

Tagung

Mutterschaft und Herrschaft *Kontinuitäten und Umbrüche* *(16.–19. Jahrhundert)*

Christina Strunck

Betrachtet man die offiziellen Webseiten von Ursula von der Leyen, Andrea Nahles, Manuela Schwesig oder Kristina Schröder, so fällt auf, dass die Kinder dieser Politikerinnen dort – wenn überhaupt – nur in einem Nebensatz erwähnt werden. Sie begegnen nicht als Datum in den Lebensläufen ihrer Mütter, geschweige denn in Fotos.⁰¹ Im Sinne einer professionellen Außenwirkung wird eine strikte Trennung zwischen beruflicher und privater Sphäre praktiziert. Wenn Politikerinnen mit Kindern posieren, dann üblicherweise nicht mit ihren eigenen.⁰²

Bei den Frauen, die im Zentrum meines Beitrags stehen, war das grundsätzlich anders. Ich werde vier besonders prominente Herrscherinnen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert herausgreifen: die französischen Königinnen Caterina und Maria de' Medici, Kaiserin Maria Theresia und ihre Tochter, die französische Königin Marie-Antoinette. Sie gelangten nicht durch Wahlen in ein politisches Amt, sondern übernahmen politische Verantwortung, weil es eine bestimmte dynastische Konstellation so erforderte – z. B. indem sie stellvertretend für einen noch minderjährigen Sohn

regierten. Ihre dynastischen bzw. familiären Verbindungen bildeten also die Grundlage ihrer Herrschaft. Insofern ist die Frage interessant, wie diese Frauen den Zusammenhang von Mutterschaft und Herrschaft bildlich thematisierten.

Was sagen solche Gemälde über die damalige Sicht der Mutterrolle aus? Und lässt sich ein allmählicher Wandel des Rollenbilds konstatieren? Dies sind die zentralen Fragen, die in meinem Beitrag beantwortet werden sollen. Meine These lautet, dass im 18. Jahrhundert eine Neudefinition der Mutterrolle stattfand, die Veränderungen in der Selbstdarstellung von Herrscherinnen bedingte. Abschließend soll überlegt werden, inwiefern diese Veränderungen auch heute noch relevant sind.

1. Caterina de' Medici, Königin von Frankreich (1519–1589)

Die Neuerungen, die sich im 18. Jahrhundert bemerkbar machten, können nur vor dem Hintergrund der Tradition adäquat verstanden werden. Am Anfang soll daher

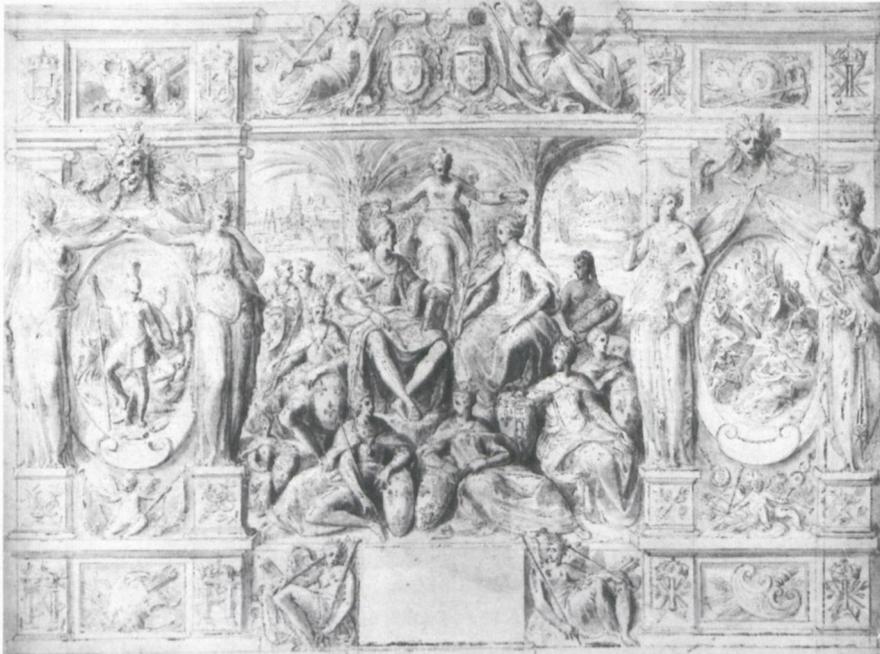


Abb. 1
Antoine Caron, *Die Nachkommen von Heinrich II. und Caterina de' Medici*, ca. 1562–1574. Zeichnung für die *Histoire françoise de nostre temps*, 40×55 cm. Paris, Louvre, Département des Arts graphiques (aus: Gaehgns 2008, S. 424)



Abb. 2
Cosimo Gamberucci, *Caterina de' Medici im Kreise ihrer Familie*, 1589. Öl auf Leinwand, 450×410 cm. Florenz, Depositi Gallerie Fiorentine (aus: Bietti/Giusti 2009, S. 108)

ein Fallbeispiel aus dem 16. Jahrhundert stehen. Caterina de' Medici stammte aus einer Florentiner Bankiersfamilie und wurde mit einem französischen Königssohn verheiratet, der dann 1547 als Heinrich II. den Thron bestieg. Nach dem frühen Tod Heinrichs im Jahr 1559 war Caterina jahrzehntelang die dominante politische Kraft in Frankreich. Offiziell ging der Königstitel nacheinander an ihre Söhne Franz, Karl und Heinrich über, die alle recht jung verstarben; hinter den Kulissen zog jedoch weiterhin Caterina de' Medici die Fäden, indem sie ihren Einfluss auf ihre Söhne geltend machte.⁰³

Caterina hatte zunächst große Schwierigkeiten mit der Mutterrolle. Während alle Welt männliche Erben von ihr erwartete, blieb sie in den ersten elf Jahren ihrer Ehe kinderlos. Ab 1544 gelang es ihr jedoch, in rascher Folge sage und schreibe zehn Söhne und Töch-

ter zu gebären. Eine Zeichnung Antoine Carons, Teil seiner *Histoire française de nostre temps*, bringt sehr deutlich den Stolz auf den Kinderreichtum des Paares zum Ausdruck (Abb. 1).⁰⁴ Die Kinder, die zu Füßen des thronenden Elternpaares sitzen, tragen ebenfalls Kronen. Dies zeigt an, dass die Nachkommen das dynastische Netzwerk des französischen Königshauses durch vorteilhafte Ehen mit anderen königlichen Partnern entscheidend ausbauten.

Ein monumentales Gemälde von Cosimo Gamberucci visualisiert Caterinas Rolle als „Großmutter Europas“, wie sie respektvoll genannt wurde (Abb. 2).⁰⁵ Caterina de' Medici thront im Bildzentrum. Über ihr erscheinen Leo X. und Clemens VII., mithin die beiden Päpste aus dem Hause Medici, die ihr den Weg auf den französischen Thron gebnet hatten. Die rechte

Bildhälfte wird von Caterinas Florentiner Verwandten, den Herzögen und Großherzögen der Toskana, eingenommen. Auf der linken Seite des Bildes befinden sich Caterinas Kinder, eine ehrfurchtgebietend große Zahl gekrönter Häupter.⁰⁶

Die dynastischen Verbindungen, die sich durch die Kinder ergaben, spielten auch eine wichtige Rolle in Caterinas Pariser Residenz, dem Hôtel de la Reine. Es enthielt eine dynastische Porträtgalerie – eine der ersten, vielleicht sogar die Erste in ganz Europa.⁰⁷ Wie wir aus Inventaren wissen, waren in der Galerie 56 repräsentative Bildnisse der Kinder und ihrer Ehepartner ausgestellt. So bekräftigte Caterina de' Medici ihre dominante politische Position, indem sie auf ihr starkes internationales Netzwerk verwies. In dieser Galerie wurde die Familie folglich als eine politische Institution präsentiert.

Zudem besaß Caterina de' Medici eine umfangreiche Sammlung von gezeichneten Familienbildnissen.⁰⁸ Da sie aus politischen Gründen viel unterwegs war, sah sie ihre Kinder nur selten. Sie ließ sich aber regelmäßig durch Briefe und Zeichnungen über das Wohlergehen ihrer Familie unterrichten.⁰⁹ In den Zeichnungen zeigt sich ein emotionales Interesse an den Kindern, das in den höfischen Porträts fehlt. In der öffentlichen Selbstdarstellung Caterinas erschienen ihre Kinder hingegen als Machtfaktor und Quelle ihres politischen Einflusses.

2. Maria de' Medici, Königin von Frankreich (1575–1642)

Maria de' Medici, eine entfernte Verwandte Caterinas, wurde auf Betreiben ihrer Florentiner Verwandtschaft mit König Heinrich IV. von Frankreich verheiratet und übernahm nach dessen Tod im Jahr 1610 die Regentschaft für ihren gemeinsamen minderjährigen Sohn Ludwig XIII. Als Teenager fühlte Ludwig sich zunehmend von seiner Mutter gegängelt, was zu immer heftigeren Konflikten führte. 1617 beschloss er, allein zu regieren, und schickte die Mutter in Verbannung.¹⁰ Einige Jahre lang musste sie unter dramatischen Umständen im Exil leben, ja unterstützte sogar einen bewaffneten Aufstand gegen den eigenen Sohn.¹¹ Im

November 1620 durfte sie nach Paris zurückkehren,¹² aber erst 1622 erhielt sie die Erlaubnis, wieder an den Sitzungen des Regierungsrats teilzunehmen.¹³

Ebenfalls 1622 wurden die Bau- und Ausstattungsarbeiten am Palais du Luxembourg wieder aufgenommen. Diesen Palast hatte Maria de' Medici sich ab 1615 als ihre persönliche Residenz in Paris errichten lassen.¹⁴ Eine Besonderheit des Gebäudes bestand in seiner exakt symmetrischen Innenaufteilung. Wie Sara Galletti gezeigt hat, ist die spiegelsymmetrische Residenz als eine Memorialanlage zu verstehen: Während Maria die rechte, westliche Palasthälfte für sich selbst herrichten ließ, sollte die linke Seite an ihren verstorbenen Gemahl Heinrich IV. erinnern.¹⁵ Entsprechend erhielt Peter Paul Rubens 1622 den Auftrag, die westliche Galerie mit Szenen aus dem Leben der Königin, die östliche hingegen mit den Taten Heinrichs auszuschnücken.¹⁶ Architektur und Ausstattung des Palastes sollten die gute Kooperation des Herrscherpaares veranschaulichen, um dadurch den politischen Einfluss Maria de' Medicis während und nach ihrer Regentschaft zu legitimieren.¹⁷

Letzten Endes realisierte Rubens nur die Galerie zu Ehren seiner Auftraggeberin. Der sogenannte Medici-Zyklus umfasst 24 großformatige Gemälde, die die einzelnen Stationen ihrer Biographie allegorisch überhöhen. Ich greife hier nur einige Bilder heraus, die das Verhältnis zu ihrem Sohn thematisieren.¹⁸

Das Gemälde, das die Geburt Ludwigs XIII. commemoriert (Abb. 3), zeigt Maria de' Medici nicht etwa im Bett, sondern als thronende Hauptfigur der Komposition. Ihr rotes Übergewand, der rote Baldachin und das damit intensiv kontrastierende weiße Nachthemd heben die Königin optisch stark hervor. Hingebungsvoll blickt sie zu ihrem Kind, das ein am rechten Bildrand stehender Mann in seinen Armen hält. Wie sich unschwer erkennen lässt, handelt es sich bei den Assistenzfiguren um Allegorien, die die historische Bedeutung des Geschehens veranschaulichen sollen. Sie suggerieren, dass die Geburt des Königskindes wie ein Sonnenaufgang, wie der Anbruch eines neuen Tages oder gar der Beginn einer neuen, lichtereren Epoche sei.¹⁹ Dieses neue goldene Zeitalter soll von Glück, Fruchtbarkeit, Wohlstand und Gerechtigkeit geprägt sein – und ewig dauern, wie die Personifikation der Aeternitas am rechten Bildrand

andeutet. Der junge König soll all dies bewirken – doch das Bild huldigt in erster Linie der Mutter, der er seine Geburt zu verdanken hat.

Das Gemälde *Übertragung der Regentschaft* (Abb. 4) erinnert daran, dass Heinrich IV. seine Gemahlin bereits vor seiner Ermordung zur Regentin eingesetzt hatte.²⁰ Die symmetrische Bildkomposition reflektiert die symmetrische Anlage des gesamten Palastes.²¹ Allerdings kontrastiert die massive Architektur mit dem labilen Bildmittelpunkt: Die lilienbesetzte Kugel, Sinnbild der Herrschaft über Frankreich, wird von König und Königin gemeinsam nur auf den Fingerspitzen balanciert. Heinrich IV. ist durch seinen dynamischeren Gestus als der Gebende gekennzeichnet; Maria nimmt die Kugel vorsichtig und zögernd an. Keineswegs erscheint sie als machtgeriges Weib, das nach der Herrschaft greift – vielmehr wird diese ihr freiwillig angetragen. Blicke und Gesten des Königs und des Thronfolgers zeigen, dass sie der Königin Liebe und Vertrauen entgegenbringen.

Einen markanten Gegensatz zu der so harmonischen vorigen Szene bildet die turbulente *Flucht aus Blois*.²² Diese Episode schildert einen Höhepunkt des Mutter-Sohn-Konflikts: Ludwig XIII. hatte seine Mutter nach Blois verbannt, doch sie seilte sich bei Nacht und Nebel

auf einer Strickleiter in den Schlossgraben ab, um ihre Freiheit wiederzugewinnen.²³ Es ist bemerkenswert, dass Maria de' Medici dieses dramatische Ereignis in ihre Bildbiographie aufnahm, obwohl es keineswegs den damaligen Vorstellungen von idealem weiblichem Verhalten entsprach.²⁴ Offenbar wollte sie festhalten, dass sie das rebellische Verhalten ihres Sohnes nicht widerspruchslos hingenommen hatte.

Am Ende des Bildzyklus steht aber die familiäre Versöhnung (Abb. 5). Maria de' Medici und Ludwig XIII. haben nun zu ihrem einstigen liebevollen Mutter-Sohn-Verhältnis zurückgefunden, was links im Hintergrund durch eine Kinder liebkosende Caritas unterstrichen wird.²⁵ Während jedoch früher der kleine Ludwig zu seiner Mutter aufschaute (vgl. Abb. 4), ist nun umgekehrt er in der stärkeren Position: Sie blickt bewundernd zu ihm hinauf, während er sie in himmlische Höhen geleitet, weg von den Niederungen ihres alten Konflikts, der durch die feuerspeienden Monster im Vordergrund angedeutet wird.

Im Schlussbild der Serie bringt die personifizierte Zeit die nackte Wahrheit ans Licht (Abb. 6). Dies soll anzeigen, dass der Streit zwischen Mutter und Sohn nur auf – inzwischen überwundenen – Missverständnissen beruhte. Wie bei der *Übertragung der Regentschaft* (Abb. 4) stehen



Abb. 3
Peter Paul Rubens, *Die Geburt Ludwigs XIII.*, 1622–1625.
Öl auf Leinwand, 394×295 cm.
Paris, Louvre (aus: Gowing 1988, S. 324)

Abb. 4
Peter Paul Rubens, *Die Übertragung der Regentschaft an Maria de' Medici*, 1622–1625.
Öl auf Leinwand, 394×295 cm.
Paris, Louvre (aus: Gowing 1988, S. 325)



Abb. 5
Peter Paul Rubens, *Die Versöhnung der Königin mit ihrem Sohn*, 1622–1625. Öl auf Leinwand, 394×295 cm. Paris, Louvre (aus: Gowing 1988, S. 332)



Abb. 6
Peter Paul Rubens, *Der Triumph der Wahrheit*, 1622–1625. Öl auf Leinwand, 394×150 cm. Paris, Louvre (aus: Gowing 1988, S. 333)

sich die beiden Protagonisten symmetrisch gegenüber, schauen einander liebevoll an und balancieren eine kreisförmige Struktur – diesmal einen Lorbeerkranz. Er umschließt zwei verschränkte Hände und ein flammendes Herz, Symbole der Eintracht und der Liebe. Die formale Parallelisierung impliziert, dass Maria de' Medici und Ludwig XIII. dasselbe gute, harmonische Verhältnis ausgebildet haben, das einst die Beziehung Marias zu Heinrich IV. auszeichnete. Wie Heinrich erscheint nun Ludwig als der Gebende, somit als der überlegene Part.

Die kreisförmigen Objekte, die in beiden Fällen zwischen den Personen balanciert werden, deuten an, wie viel Fingerspitzengefühl eine familiäre Kooperation erfordert, speziell wenn sie zugleich auch eine politische Zusammenarbeit ist. Durch die emotional aufgeladenen Gesten und Blicke erschließt Rubens die psychologische Dimension des Familienunternehmens. Das flammende Herz und die verschränkten Hände im

Lorbeerkranz erklären Liebe und Eintracht zur Basis des Miteinanders. Dies ist aber keine private, sondern eine politische Botschaft. Die Galerie stand hochgestellten Besuchern offen²⁶ und sollte ihnen vor Augen führen, dass Maria de' Medici wieder gemeinsam mit ihrem Sohn an der Spitze des Staates stehe. Der König hingegen sollte durch die Bildfolge daran erinnert werden, dass er – den biblischen Geboten zufolge – als Sohn dazu verpflichtet sei, seine Mutter zu lieben und zu ehren. Die Liebe, die hier evoziert wird, ist also weniger eine individuelle Emotion als ein staatstragendes Prinzip.

3. Kaiserin Maria Theresia (1717–1780)

Während Caterina und Maria de' Medici jeweils als Regentinnen an die Macht gelangten, also in Stellvertretung ihrer minderjährigen Söhne, lag der Fall bei



Abb. 7
Martin van Meytens, *Maria Theresia mit Erzherzog Joseph als Kind*,
ca. 1744. Wien, Wien Museum (aus: Yonan 2011, S.25)

Maria Theresia grundsätzlich anders. Da ihr Vater, Kaiser Karl VI., keine männlichen Erben hatte, übernahm sie nach seinem Tod 1740 als seine älteste Tochter die Führung des Hauses Habsburg. Dies bedeutete aber keineswegs, dass sie ihm auch automatisch als Kaiserin nachfolgte. Vielmehr wurde ihr Regierungsanspruch sogleich bestritten, was zum achtjährigen Österreichischen Erbfolgekrieg führte.²⁷ Der Kaisertitel blieb zunächst vakant.

Immerhin erhielt Maria Theresia 1741 die ungarische Krone – allerdings nicht als Königin, sondern als König von Ungarn. Ihr Titel lautete (ausdrücklich in der männlichen Form) „Rex Hungariae“.²⁸ Als sie 1743 mit der Krone Böhmens gekrönt wurde, nahm sie wiederum den männlichen Titel „rex“ an.²⁹ Auf einer Medaille, die anlässlich der ungarischen Krönung geprägt wurde, erscheint Maria Theresia in sehr männlicher Pose zu Pferde, ein Schwert schwingend. Die zugehörige Inschrift „Nec priscis regibus impar“ verkündet, dass sie den früheren (männlichen) Königen Ungarns ebenbürtig sei.³⁰

1745 gelang es schließlich, die Kaiserkrone von Karl Albrecht von Bayern zurückzugewinnen. Die Tradition wollte es allerdings so, dass nur ein Mann zum Kaiser gekrönt werden konnte – also Maria Theresias Gemahl Franz Stephan.³¹ Sie hätte zwar an seiner Seite ebenfalls eine Krone empfangen können, aber nur in untergeordneter Position. Wie ihr Berater Graf Uhlfeld berichtete, lehnte sie dies mit folgender Begründung ab: „da sie diese Krönung geringer einschätzt als die beiden männlichen Kronen, die sie trägt, da sie einmal gesagt hat, daß sie bei einer Krönung nicht mehr ihr Geschlecht ändern wolle, und mir heute wiederholte, daß diese Krönung nur eine Komödie wäre, die sie nicht mitmachen wolle.“³²

Die Kronen von Ungarn und Böhmen waren demnach explizit „männliche Kronen“, verbunden mit dem männlichen Titel „rex“. Offenbar besaß Maria Theresia ein Bewusstsein dafür, dass im Akt der Krönung ein männlicher politischer Körper konstituiert worden war. Bei der Kaiserkrönung hätte sie an der Seite ihres Mannes jedoch nur den untergeordneten weiblichen Titel erhalten können. Daher schätzte sie diese Krone geringer ein und lehnte es ab, für die Krönung nochmals „ihr Geschlecht zu ändern“, also einen weiblichen politischen Körper anzunehmen.

Der Umstand, dass Souveränität im Habsburgerreich mit Männlichkeit verknüpft war, warf für die bildliche Repräsentation Maria Theresias erhebliche Probleme auf. Nach der Kaiserkrönung von Franz Stephan konnte sie nur dann mit der Kaiserkrone dargestellt werden, wenn ihr Mann auch im Bild war³³ – denn diese Krone stand nicht ihr, sondern ihm zu. Wenn Maria Theresia hingegen allein porträtiert wurde, präsentierte sie sich nur mit ihren eigenen Kronen, den (wie sie selbst sagte) „männlichen“ Kronen von Ungarn und Böhmen.³⁴



Abb. 8
Martin van Meytens, *Franz Stephan von Lothringen und Maria Theresia im Kreise ihrer Kinder*, 1754. Wien, Schloss Schönbrunn (aus: Yonan 2011, S. 40)

Eine raffinierte Strategie bestand darin, den Thronfolger ins Spiel zu bringen. In den üppigen geschnitzten Rahmen eines Porträts Maria Theresias (Abb. 7) wurde die Habsburgische Hauskrone integriert, d. h. die Krone der Kaiser aus dem Hause Habsburg.³⁵ Sie schwebt über dem kleinen Joseph, um seinen künftigen Anspruch auf dieses Ehrenzeichen deutlich zu machen. Gleichzeitig überfängt die Krone optisch aber auch seine Mutter, die nicht Kaiser werden durfte.

Der Umstand, dass Maria Theresia relativ oft mit ihrer Familie porträtiert wurde, erklärt sich meiner Meinung nach vor allem aus ihrem Rangdefizit. Ihr biologisches Geschlecht schloss sie vom höchsten

Ehrentitel des Hauses Habsburg aus. Wenn sie sich also mit der Kaiserkrone zeigen wollte, musste ihre Familie mit im Bild sein: So ist etwa auf einem Gruppenbildnis des Hofmalers Martin van Meytens die Kaiserkrone klar Franz Stephan zugeordnet, während hinter Maria Theresia die böhmische und die ungarische Krone zu sehen sind (Abb. 8). Dennoch hat Maria Theresia die bildbeherrschende Position inne. Durch die Farbe ihres Kleides und die Beleuchtung ist sie besonders hervorgehoben. Franz Stephan gibt durch seine Zeigegeste die Leserichtung von links nach rechts vor. Dadurch erscheint Maria Theresia als abschließender Höhepunkt der Komposition. Ihre Bedeutung wird



Abb. 9
Johann David Nesselthaler, *Allegorisches Reiterporträt
Maria Theresias*, 1756. Kupferstich. Trier, Stadtbibliothek

ferner dadurch unterstrichen, dass der rot gekleidete Thronfolger neben ihr und nicht neben seinem Vater steht.

Die Kinderschar verweist auf die Fruchtbarkeit des natürlichen Körpers der Herrscherin. Interessanterweise wird dieser körperliche Aspekt im Bild überhöht, denn über Maria Theresia erscheint sehr markant eine bauchige Vase, während ihrem Mann eine Säulenarchitektur zugeordnet ist, die in diesem Kontext wohl als phallisch aufgefasst werden darf.³⁶ Die biologischen Funktionen der natürlichen Herrscherkörper werden im Bild referenziert und zugleich in eine politische Sphäre überführt, da ihre Fruchtbarkeit eine wichtige dynastische und somit politische Dimension besaß.³⁷

Offenbar begann Maria Theresia zu dieser Zeit, ihren politischen Körper neu (nämlich weiblich) zu definieren. Zwar hatte sie schon bei ihrem Regierungsantritt verkündet, sie wolle die Mutter ihres Volkes sein,³⁸ doch wird dieser Aspekt in ihrer Bildpolitik erst später greifbar. Als Beispiel sei ein Stich Johann David Nesselthalers genannt, der zwei Jahre nach dem Gruppenbildnis entstand (Abb. 9).³⁹ Maria Theresia präsentiert sich erkennbar weiblich, aber triumphal zu Pferde und ausgestattet mit Attributen männlicher militärischer Stärke. Zu ihren Füßen sind Heereszeichen und ein Kanonenrohr zu sehen, im Hintergrund ein Heerlager. Sie befindet sich auf einer Art Bühne, überfangen von einem Proszeniumsbogen, an dem Medaillons ihres Mannes und ihrer Kinder prangen. Dadurch, dass Franz Stephan direkt über seiner Gemahlin erscheint, lassen sich der Reichsadler, der Reichsapfel und das Szepter auch auf Maria Theresia beziehen. Der Makel des biologischen Geschlechts, das Maria Theresia von der Kaiserwürde ausschloss, ist somit kompensiert. Zugleich wird ihre Weiblichkeit nun positiv hervorgehoben, indem die zentral plazierte Inschriftenkartusche ihre Mutterrolle betont.⁴⁰ Die beiden stehenden Allegorien zu Seiten der Herrscherin sind inschriftlich als „Amor Populi“ und „Fidelitas“ bezeichnet.⁴¹ „Amor Populi“ stellt durch das Kind auf dem Arm eine direkte Verbindung zwischen der Elternliebe und der Liebe des Volkes her. Die durch die Kinderporträts aufgerufene biologische Mutterrolle Maria Theresias wird somit anschaulich auf die symbolische bzw. politische Ebene überführt.

Bezeichnenderweise führt die Inschrift Maria Theresias Titel nun in der weiblichen Form auf. Im Fall von „Imperatrix“ („Kaiserin“) war das die legitime Form, die ihr als Gemahlin des Kaisers zustand, aber im Fall der beiden Königstitel von Ungarn und Böhmen ist es signifikant, dass Maria Theresia nicht mehr die männliche Form „rex“, sondern „regina“ verwendete. Offensichtlich bekannte sie sich nun zur Weiblichkeit ihres natürlichen ebenso wie ihres politischen Körpers.

Maria Theresia war zweifellos stolz auf ihre Leistung als Mutter – hatte sie doch insgesamt 16 Kinder zur Welt gebracht, von denen die meisten vorteilhafte dynastische Bindungen eingingen. Im großen Saal der Innsbrucker Hofburg ließ sie die erwachsenen Kinder und ihre Ehepartner in repräsentativen ganzfigurigen



Abb. 10

Martin van Meytens, *Maria Theresia mit Erzherzog Joseph, dessen Gemahlin Isabella von Bourbon-Parma und Erzherzogin Marie-Christine*, 1763. Öl auf Leinwand, 41,5×60,3 cm. Berlin, Deutsches Historisches Museum (aus: Ausst. Kat. Marie Antoinette 2008, S. 56)

Porträts verewigen.⁴² Ganz ähnlich wie schon Caterina de' Medici dies in ihrer Pariser Porträtgalerie getan hatte, präsentierte sie ihre Familie als eine politische Institution.

Daneben entstanden am Wiener Hof aber auch neuartige Bildtypen. So schuf der Hofmaler Martin van Meytens eine ganze Serie von kleinformatigen Gemälden, die die kaiserliche Familie gewissermaßen privat zeigen, bei ihren alltäglichen Beschäftigungen.⁴³ Beispielsweise stellte er Maria Theresia und ihren ältesten Sohn beim Studium von politischen Papieren dar, während sich die Gemahlin des Thronfolgers mit einer Graphik befasst und Erzherzogin Marie-Christine ein Porträt malt (Abb. 10).⁴⁴ Solche Szenen wirken eher bürgerlich als kaiserlich, doch vertritt Lisa Simmel in ihrer Studie zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert die These, dass die Kaiserfamilie „parallel zum Bürgertum – wenn nicht gar als Vorbild – eine eigene Konzeption ‚privateren‘ Lebens und seiner ästhetischen Entsprechung“ entwickelte.⁴⁵

Interessant in dieser Hinsicht ist die Darstellung einer Nikolausbescherung, die Maria Theresias Tochter Marie-Christine anfertigte: Unter den wohlwollenden Blicken des bürgerlich gekleideten Kaiserpaars droht Marie-Christine ihrem Bruder Ferdinand scherzhaft mit der Rute, ihre Schwester Marie-Antoinette hat gerade eine Puppe bekommen, und der kleine Maximilian labt sich an Zuckerwaren.⁴⁶ Es handelt sich jedoch keineswegs um einen Einblick in das tatsächliche Privatleben

der Kaiserfamilie, denn Marie-Christine benutzte als Vorlage einen Stich von Jacobus Houbraken, in den sie die Porträts ihrer Eltern und Geschwister einfügte.⁴⁷ Simmel deutet dies als „eine Art Rollenspiel“: „So wie sich der Adel im Spiel als Schäfer verkleidete, schlüpfte man in Rolle und Kleidung des Bürgers, um das Fest des Heiligen Nikolaus zu begehen.“⁴⁸

Als Erwachsene übernahmen Maria Theresias Kinder diesen Porträtmodus, der die Familie gewissermaßen privat präsentierte. Beispielsweise ließ Maria Amalia von Habsburg ein kleinformatiges Familienbildnis anfertigen, in dem die spielenden Kinder und ihre exklusiven Spielsachen im Bildvordergrund quasi mehr Aufmerksamkeit beanspruchen als das Elternpaar.⁴⁹

4. Marie-Antoinette, Königin von Frankreich (1755–1793)

Meine letzte Fallstudie betrifft eine weitere Tochter Maria Theresias, die nach Frankreich verheiratete Marie-Antoinette. Sie war ein Sorgenkind der Kaiserin, denn in den ersten elf Jahren ihrer Ehe mit Ludwig XVI. gelang es ihr nicht, den erhofften Thronfolger zur Welt zu bringen. Stattdessen machte sie sich durch ihr undiplomatisches Verhalten bei Hofe unbeliebt und war in Paris wegen ihrer Extravaganz und ihrer hohen Ausgaben Zielscheibe heftiger Kritik. Die erhaltene Korrespondenz bezeugt, dass Maria Theresia unablässig versuchte, ihre Tochter brieflich zu beraten und teilweise auch zu bevormunden.⁵⁰

Die Kinderlosigkeit der Königin war in dynastischer Hinsicht ein Problem, aber auch schlecht für Marie-Antoinettes öffentliches Image, denn Kinder spielten damals eine zunehmend prominente Rolle im öffentlichen Diskurs. Wie Philippe Ariès in seiner *Geschichte der Kindheit* dargelegt hat, erfolgten im 17. und 18. Jahrhundert tiefgreifende Wandlungen im Verhältnis zwischen Erwach-

senen und Kindern.⁵¹ Ein Meilenstein auf diesem Weg war das 1762 erschienene pädagogische Hauptwerk von Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*. Gleichzeitig wurden Kinder bzw. Familien auch in der französischen Kunst zu einem immer wichtigeren Thema.⁵² In einer Ausstellungsbesprechung von 1765 äußerte Denis Diderot sich enthusiastisch über das Gemälde *Die vielgeliebte Mutter* von Jean-Baptiste Greuze (Abb. 11), da es suggerierte, dass die Frau höchste Erfüllung in der Mutterrolle finde. Greuze idealisierte die familiäre Liebe, und genau dieser Aspekt begeisterte Diderot.⁵³

1780 brachte Marie-Antoinette endlich ihr erstes Kind zur Welt, eine Tochter. 1781 folgte der ersehnte Thronerbe, was gebührend gefeiert wurde.⁵⁴ Ein für das Pariser Rathaus bestimmtes Gemälde verherrlichte das Ereignis in allegorischer Form.⁵⁵ In der Selbstdarstellung Marie-Antoinettes spielten ihre Kinder zunächst

jedoch keine Rolle. Dies änderte sich erst 1785, als sich die öffentliche Reputation der Königin auf einem Tiefpunkt befand. Bei einem Opernbesuch in Paris wurde sie sogar ausgebuht. In dieser schwierigen Situation kam die Idee auf, das Image der Königin aufzupolieren, indem man sie als gute Mutter präsentierte. Interessanterweise scheint dieser Gedanke nicht von Marie-Antoinette selbst ausgegangen zu sein, sondern vom leitenden Kulturpolitiker des Königshauses, dem Grafen von Angiviller.⁵⁶ Dieser agierte quasi als PR-Berater und suchte der Königin einen konsensfähigeren Look zu verpassen, indem er bei Adolf Ulrik Wertmüller ein großformatiges Bildnis Marie-Antoinettes mit ihren Kindern bestellte.⁵⁷ Das Gemälde wurde 1785 bei der jährlichen Pariser Kunstausstellung, dem Salon, an einem besonders prominenten Platz öffentlich präsentiert, traf jedoch auf recht gemischte Reaktionen.⁵⁸



Trotz des relativ geringen Erfolgs Wertmüllers gab der Graf von Angiviller nicht auf und bestellte ein weiteres Werk ähnlichen Themas bei Elisabeth Louise Vigée Le Brun (Abb. 12).⁵⁹ Das 1787 vollendete Gemälde ist von einer merkwürdigen Spannung erfüllt. Das sehr große Format zeigt an, dass es sich um ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Bild handelt, das im Salon ausgestellt werden sollte. Marie-Antoinette posiert etwas steif in eleganter Kleidung. Zugleich suggeriert das Bild jedoch, dass es einen Einblick in die private Umgebung der Königin gewähre. Anders als in Wertmüllers Gemälde sind die Kinder nicht einfach neben die Mutter gestellt; vielmehr versucht Vigée Le Brun den Eindruck zu erwecken, als fange sie ganz spontan eine Familienszene ein. Das Baby posiert nicht, sondern befindet sich in lebhafter Bewegung, und die älteste Tochter schmiegt sich liebevoll an die Mutter, was bei öffentlichen Auftritten nicht statthaft gewesen wäre.

Die Künstlerin lieferte quasi eine höfische Version von Greuzes *Vielgeliebter Mutter* (Abb. 11), indem sie Motive der Genremalerei in das Staatsporträt integrierte. Gut vergleichbar ist etwa die stehende Tochter, die liebevoll den Arm der Mutter umfängt (bei Greuze am rechten Bildrand). Zwar geht Vigée Le Brun nicht so weit, Marie-Antoinette beim Stillen bzw. mit entblößtem Busen zu zeigen, doch deutet der Griff des Kleinkinds nach der Brust diese Beziehung immerhin an – ein weiterer moderner Aspekt, denn traditionell wurde das Stillen den Ammen überlassen.⁶⁰ Während Herrscherinnen die Pflege und Erziehung des Nachwuchses üblicherweise an spezialisiertes Personal delegierten, mischt sich bei Marie-Antoinette das Ideal einer bürgerlichen, emotionalisierten Mutterschaft ins Bild.

Bereits zuvor hatte es Darstellungen von Herrscherinnen mit ihren Kindern gegeben – einerseits repräsentative Bildnisse mit dem Thronfolger (um die dynastische „Leistung“ der Mutter zu betonen),⁶¹ andererseits Szenen in quasi privater Atmosphäre – letztere aber nur im kleinen Format und für die eigene Familie bestimmt.⁶²

Elisabeth Vigée Le Bruns Werk war neuartig, weil es darauf abzielte, öffentlich einen neuen Frauentyp zu propagieren. Die Innovation bestand darin, im großen, repräsentativen Herrscherinnenporträt Kinder nicht bloß als dynastisch und politisch wichtige Nachkommenschaft aufzufassen, sondern die emotionalen Familienbande zu betonen.

Carolyn Harris zufolge war Marie-Antoinettes Haltung zur Mutterschaft ambivalent: Einerseits scheint sie durchaus die Ideale Rousseaus geteilt zu haben, andererseits wusste sie „private“ und „öffentliche“ Sphäre klar voneinander zu unterscheiden.⁶³ Gerade weil die französische Öffentlichkeit die Erziehung der Königs-kinder überaus kritisch betrachtete,⁶⁴ wurde aber das „Private“ zum Politikum. Nicht nur durch Wertmüllers und Vigée Le Bruns Gemälde, sondern auch durch die Molkerei der Königin bei Schloss Rambouillet, eine „Heterotopie“ im Foucault'schen Sinne, suchte der Graf von Angiviller das Bild einer reinen, naturverbundenen, den Rousseau'schen Idealvorstellungen entsprechenden Königin zu vermitteln.⁶⁵ Wie problematisch diese Gratwanderung war, beweist der Umstand, dass man zögerte, Vigée Le Bruns Porträt der unbarmherzigen Pariser Öffentlichkeit auszusetzen – so blieb die dafür vorgesehene Stelle bei der Eröffnung des Salons im Jahr 1787 zunächst leer. Als das Bild schließlich im Salon erschien, wurde seine malerische Qualität durchaus gewürdigt, während sich die Kritik gerade an der Darstellung der Mutterrolle entzündete: Man nahm Marie-Antoinette nicht ab, dass sie die bildlich propagierten Mutterfreuden wirklich empfinde. Die Werbestrategie hatte versagt.⁶⁶

5. Ausblick

Die Sentimentalisierung des Herrscherinnenbildes, die in Marie-Antoinettes Generation begann, setzte sich im 19. Jahrhundert mit gesteigerter Intensität fort. Als Beispiel sei eine nach 1850 entstandene Lithographie genannt, die laut originaler Bildunterschrift folgende Szene veranschaulichte: „Maria Theresia zeigt ihrem Sohn Leopold ein Gemälde, worauf Rudolph von Habsburg dargestellt ist, wie er dem Priester sein Pferd schenkt, damit er einem Sterbenden Trost bringen

Abb. 11
Jean-Baptiste Greuze, *Die vielgeliebte Mutter*, 1765.
Öl auf Leinwand, 99×131 cm
(aus: Barker 2005, Abb. III)



Abb. 12
Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Marie Antoinette mit ihren Kindern*,
1787. Öl auf Leinwand, 275×215 cm (aus: Ausst. Kat. Marie-Antoinette
2008, S. 315)

könne.⁶⁷ Demnach kümmerte Maria Theresia sich höchstpersönlich um die moralische Erziehung ihres Sohnes, dem sie einen hochherzigen Vorfahren als Vorbild empfahl – eine rein fiktive Episode, die durch das sentimentale Thema und die zärtliche Geste der Mutter emotional stark aufgeladen wurde.⁶⁸

Wie Waltraud Heindl und Werner Telesko herausgearbeitet haben, veränderte sich die Sicht auf Maria Theresia im 19. Jahrhundert grundlegend. Während sie im 18. Jahrhundert durchaus als große Herrscherin gewürdigt wurde, der Österreich viel Gutes zu verdanken habe, verengte man den Blick im 19. Jahrhundert primär auf ihre Mutterrolle. Die Kaiserin wurde zur idealen Übermutter stilisiert – durchaus im Gegensatz zur historischen Überlieferung, der zufolge sie eher harsch mit ihren Kindern umging.⁶⁹

Dass die bürgerliche Kernfamilie im 19. Jahrhundert zum unbestrittenen familiären Leitbild avancierte, lässt sich auch mit Blick auf Queen Victoria konstatieren. Obwohl sie an der Spitze eines Weltreichs stand, ordnete sie sich ihrem Gatten Prinz Albert in demütiger Bewunderung unter.⁷⁰ Mit ihren Kindern ließ sie sich in genreartigen privaten Szenen präsentieren, während weitere, in der Royal Academy ausgestellte Aufträge der Königin Alberts Rolle innerhalb der Familie glorifizieren.⁷¹

Bereits Rousseau hatte dafür plädiert, dass Frauen dazu erzogen werden sollten, sich ihrem Mann zu unterwerfen und ihm das Leben angenehm zu machen.⁷² Aus heutiger Sicht mag es befremdlich wirken, dass die Verengung der weiblichen Handlungsspielräume ausgerechnet auf die Epoche der Aufklärung zurückgeht. Dies besitzt aber durchaus eine gewisse Logik, denn in politischer Hinsicht rebellierten die Aufklärer gegen das monarchische System, das auf dynastisch und somit familiär legitimer Herrschaft basiert. Die Kritik an der Monarchie wurde u. a. damit begründet, dass eine Frau wie Marie-Antoinette zu viel Macht besaß. Thomas Jefferson schrieb etwa: „I have ever believed that had there been no Queen, there would have been no revolution.“⁷³

Zur Zeit der Französischen Revolution erschienen zahlreiche pornographische Karikaturen, die Marie-Antoinette außereheliche Beziehungen unterstellten.⁷⁴ Darin war der Vorwurf enthalten, dass die Königin der idealen Frauen- und Mutterrolle nicht gerecht wurde. Die ideelle Grundlage der Monarchie, nämlich die Weitergabe der familiären Tugenden innerhalb einer von Gott besonders begünstigten Herrscherdynastie, war demnach grundsätzlich in Frage gestellt. Der monarchische Familienverband wurde ersetzt durch eine neue Herrschaftsform, die ihre Legitimität aus einem selbstgesetzten Gesellschaftsvertrag zwischen gleichen Männern bezog.⁷⁵ Barbara Vinken brachte diese Logik wie folgt auf den Punkt: „Die Monarchie wird von Montesquieu bis Rousseau als eine verweiblichte, nichtige politische Form dargestellt; sie wird zum Inbegriff der Perversion aller Werte. Wirkliche Männlichkeit kann nur in einer Republik regeneriert werden. Sie wird gewährleistet durch den Ausschluß der Frauen aus der sich bildenden öffentlichen Sphäre gleicher Männer und ihren Einschluß als Mütter im Haus, das Rousseau mit einem Kloster vergleicht.“⁷⁶

Wie Claudia Opitz dargelegt hat, ist in der Geschichtsschreibung dieselbe Tendenz zu konstatieren: Während Frauen bis ins 18. Jahrhundert als lobend geschilderte Vorbilder sowie als Verfasserinnen von Geschichtswerken öffentlich präsent waren, erfolgte im 19. Jahrhundert eine „Verwissenschaftlichung“ der Historiographie, durch die Frauen aus der Geschichte verschwanden – und zwar sowohl als Protagonistinnen als auch als Autorinnen von Geschichtswerken.⁷⁷ Maria Theresia ließ sich zwar nicht aus der Geschichte streichen, doch wurde ihre Biographie im 19. Jahrhundert signifikant umgeschrieben. Das Denkmal, das man der Kaiserin 1888 in Wien errichtete, würdigte am Sockel zugleich 24 berühmte Männer ihrer Zeit – insbesondere ihre Feldherren und Berater, die optisch und metaphorisch als das Fundament ihrer Herrschaft zu

verstehen sind.⁷⁸ Maria Theresia, die österreichische „Übermutter“, war nur durch männliche Hilfe eine gute Herrscherin, suggeriert dieses Werk.

Rückblickend betrachtet, war Elisabeth Vigée Le Brun's Porträt der Königin Marie-Antoinette (Abb. 12) quasi ein malerischer Sündenfall. Es propagierte erstmals im Medium der großformatigen Malerei die Idee, dass auch die Herrscherin dem neuen bürgerlichen Familienideal verpflichtet sei. Das Gemälde steht somit am Anfang einer Entwicklung, die eine zunehmende Marginalisierung der Frauen, die Beschneidung ihrer politischen Macht und ihre Beschränkung auf Haushalt und Erziehungsfragen nach sich zog. Erst allmählich erholen wir uns von den Folgen dieses gesellschaftlichen Umbruchs, der im 18. Jahrhundert seine Wurzeln hat.

01 <http://www.ursula-von-der-leyen.de/>;
<http://www.andrea-nahles.de/>;
<https://manuela-schwesig.de/>;
<http://www.kristinaschroeder.de/>
(jeweils zuletzt konsultiert am 10.10.2016).

02 Siehe etwa Andrea Nahles und Manuela Schwesig in einer Kita, Illustration zu einem Beitrag auf der Webseite der Bundesregierung vom 12.1.2016 (<https://www.bundesregierung.de/Content/DE/Artikel/2016/01/2016-01-12-kitaplus.html>).

03 Generell zu Caterina de' Medici und ihrer Kunstpatronage: Vgl. Skälweit 1979; Frommel/Wolf 2008; Innocenti 2008; ffolliott 2011.

04 Vgl. Ehrmann 1986, S. 96; Gaetgens 2008. Die Zeichnungsserie entstand für Caterina de' Medici, doch ist nicht gesichert, inwiefern sie auf die Ikonographie Einfluss nahm.

05 Zum Gemälde vgl. Bietti/Giusti 2009, S. 108; Strunck 2002, S. 561–565 (unter Verweis auf die Bildbeschreibung von Raffaello Gualterotti). Das Gemälde wurde 1589 im Auftrag von Großherzog Ferdinando I. de' Medici aus Anlass seiner Vermählung mit Christiane von Lothringen (einer Enkelin Caterina de' Medicis) geschaffen.

06 Es ist bemerkenswert, dass zwar die Töchter mit Kronen auf dem Kopf erscheinen, jedoch nicht die zugehörigen Ehemänner, da diese politisch in diesem Augenblick nicht genehm waren: vgl. Strunck 2002, S. 563–564.

07 Zum *Hôtel de la Reine* und seiner Sammlung vgl. Turbide 1999, 2005, 2007; Zvereva 2008. Selbstverständlich gab es schon früher Sammlungen von Ahnenbildnissen, aber die Ausstellung in einer Galerie war damals noch neuartig. Vgl. Strunck 2010, S. 137–140.

08 Vgl. Zvereva 2002 und 2008.

09 Vgl. Kolk 2008; ffolliott 2011.

10 Eine Kurzfassung der Ereignisse, die in vielen Versionen dargelegt worden sind, bieten Monter 1982 und 1992 sowie Tabacchi 2008, S. 208–211.

11 Vgl. Simson 1996, S. 232.

12 Vgl. Dubost 2009, S. 571–603, 633.

13 Vgl. Dubost 2009, S. 640–641.

14 Vgl. Galletti 2012, S. 88–91.

15 Vgl. Galletti 2012, S. 141–150.

16 Der Vertrag, der die Ausmalung beider Galerien vorsieht (obwohl die östliche noch gar nicht gebaut war), ist abgedruckt bei Thuillier/Foucart 1994, S. 95–96.

17 Siehe dazu auch Tönnemann 2004, 201; Gaetgens 2010, S. 293, 298–299.

18 Eine ausführlichere Analyse des Medici-Zyklus unter Gender-Aspekten erscheint in Strunck 2016, S. 476–488.

19 Vgl. Saward 1982, 79–91; Millen/Wolf 1989, S. 82–95.

20 Vgl. Thuillier/Foucart 1994, S. 80–81.

21 Vgl. Galletti 2010b, S. 82–83. Siehe auch Simson 1996, S. 252–253.

22 Abb. bei Gowing 1988, S. 332.

23 Vgl. Thuillier/Foucart 1994, S. 88; Simson 1996, S. 267.

24 Vgl. Strunck 2016, S. 477–478.

25 Vgl. Thuillier/Foucart 1994, S. 90–91.

26 Die Galerie wurde am 27. Mai 1625 anlässlich der Verheiratung von Maria de' Medicis Tochter Henrietta Maria mit Charles I. von England feierlich eröffnet: Wehlen 2008, S. 227, 235. Zu den Betrachterreaktionen vgl. Thuillier/Foucart 1994, S. 120.

27 Vgl. Wunderlich 2000, S. 70–77.

28 Vgl. Holčík 1988, S. 7, 44.

29 Vgl. Yonan 2011, S. 29.

30 Abb. der Medaille bei Holčík 1988, S. 38.

31 Vgl. Scott 1980, S. 47.

32 Zit. n. Schulte 2002, S. 19.

Siehe auch Yonan 2011, S. 30.

33 Siehe etwa das Doppelporträt des Kaiserpaars von Peter Kobler (1746): Yonan 2011, S. 31.

34 Zu dieser Problematik vgl. auch Strunck 2016a.

35 Die Habsburgische Hauskrone ist nicht identisch mit der Kaiserkrone (Reichskrone), sondern wurde 1602 in Prag für Rudolf II. angefertigt als „private Hauskrone der Kaiser aus dem Hause Habsburg“. Vgl. Leithe-Jasper/Distelberger 1982, S. 8, 11, 20, 24.

36 Vgl. Yonan 2011, S. 39.

37 Vgl. hierzu generell Heindl 2011.

38 Vgl. Telesko 2012, S. 90.

39 Dieser Stich wurde erwähnt, aber weder abgebildet noch eingehender besprochen bei Telesko 2012, S. 67.

40 „Maria Theresia Imperatrix Rom. Hungariae et Bohemiae Regina Arch: Ducifsa Austriae, et magna virtutis, felix Familia Spei Mater, gaudioque Populi“.

41 „Amor populi“ kann als Genitivus obiectivus oder subiectivus aufgefasst werden, d. h. mit „Liebe des Volkes [zur Herrscherin]“ oder „Liebe [der Herrscherin] zum Volk“ übersetzt werden. „Fidelitas“ („Treue“) ist ein ähnlich „bilateraler“ Begriff, der Treue des Volkes zur Herrscherin und Treue der Kaiserin zu ihrem Volk impliziert. Für fachkundige Auskunft zum Genitivus obiectivus bzw. subiectivus danke ich Michele Ferrari (Erlangen).

42 Vgl. Schlachta 2005, S. 82–85.

43 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 56–59.

44 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 56.

- 45 Simmel 2008, S. 83–93; der zitierte Passus ebd., S. 88.
- 46 Farbabbildung im Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 62.
- 47 Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 62.
- 48 Simmel 2008, S. 92.
- 49 Farbabbildung im Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 160.
- 50 Vgl. Schulte 2002, S. 18–19; Schulte 2007, S. 19–21.
- 51 Vgl. Ariès 1984, speziell S. 215–217.
- 52 Vgl. Ariès 1984, S. 92–111; Duncan 1973.
- 53 Vgl. Duncan 1973, S. 570. Siehe auch Barker 2005, S. 90–112.
- 54 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 122–135.
- 55 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 129.
- 56 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 310. Siehe auch https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Claude_Flahaut_de_La_Billarderie.
- 57 Farbabbildung des Gemäldes im Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 260. Die Maße des Gemäldes sind dort nicht angegeben, dürfen aber mit denjenigen der ausgestellten Kopie identisch sein: ibidem, S. 310 (2,70×1,94 m).
- 58 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 310.
- 59 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 314; Baillio/Salmon 2015, S. 158–159.
- 60 Vgl. Duncan 1973, S. 574–577; Harris 2016, S. 139.
- 61 Vgl. Strunck 2011, S. 41 (Abb. 1), 61 (Abb. 6), 66 (Abb. 1), 98 (Abb. 2).
- 62 Hier sei an die bereits erwähnten „privaten“ Darstellungen Maria Theresias und Maria Amalias erinnert.
- 63 Vgl. Harris 2016, S. 137–152, speziell 139: „Rousseau’s ideals were influential within the queen’s cultural milieu. Nevertheless, Marie Antoinette envisioned a clear separation between a private sphere, where she would operate as submissive wife and mother and a public sphere where she might exercise political influence over her husband.“
- 64 Vgl. Hunt 1992, S. 98–99, 120, 122; Harris 2016, S. 144–152.
- 65 Vgl. Martin 2011, S. 249–250: „If the gardens of Versailles had been ‘ruined’ as a site of royal regeneration by rumors of Marie-Antoinette’s activities there, I believe that Rambouillet offered a possibility of recuperation, and that d’Angiviller used it as such. As the architectural equivalent to Vigée Le Brun’s portrait, the Queen’s Dairy attempted to fulfill the dual semiotic burdens of representing Marie-Antoinette as a good mother and of reinforcing confidence in the monarchy and dynastic line.“ Zur Molkerei von Rambouillet vgl. auch Maës 2016.
- 66 Vgl. Ausst. Kat. Marie-Antoinette 2008, S. 314–317; Baillio/Salmon 2015, S. 158. Eine positivere Rezeption und insbesondere das große Lob seitens des Königs schilderte die Künstlerin in ihren Memoiren: Vigée-Le Brun 1909, S. 49–50.
- 67 Telesko 2012, Abb. 33.
- 68 Siehe dazu auch Telesko 2012, S. 164–166.
- 69 Vgl. Heindl 2011; Telesko 2012, S. 129–144, 164–166.
- 70 Vgl. etwa Schulte 2007, S. 22–26.
- 71 Vgl. Ormond 2005, S. 120–124. Stolz schrieb Victoria, ein solches Glück sei noch keiner anderen Königin vergönnt gewesen (ibidem, 122): „It is quite a new conception, & I think the manner in which he [Landseer] has composed it, will be singularly dignified, poetical & totally novel, for no other Queen has ever enjoyed, what I am fortunate enough to enjoy in our peaceful happy life here.“
- 72 Vgl. Harris 2016, S. 139. Vgl. auch den Beitrag von Frau Dr. Enzelsberger im vorliegenden Katalog.
- 73 Zit. n. Vinken 2003, S. 88.
- 74 Vgl. Hunt 1992, S. 114–115; Vinken 2003, S. 88–91; Schulte 2007, S. 20–21; Larkin 2012, S. 56–58.
- 75 Vinken 2003, S. 89.
- 76 Vinken 2003, S. 88–89.
- 77 Vgl. Opitz 2005, S. 221–237.
- 78 Vgl. Telesko 2012, S. 147–155. Siehe auch http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_mt.htm.
-
- L I T E R A T U R
- Ariès, Philippe (1984), *Geschichte der Kindheit*, München.
- Ausst. Kat. Marie-Antoinette (2008), *Marie-Antoinette*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris.
- Baillio, Joseph; Salmon, Xavier (2015), *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*, Paris/ New York/Ottawa.
- Barker, Emma (2005), *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge.
- Bietti, Monica; Giusti, Annamaria (Hrsg.) (2009), *Ferdinando I de’ Medici, 1549–1609. Maestrate tantum*. Ausst. Kat. Florenz, Livorno.
- Dubost, Jean-François (2009), *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris.
- Duncan, Carol (1973), Happy Mothers and Other New Ideas in French Art, in: *The Art Bulletin*, 55, 1973, S. 570–583.
- Ehrmann, Jean (1986), *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris.
- FoLLiott, Sheila (2011), Caterina de’ Medici (1519–1589): Königin aus Zufall, in: Strunck, Christina (Hrsg.), *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, Petersberg, S. 33–40.
- Frommel, Sabine; Wolf, Gerhard (Hrsg.) (2008), *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venedig.
- Gaëhtgens, Barbara (2008), Cathérine de Médicis et l’Histoire française de nostre temps. Des tapisseries au service de la régence, in: Frommel, Sabine; Wolf, Gerhard (Hrsg.), *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venedig, S. 149–167.
- Gaëhtgens, Barbara (2010), Die Galerie von Regentinnen. Von Katharina von Medici bis Anne d’Autriche, in: Strunck, Christina; Kieven, Elisabeth (Hrsg.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective, 1400–1800*, München, S. 293–309.
- Galletti, Sara (2012), *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611–1631*, Paris.
- Gowing, Lawrence (1988), *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln.
- Harris, Carolyn (2016), *Queenship and Revolution in Early Modern Europe. Henrietta Maria and Marie Antoinette*, Basingstoke.
- Hartmann, Peter C. (Hrsg.) (1994), *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870*, München.
- Heindl, Waltraud (2011), Marie-Thérèse, la „Magna Mater Austriae“, in: Mondon, Christine; Pasteur, Paul (Hrsg.), *Retours sur l’absolutisme éclairé*, Mont-Saint-Aignan (= *Austriaca*, n° 71), S. 11–27.
- Holčik, Štefan (1988), *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg/Bratislava 1563–1830*, Bratislava.
- Hunt, Lynn (1992), *The Family Romance of the French Revolution*, London.
- Innocenti, Clarice (Hrsg.) (2008), *Caterina e Maria de’ Medici, donne al potere. Firenze celebra il mito di due regine di Francia*, Ausst. Kat., Florenz.
- Kolk, Caroline zum (2008), L’évolution du mécénat de Catherine de Médicis d’après sa correspondance, depuis son arrivée en France jusqu’à la mort de Charles IX, in: Frommel, Sabine; Wolf, Gerhard (Hrsg.), *Il mecenatismo di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venedig, S. 63–87.
- Larkin, T. Lawrence (2012), Final Impressions: Louis XVI and Marie-Antoinette’s Portraits refashioned in Revolutionary Caricature, ca. 1789–1793, in: *Ridiculousa*, 19, 2012, S. 47–67.
- Leithe-Jasper, Manfred; Distelberger, Rudolf (1982), *Kunsthistorisches Museum Wien, I: Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*, London/München.
- Maës, Antoine (2016), *La laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet. Un temple pastoral pour le plaisir de la reine*, Montreuil.
- Martin, Meredith (2011), *Dairy Queens. The Politics of Pastoral Architecture from Catherine de’ Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge/London.
- MiLen, Ronald Forsyth; Wolf, Robert Erich (1989), *Heroic Deeds and Mystic Figures. A new reading of Rubens’ Life of Maria de’ Medici*, Princeton.
- Monter, William (1982), Concini, Concino, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 27, Rom, S. 725–730.
- Monter, William (1992), Dori (Galigai), Leonora, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 41, Rom, S. 253–257.
- Opitz, Claudia (2005), *Um-Ordnungen der Geschlechter. Einführung in die Geschlechtergeschichte*, Tübingen.
- Ormond, Richard (2005), *The Monarch of Glen. Landseer in the Highlands*, Ausst. Kat. National Galleries of Scotland, Edinburgh.
- Saward, Susan (1982), *The Golden Age of Marie de’ Medici*, Ann Arbor.
- Schlachta, Astrid von (2005), Nur ein Blick „durch ein verborgenes Fenster“? Repräsentation und Wandel am Innsbrucker Hof (1648–1800), in: Noflatscher, Heinz; Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.), *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*, Wien, S. 53–88.

- Schulte, Regina (2002), Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen, in: *Der Körper der Königin: Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Frankfurt a.M./New York, S. 11–23.
- Schulte, Regina (2007), The Body of a Woman and Heart and Stomach of a King. Wie viele Körper kann eine Königin haben?, in: Diehl, Paul; Koch, Gertrud (Hrsg.), *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*, München, S. 14–26.
- Scott, Hamish M. (1980), Verteidigung und Bewahrung: Österreich und die europäischen Mächte 1740–1780, in: Koschatzky, Walter (Hrsg.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg/Wien, S. 47–55.
- Simmel, Lisa (2008), *Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach*, Diplomarbeit, Universität Wien.
- Simson, Otto von (1996), *Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 8, Mainz.
- Skalweit, Stephan (1979), Caterina de' Medici, regina di Francia, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 22, Rom, S. 345–358.
- Strunck, Christina (2002), Bilderdiplomatie zwischen Palazzo Vecchio und Palais du Luxembourg. Die Frankreichkontakte Leos X. in Darstellungen des Cinque- und Seicento, in: Tewes, Götz-Rüdiger; Rohlmann, Michael (Hrsg.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, Tübingen, S. 547–589.
- Strunck, Christina (2010), Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir. Relations croisées avec la France, 1580–1740, in: Constans, Claire; Vinha, Mathieu da (Hrsg.), *Les grandes galeries européennes, XVIIe–XIXe siècles*, Versailles, S. 133–158.
- Strunck, Christina (Hrsg.) (2011), *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, Petersberg.
- Strunck, Christina (2016), *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589–1636)*, Petersberg (im Druck).
- Strunck, Christina (2016), The „Two Bodies“ of the Female Sovereign. Awkward Hierarchies in Images of Empress Maria Theresa, Catherine the Great and their Male Consorts, in: Watanabe-O'Kelly, Helen; Morton, Adam (Hrsg.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, 1500–1800*, S. 64–83.
- Tabacchi, Stefano (2008), Maria de' Medici, regina di Francia, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 70, Rom, S. 205–218.
- Telesko, Werner (2012), *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien/Köln/Weimar.
- Thuillier, Jacques; Foucart, Jacques (1994), *Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Mailand.
- Tönnesmann, Andreas (2004), Pariser Witwen-sitze. Zur architektonischen Repräsentation von Frauen in der Frühen Neuzeit, in: Bonnet, Anne-Marie; Schellewald, Barbara (Hrsg.), *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln, S. 189–211.
- Turbide, Chantal (1999), Les collections de Catherine de Médicis (1519–1589): quelques vestiges d'un patrimoine, in: Ribault, Jean-Yves (Hrsg.), *Mécènes et collectionneurs. Les variantes d'une passion*, Paris, S. 51–63.
- Turbide, Chantal (2005), Catherine de Médicis (1519–1589) et le portrait: esquisse d'une collection royale au féminin, in: *RACAR*, 30, 2005, S. 48–58.
- Turbide, Chantal (2007), Catherine de Médicis, mécène d'art contemporain: l'Hôtel de la Reine et ses collections, in: Wilson-Chevalier, Kathleen; Pascal, Eugénie (Hrsg.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne, S. 511–526.
- Vigée-Le Brun (1909), *Souvenirs de Mme. Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun. Notes et portraits, 1755–1789*, Paris.
- Vinken, Barbara (2003), Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre, in: Hebekus, Uwe; Matala de Mazza, Ethel; Koschorke, Albrecht (Hrsg.), *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München, S. 86–105.
- Wehlen, Bernhard (2008), *Antrieb und Entschluss zu dem was geschieht. Studien zur Medici-Galerie von Peter Paul Rubens*, München.
- Wunderlich, Dieter (2000), *Vernetzte Karrieren. Friedrich der Große – Maria Theresia – Katharina die Große*, Regensburg.
- Yonan, Michael (2011), *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park/Pennsylvania.
- Zvereva, Alexandra (2002), *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'Œuvre graphiques du Musée Condé*, Ausst. Kat. Chantilly, Paris.
- Zvereva, Alexandra (2008a), Par commandement et selon devys d'icelle dame: Catherine de Médicis commanditaire de portrai, in: Frommel, Sabine; Wolf, Gerhard (Hrsg.), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venedig, S. 215–228.
- Zvereva, Alexandra (2008b), La galerie de portraits de l'Hôtel de la Reine (Hôtel de Soissons), in: Chatenet, Monique (Hrsg.), *La Galerie à Paris (XIV^e–XVII^e siècle)*, Bulletin Monumental, 166, Paris, S. 33–41.