedeuteten Bewegung von links nach rechts. Diesem suggerierten Handlungsmoment, das der im französischen Rokoko einflußreiche Roger de Piles in seiner *Cours de peinture par principes* deswegen für so schwierig zu gestalten hält, weil es eine hochkomplizierte Behandlung des Gewandes bedinge⁵, gesellt sich ein Motiv hinzu: In den Händen hält der Porträtierte eine *musette*, Abkömmling des traditionellen Dudelsacks, bei dem die Luftzufuhr nicht über den Mund, sondern über einen vom Unterarm zusammenzudrückenden Blasebalg geregelt wird. Begleitet wird er von einem Hund, der sich zu ihm hochreckt.

Die Ausstattung klärt den Bedeutungshof des Porträts: Hund und *musette* kennzeichnen den Dargestellten als Schäfer, ein Motiv, das durch den bukolischen Landschaftshintergrund untermauert wird. Auch das phantasievoll kolorierte, floral gemusterte, kostbare Seiden- und Brokat-Kostüm, das in changierenden Gold-, Braun-, Rot- und Blautönen gehalten ist, wurde zuweilen als Schäferkostüm identifiziert; Rigaud selbst führt das Bild, für das er übrigens den Spitzenpreis von 3000 livres erhielt, in seinem *livre de raison* unter der Bezeichnung »M. de Gueidan en habit champêtre«⁶. Dabei muß kaum ausdrücklich erwähnt werden, daß es sich hier um ein entschieden stilisiertes Verständnis von Schäferum handelt. Überflüssig ist es auch, auf die Bedeutung des Pastoralen und Bukolischen in der höfischen Kultur Frankreichs und vor allem in derjenigen der *Régence* und des Rokoko hinzuweisen. Man denke nur an Watteau. Wichtig scheint indes, die Funktion des Pastoralen im Frankreich des späten Louis XIV in Erinnerung zu rufen.

Diese Funktion ist vor einigen Jahren noch einmal in Thomas Crows großartigem Buch über *Painters and Public Life in Eighteenth Century*

Paris herausgearbeitet worden.⁷ Im Anschluß an Norbert Elias' Theorie der höfischen Gesellschaft⁸ benennt Crow den Flucht- und Nostalgiecharakter des Schäfermythos für eine aristokratische Gesellschaft, die in den Bann des absolutistischen Königs geraten war. Im Schäferleben konnte der Versailler Hofadel kontrafaktisch seine imaginierte Unabhängigkeit von der Zentrale erinnern. Im ländlichen Charakter des Pastoralen schien melancholisch die Autonomie des Landherren auf, welche der traditionellen Aristokratie im Zuge der zentralisierender Modernisierung spätestens seit dem 16. Jahrhundert abhanden gekommen war. Dabei ist unverkennbar, daß diese Kultur des Ländlichen speziell zu einem Zeitpunkt fröhliche Urständ feierte, als die Macht der Zentralisierungsinstanz, des absolutistischen Monarchen, nach dem Tod des Sonnenkönigs und auch schon in den beiden Jahrzehnten davor, im Schwinden begriffen war. Das einfache rurale Leben, dessen künstlerische Fassung in fast 50 Eklogentheorien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts thematisiert wurde⁹, entwickelte sich im Anschluß zu einer Kategorie des Ursprünglichen und Echten, die die Aufklärer gegen die Depravation des Höfischen auspielten.

Welche Erkenntnisse bringen diese sehr allgemeinen Verweise für Rigauds Gueidan-Porträt? Es stellt sich vor allem die Frage: Wer war Gaspard de Gueidan, der sich hier als Schäfer darstellen ließ?

Wir wissen, daß Gaspard aus einer aus Reilanne in der Haute-Provence stammenden, ursprünglich bürgerlichen Familie gebürtig war, die ihr Geld im Handel erworben hatte.¹⁰ In der Mitte des 17. Jahrhunderts kaufte sich Gaspards Großvater eine Stellung in der *Chambre des Comptes*, in einer der Verwaltungseinheiten, die schon lange vor Ludwig XIV. zur administrativen Rationalisierung und Vereinheitlichung des Landes genutzt worden waren. In ihnen setzten die französischen Könige häufig Bürgerliche ein. Gleichzeitig waren diese *Kammern* für das Bürgertum eine Möglichkeit, langsam in den Adelsstand hineinzuwachsen. Der erste Schritt auf diesem beschwerlichen Weg war nunmehr auch von der Familie der Gueidan gemacht. Vor allem der von Rigaud Porträtierte selbst sollte

sein ganzes Sinnen und Trachten darauf richten, diesen Status unter Einsatz auch ausgesprochen anrühlicher Mittel zu festigen. 1688 geboren, trat Gaspard 1712 als *avocat général* in das im wesentlichen für die Rechtsprechung zuständige Parlament von Aix-en-Provence ein. Damit schritt er auf dem Weg fort, den ihm sein Großvater vorgezeichnet hatte und wurde Mitglied einer Institution, die ihre Rolle auf die Dauer immer stärker in der Verteidigung von Eliteninteressen erblickte.

Für die Deutung des Rigaudschen Bildnisses ist es wichtig zu wissen, daß Gaspard zu dessen Entstehungszeit einen ersten Höhepunkt seines Einflusses erreicht hatte. Der Vater setzte ihn 1734 zum Universalerben seiner Besitztümer ein, nachdem sein früh verstorbener Sohn Jean dem Bruder Gaspard die Aufgabe als Statthalter der Familie hinterlassen hatte.¹¹ In den späten dreißiger Jahren wurden die Reden gedruckt, die Gaspard im *Parlement* gehalten hat.¹² Sie verschafften ihm ein gewisses Renommee und machten ihm – allerdings vergebliche – Hoffnung, in die *Académie française* gewählt zu werden. Statt dessen mußte er sich mit einem Platz in der *Académie de Marseille* begnügen, was aber seiner Überzeugung keinerlei Abbruch tat, ein außergewöhnlicher Geistesmensch zu sein. 1740 schließlich erhielt er eines der höchsten zu vergebenden Ämter im Parlament, das des *président à mortier*. Damit hatte Gueidan mehr erreicht, als wohl ursprünglich zu erhoffen war. Kurz nach der Übernahme des Familienvermögens aber, etwa zu der Entstehungszeit des Bildnisses, änderte er seine »Aufstiegstaktik« und begann mit einer Art genealogischer Aufbesserung seiner Familie. Schon 1737 beabsichtigte der Herr von Gueidan, sein angestammtes Besitztum in Valabre vom König in eine *seigneurie* umwandeln zu lassen. Damit war an ein *feodum* mittelalterlichen Zuschnitts gedacht, in dem rein materielle Besitzrechte in seigneuriale Grundrechte erhoben werden sollten. Dieser nur auf den ersten Blick abstruse Versuch wurde zunächst durch den Widerstand der Städte gegen eine Refeudalisierung verhindert.¹³ Er paßte genau in das Bild eines neuen Adels, der sich den Anstrich des alten geben wollte und entsprach dem gerade in der Provence verbreiteten Bestreben einer

noblesse de robe, sich die Vornehmheit der *noblesse d'épée* anzueignen. Dieses Bestreben kam wohl auch in dem Wappen zum Ausdruck, welches Rigaud auf der *nausette* plazierte hat. Langfristig nützte der Einspruch der Städte offenbar wenig, denn zu einem späteren Zeitpunkt ist von einer *seigneurie* die Rede, die sein Besitzer sogar noch ausweiten konnte, um sie 1752 in ein *veritables marquisat* umzuwandeln.¹⁴ Gueidan war damit zum *Marquis* und – wenn auch bescheidenen – fürstlichen Grundherren geworden.¹⁵

Die Tätigkeit im Parlament war für eine solche Selbstmobilitierung eher hinderlich, stand doch das Parlament für königliches Beamten-tum, unreines Geld und tendenziell niedrige Geburt, die erst durch das Wohlwollen des Dienstherrn aufgewertet wurde. Zwar ist in den letzten Jahrzehnten die alte Vermutung bestritten worden, das Parlament sei als Institution im Ursprung bürgerlich.¹⁶ Für die Provence aber ist in einer detaillierten Untersuchung zum Parlamentsadel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen worden, daß dieser im Durchschnitt nur auf eine deutlich kürzere Geschichte zurückblicken konnte als der nicht-parlamentarische Adel. Insbesondere durfte sich hier kaum jemand – ebenfalls im Gegensatz zur nicht-parlamentarischen Aristokratie – auf Vorfahren aus dem mittelalterlichen Ritteradel berufen.¹⁷

Gueidan begann in den 30er Jahren und dann paradoxerweise verstärkt nach seiner Wahl zum *président à mortier*, sich aus dem Parlament zurückzuziehen und einer rein aristokratischen Geisteskultur zu frönen. Das hängt mit dem »*dégoût de la robe*« zusammen, den nicht nur höher Stehende äußerten, sondern eben auch die *robe* selber, die sich dadurch eben diesen höher Stehenden anverwandeln wollte.¹⁸ Die Genealogen überzeugte er mit ausgesprochen schmalbrüstigen Beweisen von seiner Herkunft aus dem mittelalterlichen Kriegeradel und schrieb einem von ihnen, der sich darüber wunderte, daß Gueidan in seiner offenbar manipulierten Familiengeschichte die Funktionen seines Großvaters in der *Cours des Comptes* gar nicht erwähnte: »Da wir ganz und gar nicht zur *robe* gehören, würden solcherart Ämter, die andere sich zur Ehre anrechnen würden, nur dazu dienen, den Ruhm zu verdunkeln, den meine

Vorfahren im Waffendienst errungen haben.¹⁹ Gueidan führte seine Abstammung auf die Grafen von Forcalquier zurück und damit auf eine Familie, die – Ausweis höchster Nobilität – sogar bei den Kreuzzügen mitgekämpft hatte.²⁰ Da mußten die bürgerlichen Händler-Vorfahren natürlich möglichst übergangen werden. Zudem ist auch überliefert, daß Gueidan bestimmte, die Insignien seiner Präsidentschaft zu entfernen, welche für das bezeichnenderweise kurz nach dem Tod des Vaters in Angriff genommene Mausoleum seiner Familie in Reillanne vorgesehen waren, ein echter Fall von Geschichtsklitterung.²¹ Derlei Selbststilisierungen ließen sich weitere anführen, sie rücken ihn in gefährliche Nähe zum dümmlichen Aufsteiger Jourdain, dem Molière im *Bourgeois Gentilhomme* eine seiner schönsten Satiren gewidmet hat. Allein die Anstrengungen, die Gaspard unternehmen mußte, um drei seiner Kinder im Malteserorden unterzubringen, der ausschließlich für den Geblütsadel bestimmt war, sind überaus aufschlußreich.

Im übrigen ging mit Gaspard die Epoche der Parlaments-Gueidans tatsächlich zu Ende, verkaufte er doch 1766 sein Amt als *président à mortier* und bestimmte konsequenterweise keines seiner Kinder für eine Nachfolge in dieser *Cours*. Bei einigen der wichtigsten Maler der Epoche ließ Gaspard eine Reihe von Porträts seiner Familienangehörigen anfertigen, dies gleichfalls offenbar mit dem Zweck, deren Vornehmheit zu belegen. Als besonders auffälliges Beispiel sei auf das Porträt des Sohnes Pierre Secret de Gueidan von dem lokalen Maler Claude Arnulphy verwiesen, der nicht nur mit dem Orden der Malteser geschmückt ist, sondern geradezu königliche Allüren zur Schau stellt (Abb. 2).²² Wie angeblich Gaspards Vorfahren aus dem Geschlecht der Forcalquier kämpft hier schon der achtjährige Sohn gegen die Verderber der Christenheit.²³ Das, was der eingangs zitierte Kommentator der Porträtmode auf die eitlen Bürgersfrauen bezog, hätte er hier mit noch größerem Recht auch auf den ehemaligen Bürgersmann anwenden und es schlicht als Größenwahn bezeichnen können.

Damit wären wir zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Die Frage stellt sich, ob vielleicht

auch Rigauds Porträt als ein Mosaiksteinchen in der Selbststilisierung des provenzalischen Aufsteigers zu gelten hat, dessen für das 18. Jahrhundert durchaus typische Sehnsucht nach dem Adelsstand deutlich wurde. Und tatsächlich läßt sich über eine präzisere Bestimmung des Rollenporträts in diesem Zusammenhang eine subtile Strategie vermuten, deren Identifikation der Forschung bislang nur halb gelungen ist. Daß es sich bei der Rolle, in die Gaspard de Gueidan hier geschlüpft ist, um die des *Céladon* aus Honoré d'Urfès *Astrée*-Roman handeln könnte, ist inzwischen mehrfach und unkommentiert behauptet worden.²⁴ Daß sich unser Protagonist diese Rolle aber wohl sehr gezielt aufgrund ihrer politisch-kulturellen Funktion zueigen machte, wurde bislang übersehen.

Céladon ist eine der Hauptfiguren in dem 1607 bis 1627 erschienenen Roman eines hochadeligen Humanisten, der selber aus der Pro-



2. Claude Arnulphy: Porträt des Claude Secret de Gueidan als Ritter des Malteserordens, 1741–42. Öl auf Leinwand, 183 × 140 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence

vence stammte, später aber auf seinem Schloß in Forez nahe Lyon lebte. Zwar ist es völlig unmöglich, die für moderne Begriffe geradezu abstrus verschlungenen Handlungsfäden des fast 5000 Seiten umfassenden Romans auch nur andeutungsweise zu bündeln. Eingerahmt wird dieses verschlungene Gefüge aber von der Geschichte der Liebe Céladons zu Astrée, deren Nicht-Erfüllung das Leitmotiv des Werkes ausmacht. Aus Verzweiflung darüber, daß ihn die Geliebte nicht erhören will, stürzt sich Céladon zu Beginn des Romans in den Fluß Lignon, danach irrt er durch Täler und Wälder der südostfranzösischen Landschaft, in der Urfé die erzählten Begebenheiten ansiedelt. Seine Liebe zur verehrten Astrée, die als auf Erden zurückgekehrte Göttin der Gerechtigkeit der Landschaft um den Fluß Lignon Züge eines aktualisierten Arkadien verleiht, wird auch nicht von den Avancen der Nymphe Galathée abgekühlt. Diese vertritt in dem Roman die Sphäre der höfischen Welt, lebt sie doch am benachbarten Hof der Herrscherin Amasis.

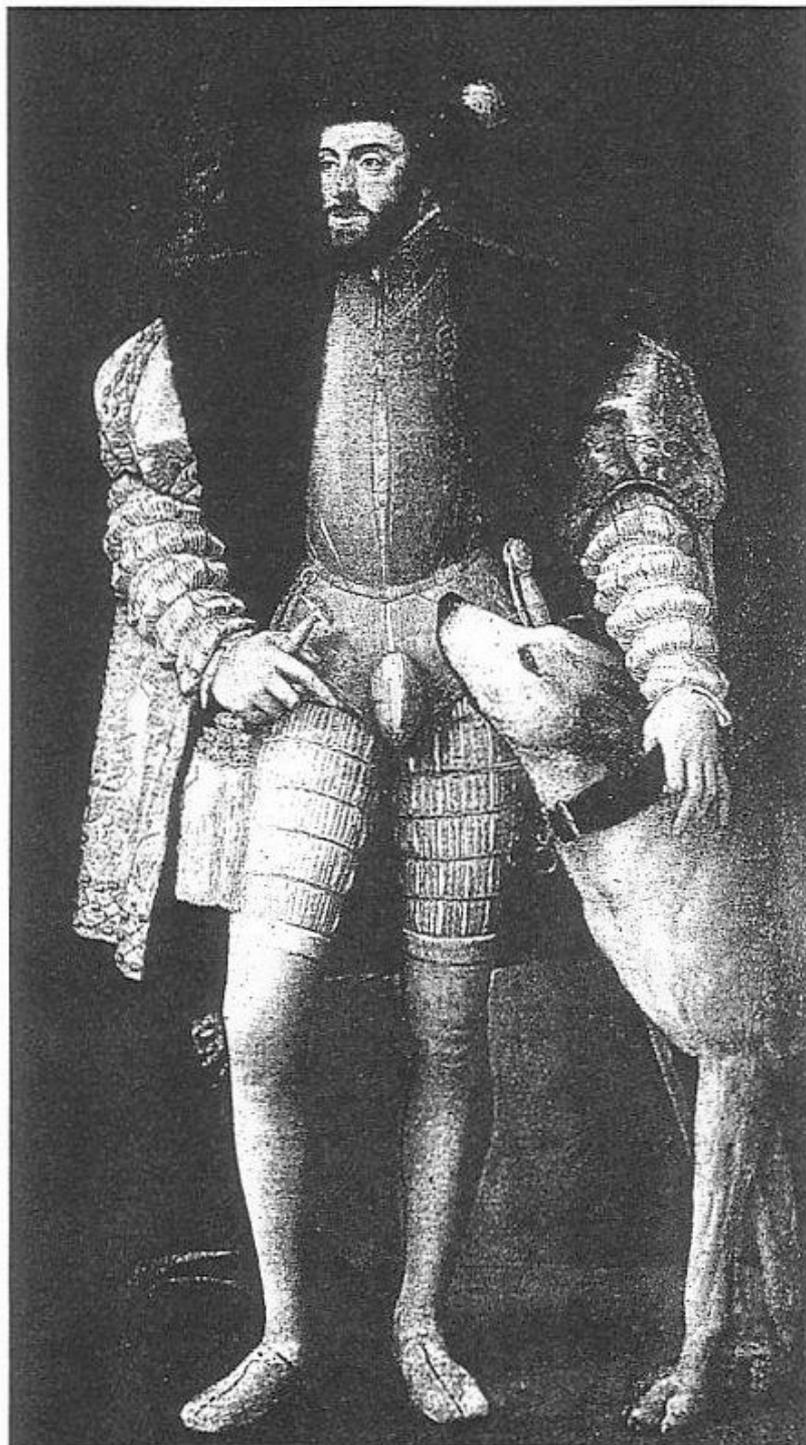
Gueidan in Rigauds Bild kann unschwer auf die im Roman erzählte Konstellation bezogen werden. In den historischen Illustrationen zum Buch wird Céladon zuweilen von einem Hund begleitet und trägt wie Gaspard eine Provianttasche bei sich (Abb. 3).²⁵ Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß in der spezifischen Bewegung des Tieres auch ein ferner Anklang an die Tradition hocharistokratischer Standesporträts mitschwingt, wie wir sie etwa in Tizians Porträt Karls V. von 1533 überliefert finden (Abb. 4). Außerdem tauchen in den Illustrationen auch Figuren mit dudelsackähnlichen Instrumenten auf (Abb. 5).²⁶ Schaut man sich das Bild darüber hinaus etwas genauer an, so klären sich einige Details, bezieht man sie auf die angedeutete Romanhandlung. Die Hintergrundlandschaft mit dem Fluß ist nicht nur eine allgemein bukolische Landschaft, sondern angespielt wird wohl auch auf den Lignon, welcher als Ort des versuchten Selbstmords des Protagonisten bei allen historischen Roman-Nacherzählungen eine hervorragende Rolle spielte und auch in der genannten Illustration figurierte. Selbst das Bewegungsmotiv des Porträtierten mag seine Klärung darin finden, daß Céladon, der sich in der Nach-

folge der Ritter von der *table ronde* versteht,²⁷ zur paradigmatischen Figur des Suchenden wird, der in ewiger Anbetung seiner abweisenden Geliebten nicht zur Ruhe kommt, ihr mit dem wehmütig-sehnsuchtsvollen Klang der *musette* seine Hommage darbringt.

Worin bestand nun die Bedeutung des *Astrée*-Romans, der auch noch ein Jahrhundert nach Entstehung massiv wirken konnte und 1733, ein Jahr vor Entstehung des Porträts, mit Illustrationen Gravelots neu aufgelegt und in ganz Europa rezipiert wurde? Mit Recht hat man behauptet, daß Urfé mit seiner *Astrée* den größten Beitrag zu einer Zivilisierung und Verfeinerung der französischen Aristokratie geliefert hat, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch immer vergleichsweise provinziell gab.²⁸ Das *honnêteté*-Ideal, mit dem der Adel seine herausgehobene Stellung zu definieren trachtete, scheint ganz



3. Illustration zur Ausgabe der *Astrée* von 1628 (Céladon und Astrée, Titel des 5. Buches)



4. Tizian: Porträt Karls V, 1533. Öl auf Leinwand, 192×111 cm.
Museo del Prado, Madrid



5. Gravelot: Illustration zur Ausgabe der *Astrée* von 1733



6. Claude Deruet: Porträt der Julie d'Angennes als *Astrée*, 1641/45. Öl auf Leinwand, 151 × 75 cm. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

wesentlich auf die Verhaltens-Vorbilder in der *Astrée* zurückzugehen, deren Schäfer-Gemeinschaft nichts anderes war als eine verkleidete Adelsgesellschaft. »Ich möchte, daß unsere Jugend, und vor allem unsere adelige Jugend, dieses Buch nie zur Seite legen wird, um darin Eleganz und »urbanité des moeurs« zu erlernen«²⁹ schreibt Roland Desmarets 1650. Die Anbetung der Geliebten, die in ihrer platonisierenden Idealität unverkennbar an die mittelalterliche Minnevorstellung anschloß, ist ein Kernstück dieser Idee von *honnêteté*.³⁰ Sie prägt die Kultur der aristokratischen Gesellschaft, die sich in den präziösen Salons der Jahrhundertmitte ausbildet. In ihr kultiviert vor allem der gegen

den absolutistischen König frondierende Adel seine Traditionen und Werthaltungen.³¹ Literarische und malerische Porträts in den Rollen der Romanfiguren waren gang und gäbe, und es sollte nicht verwundern, wenn diese auch auf die pastorale Porträtmode des Spätbarock Einfluß genommen hätten³² (Abb. 6).³³

Norbert Elias hat die zentrale Rolle des *Astrée*-Stoffes für die Adelskultur in extenso untersucht und darin die ambivalente Einstellung einer Schicht festgestellt, die einerseits den Aufstieg bei Hofe suchte, andererseits diesen Hof als Entfremdung ihrer angestammten Rolle empfand.³⁴ Tatsächlich war auch im Roman selbst die Hofkritik schon deutlich ausgesprochen wor-

den und kristallisierte sich in den kritischen Beschreibungen von Amasis' Hofwelt heraus.³⁵ Entsprechend hat Crow die noch immer intensive Rezeption des Romans im frühen 18. Jahrhundert für einen Ausweis aristokratischer Autonomiebestrebungen gehalten, diese Haltung aber fast ganz ausschließlich am Beispiel Watteaus festgemacht.³⁶ Besonders zeigt er sich dabei an denjenigen Schichten interessiert, die nicht auf eine alte Familie zurückblicken können und sich über die Aneignung aristokratischer Codes deren Statur anzueignen versuchen. Die Parallele zur Familie der Gueidan liegt auf der Hand. Kulturgeschichtlich bedeutsam ist vor diesem Hintergrund die Tatsache, daß der von den Präziosen geliebte Typus des historisch-phantastischen Romans, zu dem auch die *Astrée* gehört, in einem deutlichen Gegensatz zur klassizistischen Regelpoetik stand. Hatte Boileau noch geglaubt, die Stoffe der Präziosität seien endgültig tot, so erlebten sie nach 1690 eine Wiedergeburt und überschwemmten im frühen 18. Jahrhundert das Land.³⁷ Auch dies ist ein Zeichen für die Wiederauferstehung einer künstlerischen Gattung, die dem absolutistischen Zentralisierungsversuch von Gesellschaft und Geschmack entgegenstand.³⁸

Die *musette* wurde im Zuge dieser knapp umrissenen Entwicklung zum paradigmatischen Musikinstrument der pastoral gestimmten Aristokratie. Einerseits erlaubte sie die Erinnerung an den gleichsam präzivilisierten Zustand des vorabsolutistischen, aristokratisch geprägten Mittelalters, der sich auch Gueidan ausweislich seiner Feudalisierungsbemühungen verpflichtet sah. Andererseits war sie gegenüber dem Dudelsack so verfeinert, daß sie den höfischen Dekorationsanforderungen genügte. Waren nämlich Flöteninstrumente ursprünglich in (italienischen) Hofkreisen zugunsten der Streichinstrumente in den Hintergrund gedrängt worden³⁹, weil die Anstrengung ihrer Spielweise den Gesichtern der Spieler nur allzu deutlich abzulesen war, so bewahrte die spezifische Bedienungsweise der *musette* den adeligen Musiker vor dieser peinlichen Deformation. Damit wurde das Instrument zum Hauptelement eines *arcadian revival* am Hof Ludwig XIV.⁴⁰; ihre goldene Zeit erfuhr sie dann in den 1720er und 1730er Jahren, als mit den

Hotteterre eine Musikerfamilie auf den Plan trat, die als *musette*-Virtuosen europäische Berühmtheit erlangte.⁴¹ Dem Kunsthistoriker ist sie natürlich hauptsächlich als verbreitetes Attribut in den *fêtes galantes* des Antoine Watteau bekannt.

Somit wäre Rigauds Zusammenführung von Gueidan-Porträt und *Astrée*-Tradition wohl in der Absicht des Auftraggebers begründet, sich in eine aristokratische Tradition einzuschreiben, in die er nicht hineingeboren war, in der er aber weiter vordringen wollte. Dabei mag ihm an der *honnêteté*-Vorstellung besonders gelegen gewesen sein, weil sie als ein Leistungs- und geistiges Tugendideal nicht mit dem Höfischen identisch war und auch den Bürgerlichen in ihren exklusiven Zirkel aufzunehmen erlaubte.⁴² Mehr noch: In der nonkonformistischen, präzios beeinflussten Adelskultur galt nunmehr der Hofadel als materialistisch, selbstüchtig und raffigierig.⁴³ Entsprechend auch die Konstellation in der *Astrée*: Der höfische Hochadel wird von den moralisch zweifelhaften Nymphen der Amasis repräsentiert, die Schäfer dagegen stehen sowohl für zivilisiertes Bürgertum als auch Adel, die sich im Horizont eines gemeinsamen Tugendideals zusammenschließen.

Stoffe aus der *Astrée* sind in der Porträtmalerei des frühen 18. Jahrhunderts immer wieder einmal nachzuweisen.⁴⁴ Verwiesen sei auf Nicolas de Largillières »Porträt der Condesa de Castellanca als *Astrée*« aus dem Jahr 1712, die hier mit der typischen *houlette*, dem Schäferstab, versehen ist (Abb. 7). Auch Gueidan hat entsprechende Aufträge vergeben: Seine Frau, Angélique de Simiane, Madame de Gueidan, wollte er ursprünglich ebenfalls von Rigaud malen lassen. Dieser lehnte aus Überlastungsgründen ab und schlug stattdessen seinen Freund Largillierre vor, der sich – wohl auf Bitte der Porträtierten selbst – für die Flora-Rolle entschied (Abb. 8). Bei Flora handelt es sich wie bei der *Astrée* ebenfalls um eine im Roman Urfés revitalisierte Figur aus der antiken Mythologie.⁴⁵ Für Gaspards veränderte Strategie, die er im Hinblick auf die Aufwertung seines Geschlechtes wählte, ist von Interesse, daß er sich selbst noch zu Beginn seiner Parlamentskarriere, im Jahr 1719, als engagierten *avocat général* in Rednerpose hatte porträtieren lassen, zu dem dann das ein Jahrzehnt



7. Nicolas de Largillière: *Portrait einer Unbekannten (wahrscheinlich Marie Josephine Drummond, Condesa de Castelblanco) als Astrée*, 1712. Öl auf Leinwand, 140 × 106 cm. The Montreal Museum of Fine Arts



8. Nicolas de Largillière: Porträt der Angélique Simiane de Gueidan als Flore, 1730.
Öl auf Leinwand, 146,1 × 113,7 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence

später entstandene Bildnis seiner Frau nicht mehr so recht passen wollte (Abb. 9).⁴⁶ Damit ist bildkünstlerisch genau der Umschwung belegt, den wir anhand seines Lebenslaufes schon nachzeichnen konnten: Vom seriösen Amtsträger hat sich Gueidan in den Rollenträger einer phantasiervollen literarischen Kunstfigur verwandelt, anders ausgedrückt: vom aufstrebenden ehemals Bürgerlichen in einen Adligen, der seine *raison d'être* aus der Anverwandlung einer präziösen Identifikationsfigur für einen hochfliegenden Aristokratismus bezieht. Zunächst achtet er auf Kongruenz von Beruf und Erscheinungsweise und folgt damit der Angemessenheitsforderung de Piles', der bei der Darstellung des Magistrats »sagesse« und »intégrité« empfiehlt.⁴⁷ Später verschleiert er den Beruf, an dem er kein Genügen mehr findet und betont ganz andere Werte.⁴⁸ Das entspricht im übrigen einer Entwicklung, die man in den Porträtgalerien des Parlamentsadels insgesamt beobachten kann: Sind die Vertreter zunächst in der strengen Schlichtheit der



9. Hyacinthe Rigaud: Porträt des Gaspard de Gueidan als Avocat Général, 1719. Musée Granet, Aix-en-Provence

Amtsgeschäfte gezeigt, so nehmen sie im Laufe des 18. Jahrhunderts immer ausdrücklicher die Erscheinungsqualitäten klassischen Aristokratentums für sich in Anspruch.⁴⁹

Zahlreich sind die historischen Berichte über die spezifische Ambivalenz, die sich für den ambitionierten, in der Provinz residierenden Dienstadler aus der beschriebenen Situation ergab. Als ländliche Schloßherren simulierten sie in den sitzungsfreien Sommerperioden die Herrlichkeit des *vivre en noble homme* und pflegten eine ritterliche Gastlichkeit, deren Brillanz sich ihrer gewöhnlich großen Einkommen verdankte. Andererseits litten sie unter der anrüchigen Herkunft dieses Einkommens und fühlten sich zuweilen unangenehm berührt von der Pflicht, mit dem Tragen der schwarzen Amtsröbe an eine bürgerliche Vergangenheit erinnert zu werden, von der sie der König nur um den Preis einer geradezu beamtenmäßigen – also in den Augen des traditionellen Adels unfreien – Dienstbarkeit entledigen wollte.⁵⁰ Sollte man in dem farbenfrohen Kostüm Gaspards in Rigauds Porträt nicht gerade auch eine Kompensation für die schwarze Amtstracht des königlichen Beamten erblicken dürfen? Mindestens sollte die These erlaubt sein, daß Gueidan sich hier ausdrücklich in einer Rolle darstellt, mit der er sich von der prosaischen Atmosphäre seiner städtischen Existenz distanziert. Die vorherrschenden Goldtöne in seinem Habit, die von den ausgedehnten Kleidungsbeschreibungen in der *Astrée* inspiriert scheinen⁵¹, sind in der minutiös geregelten Kleiderordnung des *ancien régime* im übrigen eindeutig aristokratisch konnotiert.⁵²

Dem *bourgeois gentilhomme* lag denn auch gerade in seiner provenzalischen Heimat daran, über Landkauf sein Geld zu »waschen« und vom Händler zum möglichst auch noch feudalen Großgrundbesitzer aufzusteigen. In den fast 800 Landresidenzen, die sich schon seit dem 16. Jahrhundert in der Gegend von Marseille und Aix-en-Provence befunden haben, pflegten die aufstrebenden Magistrate das Landleben. Mit ihrem Stolz auf ein Dasein am Rande der Welt und fern vom Hof des Königs beschworen sie einen literarisch vielfach überlieferten, am Vorbild der Schäferexistenz in der *Astrée* geschulten Zustand herauf, der ihnen aufgrund ihrer Stellung in den

Parlamenten faktisch gar nicht eignete – oder doch nur in bestimmten Perioden des Jahres, in denen sie ganz in der Phantasie einer vormodernen Feudalherrschaft aufgehen konnten.⁵³

Daß Gaspard de Gueidan aber auch als Beamter des *Parlement de Provence* seine Rolle nicht ausschließlich darin erblickte, gehorsamer Vertreter seines Königs zu sein, sondern bei aller Hochachtung für seinen Herrn durchaus auf der Eigenständigkeit seines Standes beharrte und damit aristokratische Autonomie beanspruchte, wird an verschiedenen Stellen deutlich. Auch darin zeigt sich die Ambivalenz der Parlamentarier-Existenz, dieses Mal gleichsam von ihrer positiven Seite. Auf den Anspruch des Hofes, die Parlamente hätten gegenüber dem Monarchen absoluten Gehorsam zu leisten, antwortete Gueidan mit weiser Zurückhaltung, gleichzeitig aber unmißverständlich: »Aber sind die Parlamente nur Instrumente der absoluten Monarchie? Als Bewahrer der heiligen Rechte des Staates und der Völker müssen sie darauf achten, daß nichts von diesem kostbaren Schatz verloren geht. (...) Und die Könige, die allerlei Interessen und Leidenschaften in ihrer Umgebung ausgesetzt sind, sollten (die) Eingaben (der Parlamentarier) mit Güte empfangen; die souveräne Macht soll nicht ablehnen, belehrt zu werden. (...) Es ist diese Harmonie, welche die öffentliche Ruhe erhält und den Parlamenten ihre Würde verleiht.«⁵⁴ Aufrechterhalten war damit das Recht der aristokratischen Eliten einer Provinz, dem König sagen zu dürfen, was gut für das Land und für ihn selber sei. Erst der Interessenausgleich von Hof und nicht-höfischer Elite – das entspricht einer der zentralen Botschaften des *Astrée*-Romans – könne die apostrophierte Harmonie und das neue goldene Zeitalter erbringen. Dabei sei hinzugefügt, daß die Provence tatsächlich von Anfang an großen Wert auf eine autonome Sonderstellung im französischen Königreich legte und die Unterwerfungsbestrebungen der Monarchie durchgängig im Zaum halten konnte. Das wird von Spezialstudien zur Geschichte des Landes in letzter Zeit immer deutlicher herausgearbeitet.⁵⁵ Gaspard scheint dann zu dem Schluß gekommen zu sein, er könne die beschriebene Aufgabe letztlich als feudaler Vasall des Königs besser erfüllen, denn als unfreier Parlamentsvertreter.

Eine spezifische Form aristokratischer Kultiviertheit mag man auch in der künstlerischen Erscheinungsweise des Rigaudschen Porträts erblicken. Zwei Autoren haben sich bisher intensiver mit der Ästhetik des Bildes beschäftigt: Hermann Bauer in einem Beitrag zum Rokokoporträt⁵⁶ und der zu Beginn genannte Norman Bryson in seinem Buch über *Word and Image*⁵⁷. Beide sind in unserem Zusammenhang anschließbar.

Bryson sieht in der Verflächigung der Formensprache die zentrale ästhetische Botschaft des Bildes, die einhergeht mit der entschiedenen Verlagerung des Dargestellten in den Bildvordergrund. Gueidan nämlich ist nicht mehr organisch mit dem dahinterliegenden Raum verbunden, greift nicht in ihn ein oder kommt aus ihm hervor, sondern bewegt sich wie vor einer Folie. Man könnte mit einem gewissen Recht behaupten, die Figur wirke wie eine lebende Person vor einem gemalten Bildhintergrund. Ein schönes Paradox: Der lebende Betrachter steht vor einem gemalten Lebenden, der wiederum vor einer gemalten Landschaft postiert ist. Sind Landschaft und Betrachter jeweils eindeutig ihren Wirklichkeitsbereichen zugeordnet, so schwebt der Porträtierte in der Mitte. Er scheint de Piles' Anforderung an die Darstellung der hochstehenden Persönlichkeit genügen zu wollen, diese müsse in einer Attitüde erscheinen, »als wenn die Bildnisse uns selbst anredeten, und zu uns sprächen: Halt, sieh mich an (...)«⁵⁸. Dies ist gut zu verstehen, wenn man sich über die Funktion des Mantels Rechenschaft ablegt, dessen grau-seidene Pracht sich hinter Gueidan aufwölbt. Dieser rauschende Mantel, der nur halb aus der Bewegung des Trägers zu begründen ist und mindestens so sehr als Pathosformel fungiert, schirmt die Figur geradezu vom Bildhintergrund ab. Er zwingt sie in die vorderste Ebene und vermittelt sie nicht mit dem Raum – wie noch in dem Porträt Ludwigs XIV. oder anderen früheren Bildnissen des Malers. Statt dessen rollt er das Habit und dabei vor allem den *justaucorps* im unvermittelten Angesicht des Betrachters geradezu wie einen Teppich auf, ein ungeheurer Aufwand an exquisit gemalter Farbigkeit entfaltet sich vor dem aufs höchste gereizten Sehensinn des Betrachters. Bryson erkennt in diesem *par-*



10. Joshua Reynolds: Mrs. Hale als Euphrosyne, 1764–1766. Öl auf Leinwand, 236 × 146 cm. Earl of Harewood



11. Thomas Gainsborough: Mrs. Richard Brinsley Sheridan, 1786. Öl auf Leinwand, 220 × 154 cm. National Gallery, Washington

force-Ritt bei sicherlich allzu scharfer Pointierung den Sieg des modernen »image« über das klassizistische »word«. Immerhin mag man darin eine deutliche Transzendierung des tiefenräumlich organisierten klassischen französischen Porträts sehen, vielleicht sogar eine stilistische Entwicklung, die parallel läuft zur Restituierung der verschlungenen Stoffe literarischen Präziosentums im frühen 18. Jahrhundert. Dem strengen Blick des aufgeklärten Betrachters will dieser Aufwand übrigens verständlicherweise nicht einleuchten: Dézallier d'Argenville sollte wenige Jahre später die Tatsache bemängeln, daß hiermit vom eigentlich zentralen Gesicht des Dargestellten abgelenkt werde.⁶⁰ Er leitete damit eine Epoche ein, die ein verstärktes Augenmerk auf

Psychologisierung legte und dieser die Kunst der Darstellung unterwarf. Unter anderen historischen Voraussetzungen wiederholte sich die Auseinandersetzung in England zwischen Reynolds und Gainsborough, zwischen »grand style« und »simple style«, zwischen intellektuellem Tiefgang und natürlicher Disposition.⁶⁰ (Abb. 10 und 11). Das wird man aufrecht erhalten dürfen, auch wenn zuletzt gezeigt wurde, daß die Trennlinien zwischen den beiden Konzeptionen lange nicht so eindeutig verliefen, wie bisher meist angenommen.⁶¹

»The aristocrat as art.« Donna Stanton benennt damit den Willen einer Salon-Elite, sich gleichsam ein hoch stilisiertes, artifizielles Sekundär-Ego zu schaffen, dessen Anti-Naturalis-

mus auf den Typus des romantischen Dandys voraus-, gleichzeitig aber auch auf denjenigen klassischen Aristokratentums zurückweist⁶²: Der Name van Dyck ist hier natürlich an erster Stelle zu nennen und hätte vielleicht längst fallen müssen: In seinem 1632 entstandenen Porträt stellt er Philip, Lord Wharton, in Dreiviertelfigur mit der *houlette* als Schäfer dar und plaziert ihn wie ein Jahrhundert später Rigaud vor einer romantischen Landschaft (Abb. 12). Gleichzeitig liefert er mit dem Bild ein herausragendes Beispiel für die Ästhetik der *grace*, mit deren undefinierbaren Anmutungsqualitäten van Dyck sich von seinem Meister Rubens abzusetzen trachtete.⁶³ Er beugt den Oberkörper Lord Whartons in eine leichte S-Kurve, zeigt ihn mit locker in die Hüfte gestemmtem Arm und verleiht ihm damit das *je ne sais quoi* höchster Kultiviertheit, gibt ihm die Eleganz, die den Niederländer schnell zum Lieblingsmaler der englischen Aristokratie aufsteigen ließ. Auch der Gestus von Rigauds Gueidan-Bildnis wäre damit ziemlich genau getroffen. Bei ihm ist die Statuarik der Figur in dem angedeuteten Bewegungsmotiv gebrochen, die Grazilität der Erscheinung findet ihren Kristallisationspunkt in dem affektierten, fast effeminiert wirkenden Gestus der spielenden Hände. Wenn Bauer das extreme, zur Schau getragene Präziosentum dieser Auffassung benennt und es in die Nähe des Karikaturalen rückt, so ist das eher unspezifisch gemeint.⁶⁴ Trotzdem mag hiermit ein Hinweis auf die äußerste Verfeinerung gegeben sein, die dem aristokratischen Präziosentum eignete und die in der Rokokomalerei im allgemeinen, in dem Porträt Gueidans im speziellen eine atemberaubende Wiederbelebung erfuhr.

Ein kurzes Résumé: Gaspard de Gueidan stammt aus einer erst seit kurzem geadelten Familie und setzt alles daran, diesen Status durch



12. Anthony van Dyck: Philipp, Lord Wharton, 1632. Öl auf Leinwand, 133 × 106 cm. National Gallery, Washington.

genealogische Manipulation zu verschleiern, sich selbst als Teil einer der ältesten Familien Frankreichs auszuweisen. Wenn er mit Rigaud den bedeutendsten Porträtmaler Frankreichs beauftragt, verfolgt er einen ähnlichen Zweck: Mit der Rolle des *Céladon* wird Gueidan in einen literarischen Kontext eingebunden, der vor allem vom autonomiestrebenden französischen Adel kooptiert worden war. Im *Astrée*-Roman manifestiert sich ein Selbstbewusstsein, das auf die eigene politisch-kulturelle Rolle des nicht-höfischen Adels pocht und die spezifischen Formen aristokratischer Kultiviertheit ausbildet, die sich auch Gaspard zu eigen macht.

Anmerkungen

- 1 César-Pierre Richelet: Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne. 2 Bde. Amsterdam 1732, Bd. 2, S. 453. Im Original: C'est un Peintre ... qui s'applique seulement à faire des portraits, & qui y gagne de quoi bien faire bouillir son pot, parce qu'il n'y a point de bourgeoisie un peu coquette & un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait.
- 2 Vgl. Philip Conisbee: *Painting in Eighteenth Century France*. Ihtaca 1981, S. 111.
- 3 Norman Bryson: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge 1981, S. 100f.
- 4 Vgl. zum Typus Rose Wishevsky: Studien zum »portrait historié« in den Niederlanden. Diss. München 1967
- 5 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, 1708. ND Genf 1969, S. 277.
- 6 Largillierre and the Eighteenth Century Portrait, hrsg. von Myra Rosenfeld (Ausst.-Kat. The Montreal Museum of Fine Arts). Montreal 1980, S. 306.
- 7 Thomas Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*. New Haven 1985. Vgl. für den niederländischen Bereich auch die Studie von Alison McNeill Kettering: *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*. Toronto 1983.
- 8 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a. M. 1983 (zuerst Darmstadt/Neuwied 1969). Unverständlich ist dabei allerdings, daß Crow (wie Anm. 7) glaubt, sich in seiner zentralen These von Elias absetzen zu müssen (S. 70), entwickelt dieser doch eine exakt identische Interpretation der sozialgeschichtlichen Dimension.
- 9 Vgl. Margarethe Werner Fädler: *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Salzburg 1972, S. 65.
- 10 Hierzu und zum Folgenden: Augustin Roux: *La famille de Gueidan d'après des documents inédits*. – In: *Une famille provençale. Les Gueidans (Arts et livres de Provence, 1956)*, S. 13 ff.; Monique Cubells: *La Provence des lumières. Les parlementaires d'Aix au XVIII^e siècle*. Paris 1984, S. 42 f. und S. 96 ff.
- 11 Roux (wie Anm. 10), S. 25.
- 12 Gaspard de Guéidan: *Discours prononcés au parlement de Provence par un des messieurs les avocats généraux*, 2 Bde. Paris 1739.
- 13 Augustin Roux: *Le domaine de Valabre*, in: *Une famille provençale* (wie Anm. 10), S. 111. Vgl. F.-X. Emmanuelli: *La vie politique en Provence et en Comtat Venaissin, du XVII^e au début du XIX^e siècle*. – In: *Revue historique* 271, 1984, S. 63–82.
- 14 Vgl. Claude-François Achard: *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin*. Marseille 1787, Genf 1971, Bd. 1, S. 385 f.; Roux (wie Anm. 10), S. 29.
- 15 Übrigens beschränkt auch einige seiner ehemals bürgerlichen Parlamentskollegen einen vergleichbaren Weg, mit ihrem seigneurialen Selbstbewußtsein gerieten sie in vielfach dokumentierte Auseinandersetzungen mit der unwilligen Bevölkerung. Vgl. etwa Monique Cubells: *Un agronome aixois au XVIII^e siècle: le président de la Tour d'Aigues, féodal de combat et homme des lumières*. – In: *Annales du midi* 96, 1984, S. 31–59.
- 16 Vgl. etwa Pierre Goubert: *L'Ancien Régime, Bd. 1: La société*. Paris 1969, S. 165.
- 17 Vgl. Cubells (wie Anm. 10), S. 40f.
- 18 Diesen »dégout de la robe« empfand eben auch Gaspard selber. Vgl. Cubells (wie Anm. 10), S. 96.
- 19 »C'est que, n'étant point ce qu'on peut appeler une famille de robe, ces charges, dont tous les autres se honoreront, ne serviraient qu'à tenir la gloire que mes aïeux se sont acquise dans les armes.« Nach Roux (wie Anm. 10), S. 28.
- 20 Das fand Eingang in die zeitgenössische genealogische Spezialliteratur, etwa Achard (wie Anm. 14); Louis Ventre, gen. Artefeuil: *Histoire héroïque de la noblesse de Provence*. Marseille, Bd. 1, 1757, S. 535. Der Artefeuil war im übrigen schon in einer Version erschienen, die wahrheitsgemäß die Funktionen von Gaspards Vorfahren beschrieb. Der ambitionierte Statthalter ließ die Verbreitung dieser Version verbieten. Vgl. Roux (wie Anm. 10), S. 39.
- 21 Vgl. dazu Joseph Billioud: *Le mausolée et la chapelle de Reillanne*. – In: *Une famille provençale* (wie Anm. 10), S. 87 ff.
- 22 Dabei muß man sich in Erinnerung rufen, daß seit dem 17. Jahrhundert vor allem der Adel ganz überwiegend nur insofern an Kunst interessiert war, als er Porträts seiner jeweiligen Familie in Auftrag gab. Vgl. Bernard Terlay: *Portrait de Claude Secret de Guéidan. Claude Arnulphy (1697–1786)*. – In: *Impressions du Musée Granet* 6, 1991, S. 6f. Vgl. auch Jonathan Dewald: *The European Nobility 1400–1800*. Cambridge 1996, S. 160; René Bray: *La préciosité et les précieux*. Paris 1947, S. 125 und S. 189.
- 23 Auch das erwähnte Mausoleum war mit Schlachtenreliefs ausgestattet, die sich auf die Kämpfe der Vorfahren im heiligen Land zu beziehen scheinen.
- 24 Kat. Largillierre (wie Anm. 6), S. 305; Conisbee (wie Anm. 2), S. 117; auch Albert P. de Mirimonde: *L'iconographie musicale sous les rois bourbons. La musique dans les arts plastiques*, Bd. 1. Paris 1975, S. 60f.

- 25 Honoré d'Urfé: *L'Astrée*, Ausgabe in 5 Bänden von Hugues Vaganay. Strasbourg 1925, ND Genf 1966 (Frontispiz des 5. Bdes., Illustration der Ausgabe 1733)
- 26 Ebd., Bd. 3, 3. Teil. 5. Buch, Ausgabe 1733 («Bergers et bergères dans une des salles de la demeure d'Adamas jouent d'instruments divers»)
- 27 Louise Horowitz: Honoré d'Urfé. Boston 1984, S. 75.
- 28 Odon C. Reure: *La vie et les oeuvres d'Honoré d'Urfé*. Paris 1910, S. 276 ff. Vgl. hierzu auch Dewald (wie Anm. 22), S. 158.
- 29 «Je voudrais que notre jeunesse, et surtout notre jeunesse noble, ne quittât jamais son livre, pour y apprendre l'élégance et l'urbanité de moeurs.» Nach Reure (wie Anm. 28), S. 304.
- 30 Vgl. Donna Stanton: *The Aristocrat as Art*. New York 1980, S. 137.
- 31 Reure (wie Anm. 28), S. 278 ff. Vgl. auch Anthony Blunt: *The Précieux and French Art*. – In: Fritz Saxl 1890–1948. *A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, hrsg. von D. J. Gordon. London 1957.
- 32 Reure (wie Anm. 28), S. 279. Der Einfluß der *Astrée* auf die bildende Kunst war dagegen im 17. Jahrhundert beschränkter. Vgl. ebd., S. 281.
- 33 Vgl. zu dem Bild F. Ed. Schnéeegans: *Notes sur un portrait de Claude Deruet au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*. – In: *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'art* 4, 1927, S. 57 ff.
- 34 Elias (wie Anm. 8), S. 320 ff. D'Urfé, der im übrigen selber ein gespanntes Verhältnis zu König Henri IV besaß, stellt klar, daß die Vorfahren seiner Romanfiguren aus hohen gesellschaftlichen Kreisen stammten, das Hofleben aber aufgegeben hätten, um ein vornehmeres Leben ohne äußeren Zwang zu leben. Vgl. Horowitz (wie Anm. 27), S. 19, auch S. 20 und S. 96.; Jacques Ehrmann: *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans l'Astrée*. New Haven 1963, S. 88 und S. 106.
- 35 Vgl. Maxime Gaume: *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé*. St. Etienne 1977, S. 275 ff.
- 36 Crow (wie Anm. 7), S. 68 ff. Vgl. auch Luba Freedman: *The Classical Pastoral in the Visual Arts*. New York 1989, S. 133; Peter Skrine: *The Baroque. Literature and Culture in 17th Century Europe*. London 1978, S. 49; David Maland: *Culture and Society in 17th Century France*. London 1970, S. 50 ff.; Henri Bochet: *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*. Genf 1967 (zuerst 1923), S. 106.
- 37 Vgl. Albert Cherel: *De Télémaque à Candide. Histoire de la littérature française*, hrsg. von J. Calvet, Bd. 6. Paris 1933, S. 115; dazu auch Mary C. MacMahon: *Aesthetics and Art in the Astrée of Honoré d'Urfé*. Washington 1925, S. 121 ff.
- 38 Vgl. Bray (wie Anm. 22). Paris 1947, S. 103 f. Noch Jean Jacques Rousseau etwa war ein begeisterter Leser der *Astrée* und sollte aus ihr die Anregungen für seine systemsprengende Naturrechtstheorie entnehmen. Vgl. Victor Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. 2: *Das Jahrhundert Rousseaus*. Halle 1966, S. 33.
- 39 Vgl. Jutta Held: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*. Berlin 1996, S. 39 f.
- 40 Richard D. Leppert: *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and their Musettes and Hurdygurdys at the French Court (ca. 1660–1789). A Visual Study*. Amsterdam 1978, S. 35; Anthony Baines: *Bagpipes*. Oxford 1960; Freedman (wie Anm. 36), S. 168; Mirimonde (wie Anm. 24), S. 60 f. William H. G. Flood: *The Story of the Bagpipe*. London 1911, S. 123 ff.; Emanuel Winternitz: *Bagpipes and Hurdygurdys in their Social Setting*. – In: ders., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. New Heaven, Yale University Press 1979, S. 81.
- 41 Flood (wie Anm. 40), S. 123 ff.
- 42 A. Höfer/R. Reichardt: *Honnête-homme*. – In: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, Heft 7. München 1986, S. 9.
- 43 Stanton (wie Anm. 30), S. 47. Vorbild für diese Einstellung war Montaigne, der die Beschränktheit des Hof-Adels aufs Korn nahm. Ebd., S. 22.
- 44 Vgl. Myra N. Rosenfeld: *Nicolas de Largillierre's Portrait of the Marquise de Dreux-Brézé*. – In: *Apollo* 109, 1979, S. 206. Daneben wird der Stoff vielfach und auch noch im späteren 18. Jahrhundert in der Teppichkunst rezipiert. Vgl. Anne Desprechins: *Images de l'Astrée. Etude de la réception du texte à travers les tapisseries*. – In: *Revue d'histoire littéraire* 1981, S. 355 ff.; dies.: *Tapisserie royale à sujet de l'Astrée appartenant à la ville de Paris*. – In: *Etudes sur le 18e siècle*, hrsg. von Roland Mortier. Brüssel 1981, S. 147 ff.; dies.: *L'Astrée dans les tapisseries flamandes et brabançonnaises*. – In: *Artes textiles* 10, 1981, S. 193 ff. Zum folgenden Ausst.-Kat. Largillierre (wie Anm. 6), S. 298 ff.
- 45 Ausst.-Kat. Largillierre (wie Anm. 6), S. 303. Darüber hinaus scheint Largillierre in der gleichen Zeit auch ein Bildnis Gaspards angefangen zu haben, das offenbar nicht vollendet wurde. H. Gilbert: *Dix portraits et dixneuf lettres de Rigaud et de Largillierre*. – In: *Bulletin archéologique*, 1890, S. 276 ff. (Largillierres 7. Brief). Auch in Ausst.-Kat. Largillierre (wie Anm. 6), S. 199 und S. 302.
- 46 Joseph Billioud: *Les collections d'art. Les portraits*. – In: *Une famille provençal*. (wie Anm. 10), S. 121. Für die Rollenwahl aus dem pastoralen Genre mag auch

- bedeutsam gewesen sein, daß dieses häufig mit Ehe-
topik aufgeladen war. Vgl. Skrine (wie Anm. 36), S. 49.
Die beiden Porträts sind im übrigen exakt gleich
groß.
- 47 De Piles (wie Anm. 5), S. 279. Vgl. auch Gérard de
Lairesse: *Le grand livre des peintres*, Bd. 2, Buch 7.
Paris 1787, ND Genf 1972, S. 169.
- 48 Bezeichnenderweise unterschreibt Gaspard im Parla-
ment einfach mit »Gueidan«, sonst aber mit »Le mar-
quis de Gueidan, des comtes de Forcalquier.« Vgl.
Roux (wie Anm. 10), S. 40. Daneben auch die Be-
schreibung einer grundsätzlich vergleichbaren Ent-
wicklung in Holland bei Alison McNeill Kettering:
*Gentlemen in Satin. Masculine Ideals in later Seven-
teenth Century Dutch Portraiture.* – In: *Art Journal*
36, 1997, S. 41 ff.
- 49 Vgl. Franklin Ford: *Robe and Sword. The Regroup-
ing of the French Aristocracy after Louis XIV.* Har-
vard University Press 1953, S. 213 f.
- 50 Vgl. François Bluche: *La vie quotidienne de la
noblesse française au 18e siècle.* Paris 1973, S. 110.
- 51 Vgl. Kettering: (wie Anm. 7), S. 116.
- 52 Daniel Roche: *La culture des aparences: une histoire
du vêtement (XVIIe–XVIIIe siècle).* Paris 1989, S. 189.
- 53 Georges Huppert: *The Bourgeois Gentilshommes.*
Chicago 1977, S. 95 f.
- 54 Vollständiges Zitat: »Mais les Parlemens ne seront-ils
que de purs instrumens & pour ainsi parler, que les
Hérauts des volontés absolues du Monarque? Dépo-
sitaires des droits sacrés de l'Etat et des Peuples, c'est
à eux de veiller que d'un si précieux Trésor rien ne
se relâche, rien ne périsse. Quand donc ces droits
menacés excitent leur zèle, ils portent leurs lumières
& leurs supplications jusqu'au pied du Trône. Les
Rois, persuadés qu'ils sont d'autant plus exposés à la
surprise, que les graces qui coulent de leurs mains
attirent autour d'eux plus d'intérêts & de passions,
veulent bien recevoir avec bonté ces représentations.
La Souveraine Puissance ne refuse pas d'être in-
struite, pourvû qu'en lui proposant la règle on ne
manque point à la soumission et au respect que la
règle prescrit. Mais qui osera soutenir que ces démar-
ches imposent aucune nécessité au Souverain, & que
dans tous les temps il ne soit pas le maitre de se déter-
miner par la supériorité de sa sagesse? C'est cette har-
monie qui entretient la tranquillité publique, &
donne aux Parlemens leur véritable dignité.« Guéi-
dan (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 351; vgl. dazu Jean Egret:
Louis XV et l'opposition parlementaire. Paris 1970,
S. 48 f.
- 55 Vgl. etwa François X. Emmanuelli: *Pouvoir royal et
vie régionale en Provence au declin de la monarchie.*
Lille 1974; ders.: *Pour une réhabilitation d'une
histoire politique provinciale: l'exemple de l'assem-
blée des communautés de Provence (1660–1786).* –
In: *Revue historique de droit français et étranger* 59,
1981, S. 431 ff.
- 56 Hermann Bauer: *Zum Rokokoporträt.* – In: ders.,
Rokokomalerei. München 1979, S. 127 f.
- 57 Bryson (wie Anm. 3), S. 100 ff.
- 58 »Enfin il faut que dans ces sortes d'attitudes les Por-
traits semblent nous parler d'eux mêmes, & nous
dire, par exemple: Tien, regarde-moi (...)« Vgl. de
Piles (wie Anm. 5), S. 279.
- 59 Anton Joseph Dézallier d'Argenville: *Leben der
berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen
über ihren Charakter ...*, Bd. 4: *Von den Malern der
französischen Schule.* Leipzig 1768 (zuerst 1745–
1752), S. 418.
- 60 Vgl. Edgar Wind: *Humanitätsidee und heroisiertes
Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts.*
– In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 9, 1930/31,
S. 156 ff.
- 61 Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise
der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der
Moderne.* München 1993, S. 381 ff.
- 62 Vgl. Stanton (wie Anm. 30), S. 30.
- 63 Vgl. Jeffrey M. Muller: *The Quality of Grace in the
Art of Anthony van Dyck.* – In: *Van Dyck, Paintings.*
Ausst.-Kat. Washington 1990, S. 27 ff.
- 64 Bauer (wie Anm. 56), S. 128. Ähnlich auch Leppert
(wie Anm. 40), S. 117.