

FRIEDRICH POLLEROS

"Ergetzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt*

Aus einem Brief von Philipp Hainhofer an Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg im Jahre 1621 wissen wir, daß ersterer bei Matthäus Gundelach eine "tafel mit Frl. Gnaden herzlichsten gemahlin Conterfette in forma Diana" in Auftrag gegeben hatte¹. Das Bildnis der Klara Maria von Pommern blieb nicht erhalten, und wir kennen auch nicht den Grund für diese Darstellung der Herzogin. Das Image der Jagdgöttin scheint jedoch auch in Braunschweig mehr mit körperlicher Schönheit, sportlicher Jagdleidenschaft und erotischer Symbolik als mit sitzamer Enthaltbarkeit verbunden gewesen zu sein². Denn als Augusts Sohn Anton Ulrich 1663 zur Hochzeit seiner Schwester Sibylle Ursula ein *Ballet der Diana* schrieb, trug dies den Untertitel *Ergetzliche Lust der Diana, Welche Sie dem verliebten Schaffer Endymion [...] bey vollzogener Vermählung [...] vorgestellt*. Das Stück war nicht nur durch den Abschiedsschmerz des Phoebus-Anton Ulrich von seiner Schwester Diana-Sybille Ursula sehr persönlich emotionell geprägt, sondern wurde auch von den Angehörigen der Familie gespielt³. Ein vermutliches Rollenbildnis der Charlotte Christine Sophie von Braunschweig-Wolfenbüttel als Diana aus der Zeit um 1710 hat sich in Hannover erhalten⁴ (Abb. 3). Gemalte Panegyrik und theatralische Kostümierung bilden nicht nur in Wolfenbüttel die beiden funktionalen Pole, zwischen denen die Diana-porträts des 16. bis 18. Jahrhunderts entstanden. Die Lust an der Maske-

* Für Hinweise und Unterstützung danke ich Prof. Paulette Choné (Dijon), Dr. Gillian Bepler (Wolfenbüttel) und Dr. Andrea Sommer-Mathis (Wien).

1 Elisabeth Bender: Matthäus Gundelach – Leben und Werk, Diss., Frankfurt a. M. 1981, S. 207 f.

2 Hinsichtlich der Ambivalenz zwischen moralisierendem Anspruch und erotisierender Darstellung sind vor allem die Identifikationen mit Judith vergleichbar. Siehe: Friedrich Polleroß: Between Typology and Psychology. The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations, in: *artibus et historiae* XII (1991) Nr. 24, S. 75 – 117, hier S. 109 – 112.

3 Sammler, Fürst, Gelehrter: Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579 – 1666. Ausstellungskatalog, Wolfenbüttel 1979, S. 259, Nr. 549.

4 Angelica Dülberg: Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover-Landesgalerie, Hannover 1990, S. 194 f., Nr. 221.

rade war offensichtlich neben der Jagdleidenschaft und der Tändelei ein Hauptmotiv für die zahlreichen Identifikationsporträts und macht sie zu Sinnbildern der höfischen Geselligkeit. Das Bild der Diana oszillierte dabei zwischen der sich dem männlichen Blick verweigernden schönen Jagdgöttin und der mit "Weibermacht" ihren Geliebten beherrschenden *Femme fatale*⁵ sowie zwischen Hof- und Landleben, so daß die unterschiedliche Stilisierung einen Einblick in die höfische Gesellschaft ermöglicht. Dabei kann man m. E. fünf, sich einander zeitlich überschneidende Phasen unterscheiden.

1. Verhofung

Die Basis für die Entstehung des Typus in der Mitte des 16. Jahrhunderts bot zweifellos die Verbindung von inszenierter Panegyrik und mythologisiertem Zeremoniell, die die politische Festkultur der Frühen Neuzeit kennzeichnet⁶. So wurde die neue französische Königin Eleonora von Österreich 1533 anlässlich ihres Einzuges in Lyon von Diana begrüßt. Die Jagdgöttin, "une belle dame vêtue d'un satin blanc, et trousseée en chasserresse, avec son arc et sa trousse", befand sich dabei auf einer als Wald gekennzeichneten Bühne in Begleitung von Satyrn⁷. Als Eleonora, ihr Bruder Karl V. und Philipp II. 1549 die Niederlande besuchten, wurde ein Morgenmahl von 24 Frauen serviert. Von diesen waren "VIII wie Nimphen die Arm und Haupter bloß/ VIII wie Hirten/ mit Schauffeln schienhütten und anderm/ und VIII wie Diana/ mit köchern Bogen/ Pfeilen/ und Jägerhorn/ und alle von gülden und silbern stück/ mit viel Perlen und Edlen gstein so wercklich und köstlich/ gekleidet"⁸. In diesem Fall gehörten die Mitwirkenden der panegyrischen Maskerade wohl ebenso dem Hofadel an wie die "Göttin der Wälder und Thieren/ Hunden und Jeger genandt Diana" sowie deren Gefolge beim Turnier anlässlich der Hochzeit Karls II. von Innerösterreich mit Maria von Bayern 1571 in

5 Siehe dazu: Maria Gazetti: *Lascivia oder das Ende Arkadiens*, in: Werner Hofmann (Hrsg.): *Der Zauber der Medusa*, Ausstellungskatalog, Wien 1987, S. 72 – 80 sowie Kat.-Nr. 27 und 47.

6 Siehe dazu vor allem: Françoise Bardon: *Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974.

7 *L'Entrée de la Roynne faite en l'antique et noble cité de Lyon l'an 1533, le 27 mai*, Lyon. o. J., zitiert in: Françoise Bardon: *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963, S. 46 f.

8 *Des Allerdurchleuchtigsten Großmechtigsten Keyser Carols (...) Ankunfft gen Bintz/ den 22. Augusti deß 1549. Jars (...)*, Frankfurt a. M. 1566, S. LXXIX f.

Wien. In den Kostümen von Giuseppe Arcimboldo⁹ (Abb. 1) befanden sich Seyfried vom Stein zum Altenstein als Diana sowie Georg Schenck von Stauffenberg, Georg von Redern, Friderich von Golonitsch, Carl Truchses von Walpurg u. a. als Nymphen. Dementsprechend begründete die Jagdgöttin ihre Teilnahme am Turnier damit, daß sie "gemein ein Kempffer genandt werde/ und ein Oberste der 'Amazonen', auch ein mehrerin der Männischen und tapfferen Jungfrauen"¹⁰.

Eine konkretere Vorstellung von einem solchen Kostüm der Diana und ihrer Nymphen liefert uns ein französisches Bildnis aus der Zeit um 1580¹¹ (Abb. 2) sowie die Beschreibung eines Tableau vivant vom Einzug Heinrichs II. von Frankreich 1548 in Pierrencise¹².

Parallel zu diesen theatralischen Huldigungen finden wir in Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch literarische und bildliche Darstellungen des Hofes als Götterversammlung, bei der Diane de Poitiers als Göttin der Jagd dem französischen Jupiter ihre Verehrung darbringt¹³. Die Bildnisse der Herzogin von Valentinois stehen offensichtlich auch am Beginn der Entwicklung der selbständigen Dianaporträts. Von den zahlreichen tatsächlichen oder auch nur vermeintlichen Identifikationsporträts der Mätresse Heinrichs II.¹⁴ entspricht das Gemälde im Louvre (Abb. 4) zeitgenössischen Quellen, wonach sich die Herzogin auf einem Gemälde für die Galerie ihres Schlosses Anet "en la forme, et nue comme la Diane des Anciens" malen ließ¹⁵. Dabei bezeugt der nackte Körper das Konzept von der Darstellung der "Idea" in literarisch-antikisierendem Sinne¹⁶.

Es war daher naheliegend, auch in einer in mehreren Varianten überlieferten Darstellung des *Bades der Diana* eine Allegorie auf die Vermählung der Maria Stuart mit dem Dauphin (1558) bzw. ein Identifikations-

9 Karl Vocelka: Habsburgische Hochzeiten 1550 – 1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest, Wien, Köln, Graz 1976 (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 65), S. 81, Abb. 6.

10 Heinrich Wirrich: Ordentliche Beschreibung des Christlichen/ Hochlöblichen und Fürstlichen Beylags oder Hochzeit/ (...), Wien 1571, o. S.

11 Sotheby's: Old Master Paintings, London 3.7.1985, Nr. 71 – Margaret McGowan: Ideal Forms in the Age of Ronsard, Berkeley, Los Angeles, London 1985, S. 225, Abb. 66.

12 Bardon: Diane de Poitiers (s. Anm. 7), S. 45.

13 McGowan: Ideal Forms (s. Anm. 11), S. 32 ff., Abb. 11 f. – Brigitte Walbe: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., phil. Diss., Frankfurt a. M. 1974, S. 117 f., 134, 139 ff.

14 Bardon: Diane de Poitiers (s. Anm. 7).

15 L'École de Fontainebleau, Ausstellungskatalog, Paris 1972, S. 207, Nr. 233.

16 Vgl. dazu: Donat de Chapeaurouge: Aktporträts des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen 11 (1969), S. 161 – 177.

porträt der Diane de Poitiers zu sehen¹⁷. Uns interessiert aber an diesem Gemälde vor allem das Aufeinanderprallen zweier zeremonieller Welten. Denn der königliche Jäger auf dem Pferd wirkt mit seiner steifen Haltung sowie modischen Kleidung wie ein Eindringling in die paradiesische Unschuld der wilden Natur. Die ebenfalls nackten Satyrn sprechen dafür, daß die Darstellung nicht (nur) den Kontrast von weiblicher Nacktheit und männlichem Voyeurismus, sondern den Gegensatz zwischen bukolischer Ausgelassenheit und höfischer Gravitas thematisiert¹⁸.

Das Thema wurde mit einem Tafelbild von Karl IX. und seiner Mätresse Marie Touchet als Diana und Aktäon fortgesetzt, während ein Identifikationsbildnis der Mätresse Heinrichs IV., Gabrielle d'Estrées, Ende des 16. Jahrhunderts eine charakteristische Veränderung vorführt¹⁹. Die ideale Nacktheit und dynamische Aktivität ist einer sitzameren Bekleidung sowie statischen Frontalität gewichen, und die monumentale Säulenarchitektur anstelle dichten Baumbewuchses verrät, daß der Wirkungsort der Mätresse eher der Intrigendschmelge des Hofes als das Dickicht des Waldes gewesen sein dürfte. Tatsächlich kennzeichnet etwa Sebastiano Serlio den Handlungsort von Fürsten und Helden der Tragödie durch ein Bühnenbild mit klassischer Säulenarchitektur, den Schauplatz der Satire, "wherein you must place all those things that bee rude and rustical", bilden hingegen Wald und Schäferhütten²⁰.

Diese Tendenz zur "Verhofung"²¹ sowie politischen Aufwertung der Jagdgöttin fand ihren Höhepunkt bei der Dianadarstellung der Maria de'

17 Roger Trinquet: Le "Bain de Diane" du Musée de Rouen. Nouvel essai d'interprétation, in: *Gazette des Beaux-Arts* 110 (1968), S. 1 – 16.

18 Dieser Gegensatz und die höfische "Maskierung" werden z. B. 1587 in der Widmung von Nicolas Bonfours Übersetzung "La Seconde Partie de la Diane de George de Montemayor" an Charles de Lorraine direkt formuliert: "que c'est trop peu de cas, pour estre adressé à vostre grandeur, laquelle requeroit non ces discours pastoraux (encore qu'ils soient hōnestes, gracieux & plaisans) mais que le subject de quelque chose rare, grande & serieuse, conforme à voz hautes & grandes conceptions. Toutes fois considerant que souz les noms & stil [!] de Bergers & Bergeres, sont icy desguisees plusieurs belles histoires veritables & certaines, non d'hommes simples & rustiques, mais de quelques grands personnages".

19 Bardon: Diane de Poitiers (s. Anm. 7), S. 127 ff., Taf. XXIX und XXXI.

20 Sebastiano Serlio: *The Five Books of Architecture*. London 1611, Reprint Toronto 1982, 2. Buch, 3. Kap. fol. 26.

21 Dieselbe Entwicklung zeigen die Darstellungen Jupiters auf französischen Tapisserien: auf dem Teppich der Schule von Fontainebleau empfängt der Göttervater Diana unter einem um die Bäume drapierten Baldachin, auf einer Darstellung des 17. Jahrhunderts thront er in einer Säulenarchitektur: Bardon: Diane de Poitiers (s. Anm. 7), Taf. XVI und XXX.

Medici in Fontainebleau. Das um 1605 entstandene Gemälde (Abb. 5), das bezeichnenderweise innerhalb des Dianazyklus in der *Galerie de la reine* jenes der 1599 verstorbenen Mätresse Heinrichs IV. ersetzte, präsentierte die französische Königin als Mitregentin durch die Parallelisierung mit dem Gatten in der Rolle des Mars. Im Unterschied zu den Mätressenporträts erscheint die unter einem Baldachin thronende Maria de' Medici sogar mit dem Lilienmantel als Herrschaftsinsignie²². Die Konfrontation des Herrscherpaares in Gestalt von Diana und Mars versinnbildlichte dabei wohl Krieg und Jagd als die zwei Seiten fürstlicher Aktivität. Diana verkörperte also nicht nur in der Geschlechterbeziehung²³, sondern auch in politischer Hinsicht die weibliche Autonomie in einer männlich beherrschten Domäne²⁴: "Ich schwür'/ deß Phoebus/ wär das Aug- und Wangen-Paar/ wann mir nicht das Geschlecht den Unterschied legt dar"²⁵. Dabei ist zu berücksichtigen, daß diese Erfahrung in Frankreich im Zeitalter der Regentinnen Maria de' Medici (1610 – 1617, 1622 – 1630) und Anna von Österreich (1643 – 1651) durchaus einen konkreten Hintergrund besaß. Ein 1646 in Paris entstandenes Dianaporträt der Königin Christina von Schweden, einer leidenschaftlichen Jägerin, verweist schließlich explizit auf die Tugendhaftigkeit durch das Motto "Virtutis et virginitatis amore"²⁶.

2. Höfische Romantik

Parallel zur politischen Aufwertung der Diana als Sinnbild selbständiger weiblicher Herrschaft finden wir jedoch auch eine Fortführung des ländlich-idealisierten Bildes der Jagdgöttin in Verbindung mit einer erotischen Doppeldeutigkeit in der Literatur der *Précieux*, die offensichtlich für die Ausbreitung unserer Bildgattung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte²⁷. Schon 1627 umgaben bei einem ländlichen

22 Bardon: *Le Portrait Mythologique* (s. Anm. 6), S. 35, Taf. XXXVI f.

23 Vgl. dazu David R. Smith: *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor 1982, S. 158 ff.

24 Siehe dazu: Barbara Gaetgens: *Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft*, in: *Die Galerie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1995, S. 64 – 78.

25 Joachim von Sandrart: *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter (...)*, Nürnberg 1680, S. 36.

26 Görel Cavalli-Bjoerkman: *Svenskt miniavrmaleri*, Stockholm 1981, S. 30 ff., Pl. II.

27 Françoise Bardon: *Le Portrait en Diane et la Preciosité*, in: *Rivista di Cultura Classica e Medievale* 12 (1970), S. 181 – 218.

Fest "toutes les demoiselles de la maison vestues en Nymphes" Mlle de Rambouillet, die mit "l'arc et le visage de Diane" kostümiert war. Einige Jahre später fanden die Gäste eines anderen Landschlusses die Demoiselles de Bourbon und Priande als Diana und Nympe verkleidet vor²⁸. Angesichts der durch den Absolutismus verstärkten sozialen Rangunterschiede bzw. der Flucht aus der Hauptstadt in ein "Exilleben" auf den ländlichen Besitzungen waren solche Idyllen für manche oppositionelle Prinzen und Adelige gleichermaßen reale Erfahrung wie ideologisch motivierte Symbolik. Dies gilt auch für die wegen politischer Intrigen aus Paris verbannte Herzogin von Chevreuse, die 1627 am Hof in Nancy mit großen Festivitäten empfangen wurde. Ihr Bildnis als Diana aus demselben Jahr entstand jedoch nicht nur als Kostüm-, sondern als Jagdstück. Denn die Aufschrift erinnert an den von ihrem Gastgeber erlegten monumentalen Hirsch: "Ce cerf a esté laissé courre et pris au mont teincry par Charles duc de lorraine et de bar le 15 juiillet 1627"²⁹.

Ein ebenfalls 1627 von Gerrit van Honthorst geschaffenes Porträt von Amalia von Solms-Braunfels und ihrer Schwester als Diana und Nympe zierte denn auch den Audienzsaal des Jagdschlusses Honselaarsdijk³⁰. Ein späteres Dianabildnis der Tochter Louise Henriette von Oranien (1642)³¹ steht den französischen Dianaporträts sehr nahe, und es war ja auch der Einfluß der *précieux* am Hof des durch seine Mutter Louise de Coligny französisch erzogenen Statthalters Frederik Hendrik, der in den 1620er Jahren in Holland die Mode für Porträts in Gestalt der Diana und anderer pastoraler Helden auslöste³². Diese wurde bald auch von den Patriziern übernommen³³, wobei das große Interesse für derartige Themen zweifellos durch die hohe Urbanität der Niederlande ebenso begünstigt wurde wie durch das Bestreben der Bourgeoisie, sich durch Landsitze und Jagd dem adeligen Status anzunähern³⁴.

28 P. V. Delaporte: *Du Merveilleux dans la Littérature Française sous le Règnè de Louis XIV*, Paris 1891, S. 15.

29 Bardon: *Le portrait mythologique* (s. Anm. 6), s. 63, Pl. Xc.

30 J. Richard Judson: *Gerrit van Honthorst, Den Haag 1959*, S. 185, Nr. 81 (Abb.).

31 E. de Jongh: *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in den Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Ausstellungskatalog, Zwolle-Haarlem 1986, S. 76 f., Nr. 5.

32 Rose Wishevsky: *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*, phil. Diss., München 1967, S. 76 ff., 133 ff., Abb. 13 ff.

33 Alison McNeil Kettering: *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair 1983, S. 66 ff.

34 Zur holländischen Stadtflucht siehe Simon Schama: *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 315 ff.

Ebenso charakteristisch wie die große Zahl höfischer Dianaporträts in Frankreich und in Holland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ist der fast völlige Mangel entsprechender Identifikationsporträts in Spanien, Italien, Mittel- und Nordeuropa. Trotz Zufälligkeiten der Erhaltung und Unterschieden in der wissenschaftlichen Bearbeitung des Bestandes dürfte die unterschiedliche Verbreitung der Bildgattung kein Zufall sein, sondern scheint Elias' These von der Entstehung der aristokratischen Romantik als Folge der Verhofung zu bestätigen. Seiner Meinung nach stilisierte man das Landleben und die Landschaft nämlich schon im Zeitalter des Übergangs vom Land- zum Hofadel zum "Symbol der verlorenen Unschuld, der ungebundenen Einfachheit und Natürlichkeit; es wurde zum Gegenbild des höfisch-städtischen Lebens mit seiner größeren Gebundenheit, seinen komplizierten hierarchischen Zwängen und seinen stärkeren Anforderungen an die Selbstkontrolle des einzelnen Menschen."³⁵

Bemerkenswert für unseren Zusammenhang erscheint nun, daß bereits der Mythos der Diana als Zentralmotiv diese Sehnsucht nach gesellschaftlichem "Ausstieg" enthielt, weil – wie es Sandrart 1680 formulierte – "selbige an menschlicher 'Conversation' einen Eckel gehabt/ und [...] ihr Leben mit Jagen zugebracht/ damit sie ihre Jungfrauschafft desto besser erhalten möchte"³⁶. Vor dem Hintergrund von frühneuzeitlicher Hofkritik und Landlebendichtung³⁷ symbolisiert dieser Rückzug aus der Zivilisation in die Wälder also die Abwendung vom zeremoniellen Zwang der "vita politica" und die Sehnsucht nach der Ungezwungenheit der "vita rustica"³⁸.

3. Zeremonielle Entlastung

Ebenso wie die höfische *architectura recreationis* sind auch Jagd und Maskeraden, vor allem Schäferidyllen und "Bauernwirtschaften", als Entlastungsmechanismen innerhalb der absolutistischen Verhofung zu sehen, die als gleichsam institutionalisierte Abwechslungen nur die Kehrseite des höfischen Zeremoniells bildeten³⁹. In diesem Sinne wurde die Jagd etwa

35 Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft, 4. Auflage Frankfurt a. M. 1989, S. 321 f.

36 Sandrart: Iconologia Deorum (s. Anm. 25), S. 35.

37 A. M. Lohmeier: Beatus ille. Studien zum "Lob des Landlebens" in der Literatur des absolutistischen Zeitalters, Tübingen 1981 (Hermaea NF 44).

38 Vgl. dazu: Renate Baader: Heroinnen der Literatur. Die französische Salonkultur im 17. Jahrhundert, in: Die Galerie (s. Anm. 24), S. 34 – 50.

39 Jürgen Freiherr von Kruedener: Die Rolle des Hofes im Absolutismus, Stuttgart 1973 (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 19), S. 65.

1731 in einem Handbuch für den adeligen Weidmann ausdrücklich "für eine Abwechslung der Regierungs-Sorgen/ und anderer Verdrüßlichkeiten/ und gleichsamb vor derselben Gewürz gehalten"⁴⁰. Der Erholungsabsicht entsprechend war dies vielfach mit einer Lockerung bzw. Veränderung des normalen Zeremoniells verbunden, wie von Rohr 1733 berichtet:

Zur Sommers=Zeit pflegen sich die grossen Herren gemeinlich auf ihre Lust=Schlösser und Jagt=Häuser zu begeben, und daselbst mit Jagten und allerhand Arten der Lustbarkeiten zu *divertiren*. Es sind hieselbst gemeinlich manche strenge *Ceremonien*, die man in den *Residentien* bey Hof verspühret, verbannet, und man spühret allenthalben mehr Freyheit und ungezwungenes Wesen. Die Frantzen nennen das Lust=Schloß *Fontainebleau*, allwo der König in den Monathen *Septem-ber* und *October* seine Jagt=Ergötzlichkeiten anstellet, ein *Pays de libertinage*, [...]; die Prinzessinnen sind hier gemeinlich in *Amazonen=Habit* eingekleidet.⁴¹

Eine entsprechende Darstellung einer Jagdgesellschaft mit den durch die Federhüte als Amazonen gekennzeichneten Damen⁴² malte z. B. 1661 Jan Miel für die *Veneria Reale* bei Turin⁴³, der von Rohr eine ausführliche Beschreibung widmet:

Die *Veneria* [...] ist eines von den schönsten Pallästen und Land=Häusern, die man finden kan. Es ist eine Niederlage der Königlichen Jagd, mit den unterschiedenen Gestalten der Göttin *Diana*, und denen zur Jagt gehörigen Sinnbildern ungemein ausgeziert. [...] Nebst den Tafeln stehen [...] die schönsten Princeßinnen selbiger Zeit nach dem Leben in Jäger=Kleidung abgeschildert [...].⁴⁴

Es war daher naheliegend, daß die Gastgeberin dieses *Palazzo della Veneria Reale Reggia di Diana*, Herzogin Maria Giovanna von Savoyen, nicht nur 1669 in einer Marmorbüste⁴⁵, sondern 1672 auch auf dem Titelblatt der Beschreibung des Jagdschlusses als Diana porträtiert wurde⁴⁶.

40 Franz Carl Manns: Die schöne Diana, Göttin der Wälder/ oder die Beschreibung der noblen *Parforce-Jagd* (...), Prag 1731, Vorrede.

41 Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren. Hrsg. von Monika Schlechte, Berlin 1733/Weinheim 1990, S. 859.

42 Siehe z. B. einen Kostümentwurf für eine Amazonenkönigin von Inigo Jones und ein ähnlich gestaltetes englisches Kostümporträt um 1680: Andrew Wilton: The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630 – 1930, Ausstellungskatalog, London 1992, S. 92 f., Nr. 15 (Abb.).

43 Diana trionfatrice. Arti di Corte nel Piemonte del Seicento, Ausstellungskatalog, Turin 1989, Kat.-Nr. 124 (Abb.).

44 Von Rohr, Ceremoniel-Wissenschaft (s. Anm. 41), S. 89.

45 Diana trionfatrice (s. Anm. 43), S. 20 f., Nr. 29 f.

46 I rami incisi dell'Archivo di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia. Ausstellungskatalog, Turin 1984, S. 342, Nr. 157.

Ebenso wie in Italien läßt sich auch in Deutschland, Österreich, Holland, England und vor allem Frankreich seit den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Beliebtheit der Identifikationsporträts in Gestalt der Jagdgöttin feststellen, wobei die Zuordnung zu den Bereichen Jagd, Maskerade oder Panegyrik nicht immer eindeutig zu treffen ist. Denn der zeremoniell stilisierten Freizeitfunktion entsprechend trat auch der dekorativ-vergnügeliche Charakter der Jagd immer stärker in den Vordergrund. Maskerade sowie Spektakel wurden wichtiger als körperliche Betätigung, und das Jagen wurde in zunehmenden Maß nicht nur Bestandteil von großen Hoffesten, sondern selbst durch Festlichkeiten bereichert⁴⁷:

Bey der Crönung des Königs in Frankreich wolten sich Ihre Majestät in dem Walde bei *Chantilly* mit der Jagd erlustiren, und wie der König daselbst anlangte, traff er die *Dianam* mit ihren *Nymphen*, in einer von Laubwerck gemachten *Grotte* an, die Ihrer Majestät bis an den Eingang der *Grotte* entgegen kam, und etwas absungen, worinnen sie Ihrer Majestät die Herrschaft über die Wälder abtraten, auch anstatt der Huldigung derselben ihren Bogen und Köcher überreichte, da mittlerweile die um sie befindlichen *Nymphen* einen Tantz machten, und unter demselben dem König alle zur Jagt gehörigen Stücke überreichten.⁴⁸

Diese Vorliebe für Jagd und Maskerade kennzeichnete schon den Hof Ludwigs XIV.⁴⁹, von dem auch zahlreiche Identifikationsporträts erhalten sind. Während das Gruppenporträt der Familie des Sonnenkönigs mit seiner Cousine Anne-Marie-Louise von Orléans als Jagdgöttin in den Kontext der panegyrischen Mythologie zu rechnen ist⁵⁰, läßt ein Gemälde der Louise de la Vallière⁵¹ hingegen an ein Rollenporträt denken, traten doch der König und seine Höflinge wiederholt auf der Bühne auf⁵².

47 Hans Loinig: Höfische Repräsentation und allegorische Überhöhung in Jagddarstellungen der Renaissance und des Barock, geisteswiss. Dissertation, Manuskript, Wien 1988, S. 82 ff. ("Jagd und Fest").

48 Von Rohr: Ceremoniel-Wissenschaft (s. Anm. 41), S. 869.

49 Jacques Levron: La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris 1985, S. 74 ff.

50 Jean-Pierre Néraudau: L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle, Paris 1986, S. 102, ill. 3.

51 Ragnhild Hatton: Ludwig XIV. Am Hof des Sonnenkönigs, in: A. G. Dickens (Hrsg.): Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker und Mäzene 1400 – 1800, Graz, Wien, Köln 1978, S. 237 (Abb.).

52 Auch André Blum: La mode des portraits mythologiques en France sous Louis XV, In: Revue du Dix-huitième Siècle I (1913), S. 302 – 309, hier S. 303, sieht darin eine der Wurzeln für die große Beliebtheit des Identifikationsporträts seit dem Ende des 17. Jahrhunderts.

Ludwigs Cousin, Schwager und Gegner, Kaiser Leopold I. war ebenso der Jagd wie den Maskeraden zugetan und ließ zur Hochzeit seiner dritten Gemahlin 1678 die Oper *Il Tempio di Diana in Taurica* aufführen. Da er und seine erste Gattin 1668 nicht nur in einem Schäferstück auftraten, sondern in dieser Rolle auch porträtiert wurden, scheint es naheliegend, auch im Bildnis seiner späteren zweiten Gattin Claudia Felicitas von 1666 (Abb. 6) ein Rollenporträt zu vermuten⁵³. Denn die Tiroler Erzherzogin trägt ein Kleid, das nicht nur aufgrund der Bescheidenheit des Materials und im Verzicht auf den Reifrock der Natürlichkeit der Jagdgöttin entspricht, sondern als konkretes Kostüm denkbar ist. Die Gebirgslandschaft unterstreicht den rustikalen Charakter der Darstellung.

Noch deutlicher wird diese Verbindung von Funktion, Inhalt und Form beim Identifikationsporträt der Marie-Adélaïde von Savoyen von Antoine Coysevox aus dem Jahre 1710 (Abb. 7). Die Skulptur entstand nämlich im Auftrag des Duc d'Antin, des unehelichen Sohnes von Ludwig XIV. und königlichen Bauintendanten, für dessen Schloß Petit-Bourg. Die Herzogin von Burgund, der Saint-Simon die "légèreté de nymphe" sowie den Gang einer "déesse sur les nuées" bescheinigte⁵⁴, war auch durch die Kleidung als Beherrscherin des Gartens gekennzeichnet. Denn diese folgte nicht nur antiken Vorbildern, sondern den von Sandrart (nach Claudius) als für die Nymphen typischen und im Gegensatz zu den höfischen Gepflogenheiten stehenden Merkmalen:

Sie sind vortrefflich schön/ und doch nicht schön bereitet/ den Mund bedeckt zwar Staub; doch ist er Purpur roht/ Die reife Jungfrauschafft will nicht den Stand verachten/ es fliegen um sie her die ungeflochten Haar. Zwey Gürteln hintern dieß/ daß nicht biß auf die Waden die Kleider hangen ab.⁵⁵

Bestätigt wird diese Interpretation durch die Aufführung der Wiener Dianaoper 1678 im *Giardino Imperiale di Schoenbrun*, wo der reale Garten mit dem Bühnenbild von Lodovico Burnacini verschmolz⁵⁶, sowie durch eine Darstellung von Jean Cotelte aus dem Jahre 1693. Auch hier hat die von Nymphen und Amoretten begleitete Diana ihr Ruhelager nämlich nicht im Wald, sondern im Gartenparterre des Grand Trianon aufge-

53 Günther Heinz u. a.: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976, Kat.-Nr. 136.

54 Denise Jalabert: Musée National des Monuments Français: La sculpture française V, Paris 1958, S. 17 f., Pl. VII.

55 Sandrart: Iconologia Deorum (s. Anm. 25), S. 36.

56 *Il Tempio di Diana in Taurica*. Festa musicale ... Wien 1678 o. S.: "Ornato con l'Arte l'amena Spatio sità d'un sito del Giardino Imperiale di Schoenbrun. Si figura, che rappresenti Il Tempio di Diana in Taurica, situato in un Vago Giardino."

schlagen. Die dort von Ludwig XIV. errichtete *Colonade de Diane* (anstelle einer Grotte!) war also gleichsam die architektonische Verkörperung der an diesem Lustschloß des Sonnenkönigs institutionalisierten Erholung vom Zeremoniell in der Residenz⁵⁷. Diese Entlastungsfunktion wird auch in einem Programm für die Ausmalung des Jagdschlusses Nymphenburg (sic!) bei München um 1700 direkt angesprochen. Als Zentralmotiv des Deckenfreskos malte man dort nämlich die Bitte der Diana bei ihrem Vater Jupiter, "umb erlaub, daß sie von der gemeinschaft der menschen sich absänder undt ihr zeit mit den unschuldigen ergötzlichkeiten der jachten verzehren derfte, umb sich also von der gelegenheit entfernete, so vill leichter in ihrer reinigkeit zu erhalten". Das zweite Bild zeigte die Ankunft der Göttin in Arkadien, empfangen von Pan, dem "fürsten der Waldgätter", und Satym⁵⁸.

4. Galanterie

Die Darstellung der sich ausruhenden, badenden oder verliebten – und damit passiv-"entmachteten" – Diana ist nun auch ein neues Motiv, das am Hofe Ludwigs XIV. wieder in die Identifikationsporträts aufgenommen wird, nachdem die zuvor genannten Beispiele die Jagdgöttin in der aktiven Rolle der Jägerin präsentiert hatten. Diesen Rückzug von den "pénibles travaux" und dem "bruit du monde" in einen "charmant bocage" sowie die Bewunderung weiblicher "beautés" finden wir auch in der um 1684 von Marc-Antoine Charpentier komponierten Jagdoper *Actéon* formuliert. Tatsächlich zählten jene Episoden der Mythologie, die die Jagdgöttin im Bad, bei der Verführung der Callisto oder die voyeuristische Liebe zu Endymion bzw. des Aktäon zeigen, nicht nur zu den bevorzugten Themen der französischen Malerei zwischen 1673 und 1799, sondern das Image der Jagdgöttin verschob sich zunehmend in Richtung Liebesgöttin. Ersichtlich wird dieses Auseinanderklaffen auch im Ballet *Le Triomphe de l'Amour*, bei dem 1681 die Dauphine und ihre Hofdamen Diana und die Nymphen zur Musik von Lully tanzten⁵⁹. Darin wurde die

57 Néraudau: *L'Olympe* (s. Anm. 50), S. 252 f., Farbtafel B. – Katharina Krause: *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660 – 1730)*, München und Berlin 1996, S. 8 f.

58 Liselotte Andersen: Eine unbekannte Quellenschrift aus der Zeit um 1700, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst XXIV* (1973), S. 175 – 237, hier S. 213.

59 Ein Porträt der Maria Anna von Bayern als Diana von Joseph Werner erinnert vielleicht an diesen Auftritt: Herbert Brunner: *Die Kunstschatze der Münchner Residenz*, München 1977, S. 110 (Abb. 103).

jung verheiratete Prinzessin nämlich aufgefordert, dem Beispiel der tugendhaften Diana nicht zu sehr zu folgen und einem Thronfolger das Leben zu schenken⁶⁰.

Das erste Identifikationsporträt, das die Jagdgöttin nicht mehr in der aktiv-sportlichen Rolle der Jägerin, sondern bei der luxuriös-exhibitionistischen Körperpflege zeigt, war das der Gattin des Sonnenkönigs, Maria Theresia von Österreich, von Joseph Werner um 1663/64: mit entblößtem Busen räkelt sie sich vor dem Beschauer, während ihr eine Nymphe die Sandalen löst⁶¹. Bei dem Gemälde der Françoise de Rocheouart, Madame de Montespan (Abb. 8), die zwischen 1667 und 1680 Mätresse des Sonnenkönigs war, wird der erotische Bezug durch Amornaben mit Liebespfeilen und der Schauplatz des Geschehens durch das prunkvolle Gewand und die Statuenbalustrade als höfischer Park gekennzeichnet⁶². Diese "retraite à la mode" zur Pflege privater Lieb- und Leidenschaften war damals auch in der französischen Literatur ein beliebtes Thema (vgl. den Beitrag Strosetzki). Tatsächlich hatte der König für die Montespan und später für andere Mätressen eigene "Lustschlösser" errichten lassen, sodaß der Typus der *maison de plaisance* in Frankreich im frühen 18. Jahrhundert zum Synonym für den Schauplatz der *fête galante* werden konnte⁶³. Analog dazu wird in der Hamburger Pastorale "Die geheime Liebe der Diana" 1712 der Wirkungsort der Jagdgöttin, die "die verdrießliche Stille ihrer einsamen Wälder verlassen" habe, als Lustschloß beschrieben:

Ein angenehmes Lust=Revier, worinn der Diana prächtiges Jagd=Schloß zu ersehen. Der Diana Lust=Garten mit Springbrunnen/ Laub=Cabinetten und Parterren, hinten ein verschlossener Thier=Garten/ wo sich allerley Vögel und fremde Thier zeigen. [...] Ein mit vielen Bild=Säulen und Schildereyen gezielter Saal in der Diana Jagd=Schloß bey Nacht, [...] Eine Grotte von Muschel=Werk und Fontainen.⁶⁴

Gewidmet war dieses "weniger ernsthaftes, aber desto mehr Galanterien und Ergötzlichkeiten" bietende Theaterstück bezeichnenderweise der Gräfin Aurora von Königsmarck, die eine ebenso enge Verbindung von Lie-

60 Steven Z. Levine: *Voir ou ne pas voir: le mythe de Diane et Actéon au XVIII^e siècle*, in: Colin B. Bailey (Hrsg.): *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Ausstellungskatalog, Paris 1991, S. LXXXVIII – XCV.

61 Néraudau: *L'Olympe du Roi-soleil* (s. Anm. 50), S. 102.

62 Myra Nan Rosenfeld: *Largillierre and the Eighteenth-Century Portrait*, Ausstellungskatalog, Montreal 1981, S. 72 ff., Nr. 6.

63 Krause: *Die Maison de plaisance* (s. Anm. 57), S. 282 ff.

64 Die entdeckte Vorstellung/ Oder: Die geheime Liebe/ Der Diana. In einem Pastoral Auf dem Hamburgischen Schau-Platz Vorge stellt/ Im April des 1712ten Jahrhunderts, Hamburg 1712.

besjagd, Hofjagd und Maskerade am Hofe Augusts des Starken ausgelöst hatte. Dessen Schloß Moritzburg bildete den glanzvollen Mittelpunkt der Hofjagden, die mit Aufzügen, Maskenbällen und Theateraufführungen abgeschlossen wurden. Besonders prunkvoll gestaltete sich das Dianafest im Jahre 1696 zu Ehren der Königsmarck, da sie der Kurfürst als Mätresse zu gewinnen suchte. Zusammen mit einigen als Amazonen verkleideten Damen traf die Gräfin in Moritzburg ein, wie uns Baron von Pöllnitz berichtet:

Dann sprang das Schloßtor auf, und Diana von Nymphen umgeben trat heraus. Die Göttin begrüßte Fräulein von Königsmarck, spielte auf ihren Namen Aurora an und lud sie, als wäre ihr Gast die Göttin der Morgenröte selbst, in ihr Schloß ein, um die Ehrenbezeugung der Waldgötter entgegenzunehmen. Die Damen stiegen aus, nun führte Diana sie in einen Saal mit Gemälden, auf denen die wichtigsten amourösen Abenteuer der Götter und Göttinnen dargestellt waren. Den Tod des zärtlichen Endymion, die Bestrafung des verwegenen Aktäon fand man dort mit größter Genauigkeit wiedergeben. Diana befahl ihren Nymphen, Aurora mit Gefolge zu bewirten, und sogleich stieg aus dem Parkett eine mit feinsten Speisen gedeckte Tafel empor. Als die Damen Platz nahmen, erhob sich die Musik der Waldhörner, Pfeifen und Schalmeien, und Gott Pan trat ein, gefolgt von Faunen und Waldgeistern. Es war der Kurfürst mit den schönsten Herren seines Hofes. Diana, von Frau von Beichling dargestellt, lud Pan ein, sich neben die schöne Aurora zu setzen. Was für Schalmeien hatte er ihr jetzt ins Ohr zu flüstern! [...] Unzählige Male sagten sie zueinander: "O, wie verlange ich nach dir, o, wie liebe ich dich, für immer gehörst du jetzt mir, für immer und ewig!"⁶⁵

Nachdem die Damen gerade noch zurecht gekommen waren, wie ein Hirsch von den Hunden zerfleischt wurde, erreichte auch der König das Ziel seiner Liebesjagd, so daß es naheliegend scheint, ein Porträt der Königsmarck als *Diana Saxonica* von Pieter Schenk aus dem Jahre 1705 (Abb. 9) auf diese oder ähnliche Festlichkeiten zu beziehen⁶⁶.

Unter diesen Umständen geriet das Image der Jagdgöttin jedoch auch am Dresdner Hof in Verruf, weshalb man 1719 anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen mit der Kaisertochter diese Frage sogar in einem Libretto thematisierte. Die Jagd an der Elbe wurde mit einem *Divertissement en musique 'Diane sur l'Elbe'* eingeleitet, bei dem die Nymphen den Ruf ihrer Herrin diskutierten:

Climene, voilà une comparaison bien injurieuse [...] entre Diane & la Mere de l'Amour qui n'est regardée comme une Divinité que par des Gens qui s'amuse à

65 Wilfried Hansmann: Im Glanz des Barock. Ein Begleiter zu Bauwerken Augusts des Starken und Friedrich des Großen, Köln 1992, S. 93 ff.

66 Hans-Günther Hartmann: Moritzburg. Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Weimar 1990, S. 54 f., (Abb. 41).

des bagatelles? [...] Diane a de la beauté, mais n'inspire pas de folles idées; & les Plaisirs, dont elle charme ne sont pas incompatibles avec la vertu.⁶⁷

Wohl nicht zuletzt aufgrund der hier formulierten Verbindung von Tugend und Schönheit in der Person Dianas und vielleicht auch unter dem Einfluß solcher Festlichkeiten ließen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Damen in ganz Europa als Diana porträtieren. Der galante Charakter wurde dabei durch unterschiedliche Mittel veranschaulicht. Largillierres Bildnis einer Unbekannten um 1710/14 wird durch ein Schoßhündchen anstelle des früher mehrfach gemalten Windspiels bestimmt⁶⁸. Die Dianaporträts Nattiers, z. B. der Marie-Adélaïde von Frankreich von 1745⁶⁹ oder der Madame de Pompadour um 1748⁷⁰, betonen hingegen durch ein Leopardfell und tiefe Dekolletés das bacchantische Element. Ein Identifikationsporträt von Louis Michel van Loo präsentiert Diana schließlich ganz nackt und gerade vom Liebespfeil des Amor getroffen⁷¹ (Abb. 10). Diese Vermischung der Jagd- mit der Liebesgöttin haben damals etwa Diderot in seiner *Encyclopédie* oder Voltaire in den Versen für die gefeierte Ballettänzerin Maria Salle formuliert:

Les feux du dieu que sa vertu condamne/
Sont dans ses yeux à son coeur inconnus;/
En soupirant on la prend pour Diane,/
Qui vient de danser sous les traits de Vénus.⁷²

5. Aufklärung

Der Dekadenz des *Ancien Régime* wurde jedoch seit der Jahrhundertmitte wieder verstärkt das naturnahe und schlichte Bild der Diana gegenübergestellt. Die in einem revolutionsklassizistischen "Tempel der Vernunft und Natur" kulminierende Gesinnung hatte ihren Ausgang um 1700 in den Schriften des Engländers Shaftesbury genommen, der die Natur als "All-

67 Diana su l'Elba, Introduzione Musicale alla Gran Caccia fatta sull'Acqua nelle vicinanze di Dresda per ordine di S. M. in occasione delle NOZZE Di L.L.A.A.R.R., Dresden o. J. o. S.

68 George T. M. Shackelford und Mary Tavenor Holmes: A Magic Mirror. The Portrait in France 1700 – 1900, Ausstellungskatalog, Houston 1987, Kat.-Nr. 2.

69 L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone, Ausstellungskatalog, Bologna 1979, S. 160 f., Nr. 313.

70 Nancy Coe Wixom: European Paintings of the 16th, 17th, and 18th Centuries. The Cleveland Museum of Art Catalogue of Painting 3, Cleveland 1982, S. 102f., Nr. 43.

71 Sotheby's: Important Old Master Paintings, New York 4. Juni 1987, Nr. 162.

72 Levine: Voir (s. Anm. 60), S. LXXXVI.

loving and All-lovely, All-divine! [...] Wise Substitute of Providence!" und "Source and Principle of all Beauty and Perfection" pries⁷³. Keineswegs überraschend finden wir die ältesten Beispiele dieser Gattung auch in Großbritannien parallel zur Entstehung des englischen Gartens⁷⁴. Den Zusammenhang mit Landleben und Jagd verdeutlicht vor allem das Dianaporträt der Lady Fetherstonhaugh (Abb. 11) als Teil einer Serie von arkadischen Identifikationsporträts der Familienangehörigen. Sie stammen ebenso wie das Bildnis einer Lady Milltown als Diana aus dem Jahre 1751 und vom römischen Maler Pompeo Batoni⁷⁵. Wird die Thematik im Unterschied zum glänzenden Rokoko der oben genannten Beispiele in ersterem Fall durch schlichte Ernsthaftigkeit und frühklassizistische Reduktion auf das Wesentliche vorgeführt, so besitzt das zweite Gemälde durch die betont ungezwungene Pose und die Gebirgslandschaft einen romantischen Anstrich. Die für die englische Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so charakteristische Verbindung dieser beiden Möglichkeiten fand in der Dianaikonographie eine kongeniale Entsprechung wie es z. B. das Identifikationsbildnis der Ladies Stanhope und Effingham als Diana und Nymphe von Francis Cottes um 1768 vorführt⁷⁶. Sowohl formal als auch inhaltlich verkörpern die beiden Damen nämlich die edle Einfalt und stille Größe der Aufklärungszeit besonders eindrucksvoll.

73 Klaus Lankheit: *Der Tempel der Vernunft*. Unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne-Louis Boullé, Basel und Stuttgart 1968, S. 33.

74 Vgl. dazu: Aileen Ribeiro: *The Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and the Its Relation to Fancy Dress in Portraiture*, New York und London 1984, S. 249 ff. ("The pastoral theme").

75 Pompeo Batoni (1708 – 1787) and his British Patrons, Ausstellungskatalog, London 1982, S. 252 ff.

76 Wilton: *The Swagger Portrait* (s. Anm. 42), S. 126 f., Nr. 32.



Abb. 1: Diana und Gefolge beim Turnier, Wien 1571, Holzschnitt, Wien, Museum für angewandte Kunst (Foto: Gerhard Meyer).



Abb. 2: Unbekannte als Diana oder Nymphe, französisch um 1580, Kunsthandel (Repro: Sotheby's 1985, s. Anm. 11).



Abb. 3: Charlotte von Braunschweig-Wolfenbüttel als Diana, um 1710, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Foto: Museum).

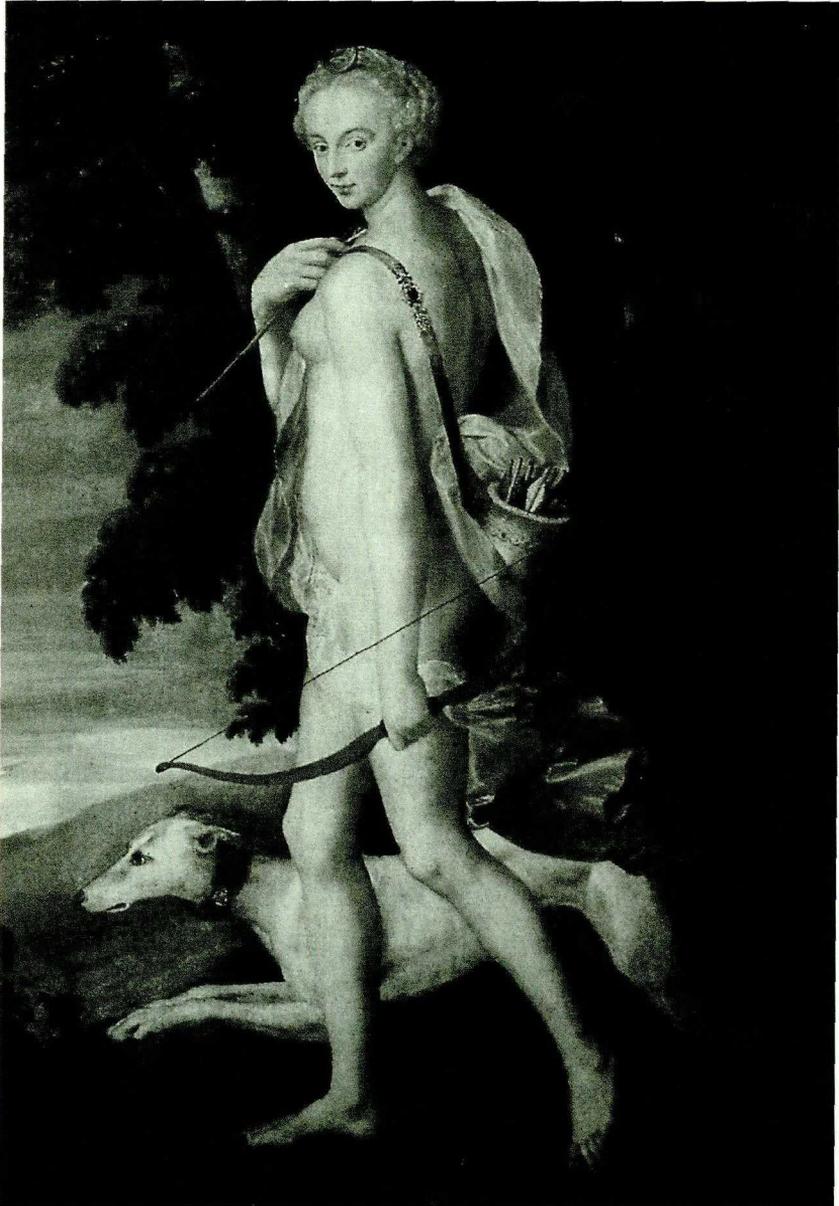


Abb. 4: Diane de Poitiers als Diana, Schule von Fontainebleau, M. 16. Jahrhundert, Paris, Louvre (Foto: Museum).

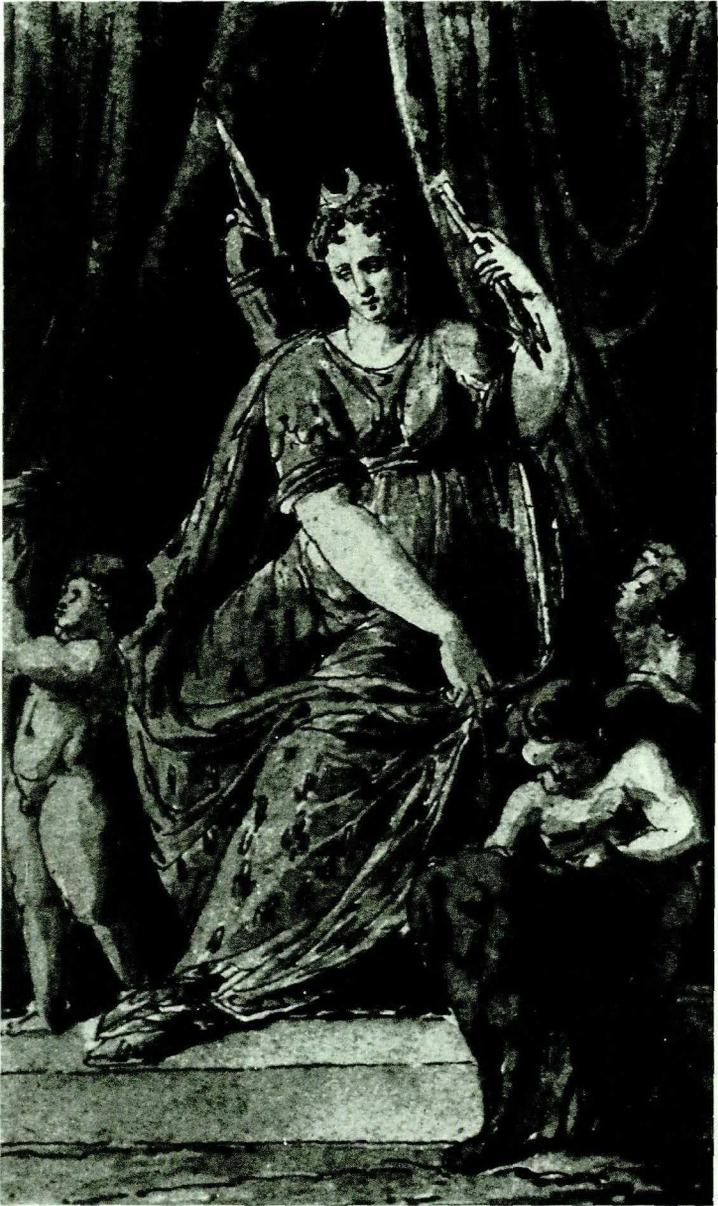


Abb. 5: Maria de' Medici als Diana, Zeichnung nach einem Gemälde in Fontainebleau um 1605 (Repro: Bardon, *Le portrait mythologique*, s. Anm. 6).



Abb. 6: Erzherzogin Claudia Felicitas als Diana, Gemälde von Giovanni Maria Morandi, 1666, Wien, Kunsthistorisches Museum-Schloß Ambras (Foto: Museum).



Abb. 7: Marie-Adélaïde von Savoyen, Herzogin von Burgund, als Diana, Skulptur von Antoine Coysevox, 1710, Paris, Musée Carnavalet (Foto: Friedrich Polleroß).



Abb. 8: Françoise de Rocheouart, Madame de Montespan, als Diana, Gemälde von Pierre Mignard, um 1675, Privatbesitz (Repro: Rosenfeld, Largillierre, s. Anm. 62).



Abb. 9: Gräfin Aurora von Königsmarck als Diana, Schabkunstblatt von Pieter Schenk, 1705, Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Foto: Bildarchiv).



Abb. 10: Unbekannte als Diana, Gemälde von Louis Michel von Loo, 2. V. 18. Jahrhundert, Kunsthandel (Repro: Sotheby's, s. Anm. 71).



Abb. 11: Lady Sarah Fetherstonhaugh als Diana, Gemälde von Pompeo Batoni, 1751, Uppark, Sussex, The National Trust (Repro: Batoni, s. Anm. 75).