

## Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert

### Inszenierungen französischer Regentinnen

BETTINA BAUMGÄRTEL

Danach befragt, wie sich innerhalb der *Querelle des Femmes* Schrift und Bild zueinander verhalten, ob dem frauenfeindlichen Pamphlet oder der frauenapologetischen Hymne die Bilder folgten, ob umgekehrt die mythologischen, allegorischen Bilder der *femme forte* oder *femme fatale* Anlaß zu Lyrik, Prosa oder Traktat waren, muß ich eine eindeutige Antwort schuldig bleiben. Mag auch der Weg von der Schrift zum illustrierenden Bild der gängige sein, so gibt es doch gerade in der Bildpropaganda französischer Regentinnen des 17. Jahrhunderts mehrere Beispiele für die umgekehrte Schrittfolge von der bildlichen Fiktion zur offiziellen staatspolitischen Rhetorik. So verfestigte sich im Bilderzyklus von Peter Paul Rubens zu Ehren der Maria von Medici Fiktionales zu einer „Bildwirklichkeit“ und wurde schließlich in die staatspolitisch gewünschten Bahnen der Geschichtsschreibung geleitet.

Die Frage nach dem „Zuerst“ ist nicht nur müßig, sie setzt im Grunde falsch an, weil sie für das Zeitalter des Barock die Ästhetik des Gesamtkunstwerks außer acht läßt, wo im Rahmen der galanten Hofkultur und der in den Salon exilierten Feudalaristokratie die Künste, eingeschlossen das Theater mit Bühnenmaschinerie, das Ballett und die Musik, die Garten- und Schloßarchitektur und deren Ausstattung etwa durch eine Gemäldegalerie, bis zur Memorialistik und Korrespondenz gemeinschaftlich dem höfischen „divertissement“ dienten.<sup>1</sup>

Im allgemeinen wird davon ausgegangen, daß der Streit der Frauen oder auch der Streit um die Frauen, dessen Beginn um 1400 mit Christine de Pizans *Das Buch von der Stadt der Frauen* festgelegt und dessen Endphase im 18. Jahrhundert gesehen wird, in einem europäischen „immensen Gesamtkorpus [...] von] Texten“ nachweisbar ist.<sup>2</sup> Während die Literatur- und Geschichtswissenschaften die *Querelle des Femmes* als Ideengeschichte seit langem zum literaturhistorischen Kanon zählt, wäre es für die Kunstgeschichte an der Zeit zu untersuchen, ob nicht auch von einem festgefügteten Motivschatz, eben einem Bilderkanon der *Querelle des Femmes* auszugehen ist.

Besonders der „main-stream“-Kunstwissenschaft ist anzulasten, daß sie bislang große Teile dieses Bildmaterials losgelöst aus dem ursprünglichen Kontext der europaweit geführten Geschlechterdebatte betrachtet und damit weder in seiner Tragweite erfaßt noch als Teil eines interkulturellen Phänomens unter der geforderten „interdisziplinären Betrachtungsweise“<sup>3</sup> analysiert hat. Von seiten der Philologie und Geschichtswissenschaften wurde das Bildmaterial schon frühzeitig ausgewertet. Bereits Maclean widmete der bildenden Kunst in seinen grundlegenden Studien ein gesondertes Kapitel.<sup>4</sup> Es lag

nahe, die illustrierten Titelblätter und Kupferstichfolgen, die in den seit der Renaissance verfaßten Schriften aufgenommen wurden, auf ihren streitbaren Gehalt zu untersuchen. In der Ausstellung „Die Galerie der Starken Frauen“ des Kunstmuseums Düsseldorf wurde nicht zuletzt der Versuch unternommen, die „weniger leicht faßbaren, diffusen, aber darum nicht weniger wirksamen Konfigurationen weiblicher Einflußnahme“ und die Traditionslinien weiblicher Macht in der Kunst des 17. Jahrhunderts nachzuzeichnen.<sup>5</sup> Dabei wurde zum einen deutlich, daß unter Berücksichtigung der Geschlechterdebatte der argumentative Charakter vieler *femme-forte*-Darstellungen in Hinblick auf die weibliche Memoria nicht länger übersehen werden darf. Zum anderen wurde offenkundig, daß sich die bildkünstlerische Auseinandersetzung um die Frau nicht nur auf einen Nebenzweig der Künste, die Buchillustration oder die Emblemata, sozusagen als purer Reflex auf die literarische Vorlage, beschränkte. Vielmehr reichte die Geschlechterdebatte bis in die höheren Gattungen der Malerei, Architektur und Skulptur im Rahmen staatspropagandistischer Auftragskunst. Sie bestimmte deutlich die Wahl des mythologischen, allegorischen und historischen Stoffs von der Renaissance bis in das 17. Jahrhundert. Dennoch erwies sich die Druckgraphik als das geeignetere Medium für den schnellen, plakativen Schlagabtausch im Streit um die Frau, der im 16. Jahrhundert im Themenkreis der „Verkehrten Welt“, „Kampf um die Hosen“ oder „Weibermacht und Weiberlisten“ einen ersten Höhepunkt erfuhr.<sup>6</sup>

Unter der Vielzahl von Blättern bitterböser Satire auf die *femme forte* sei die makabre Geschichte des Frauenkopfjägers Lustucru erwähnt: Mit der Geschichte des „Lustucru, opérateur céphalique“ wird der Pygmalionmythos ins Sadistische umgedeutet. Sie richtet sich unmittelbar gegen die bereits von Molière persiflierten „*Précieuses ridicules*“. Auf Bitten der Ehemänner schmiedet Lustucru die Gehirne der Frauen so um, daß ihre neuen Ideen von Gleichstellung mit dem Mann, besserer Bildung oder gar Einmischung in die Politik des Landes in Vergessenheit geraten. Als Antwort darauf folgten Blätter, die den Rachezug der Frauen darstellen. „*Les Femmes Fortes et Vertueuses*“ dringen in die Schmiede ein, holen sich ihre Köpfe zurück, ermorden den Schmied in der Art der Jaël mit dem Hammer und ziehen wie die Kopfjägerin Judith triumphierend durch die Lande (Abb. 1).

Nicht nur Schmähschriften, sondern auch Lobschriften wie die von Christine de Pizan haben offenbar Anlaß zur Erweiterung oder gar Umformulierung des kanonischen Frauenbildes gegeben. Die zahlreichen Illustrationen zu den verschiedenen Handschriften von *Das Buch der Stadt der Frauen* geben mit einer in ihrer Studierstube schreibenden Autorin, mit einer Steine aufschichtenden Baumeisterin oder einer im Disput mit anderen Frauen stehenden Gelehrten sicher kein traditionelles Frauenbild wieder. Vermutlich hat sich der/die Illustrator/in wie Christine selbst auf Boccaccios *De claris mulieribus* bezogen. Die Darstellung der Autorin in ihrer Studierstube (*Cent ballades*, BN Paris, Ms f.fr. 835, fol. 1) gleicht dem frühesten Bildtypus der bildenden Künstlerin vor ihrer Staffelei. In den illuminierten Boccaccio-Ausgaben des frühen 15. Jahrhunderts werden zwei Malerinnen, Thamar und Marcia, bei der Arbeit in ihrer Stube gezeigt (BN Paris, Ms. f.fr. 598, fol. 86r, und 100v).<sup>7</sup> Beide und eine weitere, Irene, hat Christine de Pizan in ihr *Buch von der Stadt der Frauen* aufgenommen.

## Die Anfänge der Bildergalerie starker Frauen

Das vermehrte Auftreten der amazonenhaften, starken, kämpferischen Frau, der *femme forte*, oder auch einer ganzen *Galerie des femmes fortes* ist Ausdruck und Anlaß für eine besonders brisante religiöse oder gesellschaftspolitische Geschlechterdebatte.<sup>8</sup>

Die Vorläufer einer Bildergalerie der starken Frauen sind zunächst literarischer Natur, sie sind vor allem in historisch-philosophischen Schriften über berühmte Männer (*virii illustri*) zu suchen, die seit Plinius' *Naturalis historia*, über Livius *Sueton* zu Petrarca's *De viris illustribus* (Über berühmte Männer) von 1339-1374 führten. Petrarca's Schrift gab noch vor ihrer Publikation Anlaß zur ersten gemalten Serie berühmter Männer (*uomini famosi*). Um 1333 fertigte Giotto für König Robert von Anjou eine Serie von *uomini famosi* im Castel Nuovo in Neapel an, noch bevor in Padua für Francesco de Carrara die *Sala Virorum Illustrium* ausgeführt wurde. In Giottos Serie wurden erstmals neben den berühmten Männern auch ihre Frauen dargestellt. Es ist kaum anzunehmen, daß es dabei um die Heroisierung der Frauen selbst ging, möglicherweise um ein erzählerisches Moment in Ergänzung des männlichen Ruhmes, nämlich der Mann als erfolgreicher Liebhaber, oder allenfalls um dynastische Anspielungen. Denn interessanterweise könnte Anlaß zu dieser ersten versteckten Frauenserie die Übernahme der Regentschaft des Königreichs Neapel durch eine Frau, Johanna I., sein, die gerade während Giottos Ankunft in Neapel verheiratet wurde.<sup>9</sup>

Bevor konkrete historische Frauenfiguren Eingang in die Heldenzyklen fanden, bildeten Sibyllen oder Amazonen das weibliche Pendant, ein idealtypischer Entwurf weiblicher Stärke, zeitlos und ohne individuellen Charakter, so in Varros *Imagines*, in denen 700 bedeutende Griechen und Römer und lediglich zehn weise Sibyllen aufgeführt wurden.<sup>10</sup> In englischen Bildzyklen oder in Ausstattungen italienischer Villen, wie den Fresken von Andrea del Castagno in der Villa Carducci von ca. 1450, wurde diese Vermischung von *uomini illustri*, Sibyllen und Amazonen weitergeführt. Sie fand zahlreiche Nachfolger im Bereich der Raumausstattungen zum Zwecke des Herrscher- und Herrscherinnenlobes.<sup>11</sup>

Noch vor Christine de Pizans Frauenlobschrift stellte Giovanni Boccaccio auf der Grundlage jener antiker Schriften in seinem wegweisenden Buch *Über berühmte Frauen* (*De claris mulieribus*) erstmals einen umfassenden Katalog außerordentlicher, meist historisch konkreter Frauen auf. Seine Riege von 104 Frauen der Bibel, Mythologie und Geschichte wurde zunächst von Buchmalereien und später von kleinformatigen Holzschnitten begleitet.<sup>12</sup> Boccaccio begründete damit nicht nur die biographisch ausgerichteten Verteidigungsschriften zur Frau, sondern lieferte auch als einer der ersten einen konkreten Bildkatalog, der zum Vorbild für die nachfolgende Geschlechterdebatte im Bild wurde.

### Amazonen sterben nicht aus – Die Tradition der antiken Medaillons

Eine Bildergalerie berühmter oder starker Frauen (*donne famose, femmes fortes*) erfreute sich im Grand Siècle besonderer Beliebtheit und sprach für ein neuartiges Traditions- und Selbstbewußtsein der französischen Regentinnen und Repräsentantinnen des

Hochadels. Aber erst weibliche Bildung und geselliger Salon legten die Fundamente für die neue Kultur der *Galerie des femmes illustres*.

Mlle de Scudéry's 1642-44 erschienene Sammlung *Les femmes illustres [...] avec les véritables portraits de ces Heroines tirez des Medailles antiques*<sup>13</sup> wandte sich sowohl gegen den frauenfeindlichen Schönheitskult des Petrarkismus bzw. neuplatonischen Idealismus als auch gegen jene Tugendtraktate der Kirche, in denen im neuen Gewand der *femme forte* das Gebot der Keuschheit als die eigentliche Stärke der *mulier domestica* die Geschlechterpolarität fortgesetzt wurde. Le Moynes 1643 veröffentlichte *Galerie des dames illustres* und die wenig später publizierte, noch berühmtere *Galerie des femmes fortes*, die Anna von Österreich gewidmet war, ist exemplarisch dafür.<sup>14</sup> 1645 und 1648 schuf Puget de la Serre zwei weitere Galerien zu Ehren Anna von Österreichs, und 1650 schließlich erschien Vulson de La Colombières Rekonstruktion der Galerie im Palais Royal als illustriertes Buch.<sup>15</sup> Unter den dargestellten neunzehn Helden, die der französischen Krone mit Mut und Klugheit vorbildlich gedient hatten, befanden sich auch drei Frauen, neben Maria von Medici die amazonenhafte Jeanne d'Arc (Abb. 2) im Typus der Fortitudo mit gezogenem Schwert und, dem politischen Kalkül folgend, die noch nicht regierende Anna von Österreich.

Im Exiljahr 1658 verfaßte schließlich die Frondeuse Mlle de Montpensier eine Chronik ihrer Erlebnisse und initiierte das literarische Selbstporträt als lockeres Gesellschaftsspiel.<sup>16</sup> In einem Sammelband verschlüsselter literarischer Porträts, *Divers portraits*, stellte sie sich selbst in einem geschlossenen hocharistokratischen Zirkel u.a. mit Christina von Schweden und der französischen Königin dar. Diese literarische Galerie, die von zahlreichen Damen des Hochadels fortgesetzt wurde, ist Zeugnis der in Selbstaussagen kollektiv zum schreibenden Subjekt gewordenen Frauen, die sich damit aus jahrhundertelanger männlicher Verobjektivierung lösten. Das von Chauveau gestochene Frontispiz zu der späteren Ausgabe von 1659 mit dem Titel *La galerie des peintures ou Recueil des portraits en vers et prose*<sup>17</sup> zeigt eine durch acht Doppelsäulen gegliederte Porträtgalerie (Abb. 3). Zu beiden Seiten der Säulen hängen je vier Porträtmedaillons, abwechselnd eine männliche und eine weibliche Berühmtheit, bekrönt vom Wappen der Mlle de Montpensier. Der Stich illustriert nicht nur den Text, sondern auch die Sammeltätigkeit der Grande Mademoiselle. Gleichzeitig ließ sie in Saint-Fargeau eine Gemäldegalerie des französischen und englischen Königshauses und weiterer hochadliger Verwandter und Freunde ausbauen. Auch im Palais de Luxembourg und auf Schloß Choisy umgab sie sich mit einer Porträtgalerie und in Saint-Fargeau mit einer Geschlechterfolge ihrer Vorfahren. Wie Baader gezeigt hat, leistete die Rückbesinnung auf die Frauenverehrung des alten französischen Schwertadels, so regressiv diese Historiographie scheinen mag, der Emanzipation der adligen und großbürgerlichen Französinen des 17. Jahrhunderts Vorschub.

Bislang wurde die Frage vernachlässigt, ob es parallel zum Aufkommen des verschlüsselten, literarischen Porträts auch im bildkünstlerischen Porträt zu einer Neudefinition kam. Zu vermuten wäre, daß sich die als Novität hervortretende literarische Kunst des *portrait à clef* und *portrait-caractère*, daß sich bestimmte Salon-Moden, Konversationsspiele, Verwirr- und Versteckspiele mit verschiedenen Rollen, eben jener

emanzipative Zeitgeist, auf das Repertoire der Weiblichkeits-Imaginationen in der bildenden Kunst ausgewirkt haben. Ein methodischer Zweifel liegt jedoch unmittelbar auf der Hand, ist doch das „Ich“ der Autorin, die direkte Autorschaft des geschriebenen Wortes einer Mlle de Scudéry, im Bilderstreit um die Frauen so gut wie nicht gegeben, und oftmals ist selbst die weibliche Auftraggeberschaft schwer nachweisbar. Genau genommen müsste die Frage nach parallelen Tendenzen in Wort und Bild auf gleicher Ebene, allenfalls bei Werken bildender Künstlerinnen ansetzen.

Tatsächlich läßt sich nachweisen, daß die Amazonenriege in Form antiker Medaillons, gestochen von Chauveau, zu Mlle de Scudérys vielgelesener Schrift *Les Femmes illustres* so traditionell wie wegweisend für eine Neuformulierung des weiblichen (Adels-) Porträts war (Abb. 4, 5). Zwar konventionell im formalen Rückgriff auf antike Porträtmedaillons wird doch gerade darin die Traditionslinie weiblicher Macht mit neuem Selbstbewußtsein behauptet. Das Brustbildnis der Christina von Schweden, das in Schloß Nieborów bei Warschau hängt, geht mit der besonderen Form des Federhutes und der facettierten Lanze auf Chauveaus Darstellung der Amazone Bradamante zurück, deren Schönheit, Tapferkeit und Grausamkeit in der Bildlegende betont wird. Das Ölbildnis der Grande Mademoiselle weist diese Halbfigur keineswegs, wie bislang angenommen, als Minerva, sondern im Vergleich mit Chauveaus Stich als die Amazone Enone aus. Die schlanke Lanze, der federgeschmückte Schlapphut und das am Busen und an der Schulter geraffte Tuch sprechen dafür. Die Legende des Stiches kennzeichnet diese Amazone mit den Worten: „O Genereuse Personne. Que chacun doit admirer! [...]“ (Abb. 6, 7).<sup>18</sup>

Boccaccios Konkretisierung der *mulier clara* zum Trotz bleibt somit das feste Schema des antiken Medaillontypus auch für den Porträtstich berühmter Frauen bis ins 18. Jahrhundert hinein virulent: Im Alter von 95 Jahren hat sich Mlle de Scudéry von Elisabeth S. Cheron, einer von Voltaire in seiner *Histoire du Siècle de Louis XIV* erwähnten, auch als Dichterin und Musikerin gleichermaßen bekannten Malerin porträtieren lassen. In dem Nachstich von J.G. Wille wird das Brustbildnis im aufgesockelten, ovalen Rahmen präsentiert. Auch wenn das hohe Alter keineswegs getreu wiedergegeben ist, wird hier weder über Gebühr geschmeichelt noch die Häßlichkeit besonders betont, sondern das in Salonkreisen geforderte Postulat der Wahrhaftigkeit und Ähnlichkeit wird im Rahmen eines *portrait caractère* verwirklicht (Abb. 8).

In einem zweiten, nach ihrem Tod entstandenen Porträtstich wird Mlle de Scudéry idealisierend als junge Schönheit, kostümiert à la Sappho, im ovalen Medaillonrahmen gezeigt (Abb. 9).<sup>19</sup> Die Legende offenbart hinter dem Frauenlob das übergeordnete, nationale Interesse: eine Hymne auf Frankreich. Nahegelegt wird eine Traditionslinie vom hohen Geist des antiken Griechenlands, verkörpert in der Dichterin Sappho, bis zur hohen Literatur des Grand Siècle, personifiziert in Mlle de Scudéry.

Es ist zu bezweifeln, daß dieses galante Porträt dem kritischen Blick der Dargestellten und ihrer vehementen Kritik am *code galant* der Männer standgehalten hätte. Zwar könnte die Verbindung Mlle de Scudérys mit Sappho naheliegender nicht sein, initiiert sie selbst doch mit ihrer Verkleidung als Sappho im 10. Band der *Grand Cyrus*, im Rückgriff auf die 15. Heroide von Ovid, die Sappho-Rezeption des 17. Jahrhunderts. Wie

Baader aber gezeigt hat, verbot sich in Präziosen-Kreisen aus Bescheidenheitsgründen das simple Sich-in-den-Mittelpunkt stellen. Allein das Spiel mit Maskeraden, verschiedene Formen der Verschlüsselungen und zur Entschlüsselung auffordernde Rätsel entsprachen als diskrete Form der Selbstverherrlichung dem guten Geschmack und setzten noch dazu die Phantasie für eine weibliche Utopie frei.

### Wieviele Körper hat die Königin?

Nicht nur in den Schriften zur *Querelle*, sondern auch in den bildenden Künsten wurde verstärkt das Thema weiblicher Herrschaft und Macht thematisiert, als im Frankreich von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts drei Königinnen die Regentschaft übernahmen: Katharina von Medici nach dem Tode Heinrichs II. und der kurzfristigen Regierung ihres erstens Sohnes Franz II. im Jahre 1560, Maria von Medici nach dem Tode Heinrichs IV. im Jahre 1610 und Anna von Österreich im Jahre 1643 nach dem Tode Ludwig XIII. Alle drei Regentinnen beauftragten die führenden Künstler ihrer Epoche mit einer Vielzahl von Bauwerken, Skulpturprogrammen, Gemäldezyklen, Tapissier-Serien und kunstgewerblichen Gegenständen, um ihren politischen Status bildlich zu manifestieren und ihren Regierungsauftrag nachträglich zu begründen.

Für die Interpretation der politischen Rolle der Regentin wurde bereits in den 80er Jahren in der amerikanischen Forschung und inzwischen auch in der deutschen Geschlechter-Forschung das Denk-Modell des Historikers Ernst H. Kantorowicz' *Die zwei Körper des Königs* herangezogen.<sup>20</sup> Auch Barbara Gaegtens hat sich in ihrem Katalogbeitrag zu unserer Ausstellung diesen Ansatz zu Nutze gemacht.<sup>21</sup> Die Frage, ob diese Fiktion von der Trennung des „privaten“ vom „politischen Körper“ des Königs tatsächlich auf die Situation der Regentin übertragbar ist, soll hier in aller Kürze erörtert werden.

Nach Gaegtens gewann die Figur der Witwe Artemisia, die die Asche ihres verstorbenen Gatten mit Wein vermischt trinkt, unter Katharina von Medici eine besondere Relevanz. In dieser Figur habe die französische Regentin ein weibliches Äquivalent zur Herrscher-Ikonographie gefunden, das die Wandlung vom „natürlichen“ Körper der Regentin in einen „politischen“, einen überzeitlichen, das Recht, Gesetz und den Staat repräsentierenden Funktionsträger sinnfällig mache. Gaegtens interpretiert den Akt des Aschetrinkens der Artemisa als Einverleibung königlicher Macht. Widersprüchlich zu ihrer These von der gleichwertigen Bildpropaganda des Königs und der Königin stellt Gaegtens gleichfalls fest, daß sich eine ganz spezielle Regentinnen- und Witwen-Ikonographie herausgebildet habe, innerhalb derer historische, mythische oder biblische Vorbilder neben Artemisia, auch Sophonisbe, Lucretia oder Esther als Sinnbild für absolute Gattentreue oder Keuschheit über den Tod des Gatten hinaus eine zentrale Rolle spielten.

Zu fragen ist, ob nicht gerade der Rückgriff auf die antike Figur der Artemisia und die mit ihr verbundene spezifische Witwen-Ethik bedeutet, daß letztlich der „natürliche“ Körper der Regentin vorrangig bleibt und sich kein von diesen Körpern losgelöster

„politischer“ Körper herausbilden konnte. Denn Kennzeichen der propagierten Witwenschaft ist gerade das Festhalten am Körper des Königs als dem eigentlichen Staatskörper. Symbol staatstragender Macht ist und bleibt der Körper des Königs, der Körper der Regentin bleibt immer nur Gefäß und Hülle für männliche Macht, sowohl in Bezug auf ihre Funktion als Witwe und Begräbnisstätte für die Asche ihres Mannes als auch als Stellvertreterin des noch nicht ausgereiften „politischen“ Körpers ihres Sohnes. Insofern figuriert der Körper der Regentin nie das Eigentliche, er ist immer nur Signifikant männlicher Macht, niemals Ausdruck seiner selbst, d. h. Ausdruck legitimer weiblicher Macht.

Daher konnte die französische Regentin die von Kantorowicz dargelegte Trennung der „zwei Körper des Königs“ in einen „natürlichen“ und einen „politischen“ Körper mit ihrer spezifischen Witwen-Ikonographie zu keinem Zeitpunkt konsequent vollziehen, da sie in ihrer offiziellen Rolle immer auch die Assoziation an ihr Geschlechtswesen als Ehefrau und Mutter nahelegte. Ihre klügste und einzig verbleibende Strategie konnte also keineswegs die Trennung, sondern mußte im Gegenteil die Überblendung sein: die Regentin mußte ihre geschlechtliche Rolle als politische und übergeschlechtliche Staatsaufgabe aufwerten und umdeuten. Insofern ist nur konsequent, wenn im allegorisierenden, weiblichen Staatsporträt eine Ambivalenz angestrebt wurde, die zu wechselnden Assoziationen sowohl mit dem „natürlichen“, weiblichen Körper als auch mit der offiziellen, politischen Rolle anregen sollte.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen, ich halte die französischen Regentinnen keineswegs für ein Opfer geschlechtspolarisierender Rezeption, sondern im Gegenteil für Nutznießerinnen, da sie sich die stereotype Rezeption zu Nutze machten. Besonders auch Maria von Medici wußte ihre spezifischen weiblichen Fähigkeiten und Aufgaben als Mutter des Thronfolgers und Ehefrau bzw. trauernde Witwe politisierend aufzuwerten und für allgemeingültig zu erklären. Der Rückgriff auf eine Galerie der starken Frauen der Vergangenheit macht ihre Doppel-Strategie deutlich.

Folglich dürfte die Interpretation der Amazone/Minerva, die bis heute als Beispiel für *gender crossing*, d. h. für Rollenwechsel und Vermännlichung der Frau, angeführt wird, nicht haltbar sein. Vielmehr zeigt sich, wie die Figur der Amazone/Minerva zum weiblichen Pendant des Herkules, dem männlichen Herrschersymbol nicht nur des französischen Königs, wurde und zur offiziellen, politischen Metapher für weibliche Stärke und Klugheit transzendierte. Im Falle der Regentin fand demnach keine Trennung des „politischen“ Körpers vom „natürlichen“ statt, sondern immer nur eine Vermischung und Überschneidung des Weiblichen mit dem Politischen.

### Die Regentin zu Pferde

In der eher seltenen Darstellung der Regentin zu Pferde wird die an die Ursprünge der *donne fameuse* und schließlich an Mille de Scudéry erinnernde antike Amazonen-Tradition deutlich. Antonio Tempesta's Kupferstichfolge der *Neun römischen Helden und Heldinnen* diente dem Stecher I. M. Testana bei seiner Darstellung der in Rom einreitenden Königin Christina zum Vorbild (Abb. 10, 11). Ebenso besann sich Peter Paul

Rubens auf den antiken Typus weiblicher Stärke, als er Maria von Medici amazonenhaft als siegreiche Bellona an der Brücke von Cé präsentierte (Abb. 12). Wären jeweils nur die „politischen“ Körper gemeint, müßten Christina und Maria nicht im Damensitz der Konvention Genüge tun.

### Die Regentin auf dem Thron

Seit Urzeiten gehört der Thronszitz zu den wichtigsten Herrschaftssymbolen. Der leere Thron, wie er als Apostolischer Stuhl erscheint, bezeichnet sogar das Papstamt schlechthin und zugleich den Papst persönlich. Das Sitzen auf einem Thron galt als die eigentliche Haltung der Gottheit oder ihres irdischen Repräsentanten. Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ließen sich Regentinnen der Niederlande, Österreichs, Spaniens oder Englands bei der Ausübung ihrer Regierungsgeschäfte auf dem Thron porträtieren. Das salische Recht in Frankreich dagegen scheint auf die weibliche Herrschafts-Ikonographie der französischen Regentinnen eingewirkt zu haben. Da seit dem 14. Jahrhundert Frauen in Frankreich durch das salische Recht von der Thronfolge, nicht aber von der Regentschaft, stellvertretend für einen unmündigen Sohn, ausgeschlossen waren, wurden allzu deutliche Herrschaftsansprüche und damit das Bildnis der Regentin auf dem Thron zu Lebzeiten eher vermieden. Stattdessen entstanden subtile Strategien der allegorisierenden Verschleierung und des Versteckens hinter Stellvertreterfiguren. Auch in dem Doppelporträt der Regentin mit ihrem Sohn, wie in dem Stich von Huret, schiebt Anna von Österreich den Thronfolger als Garanten ihres neuen Amtes geradezu vor. Dieser leicht zu durchschauende Bescheidenheits-Topos ist zugleich eine subtile Verherrlichung ihrer Mutterschaft durch die nahegelegte Parallele zwischen Muttergottes und Regentin-Mutter. Anstelle der Regentin sitzt die Himmelskönigin auf dem Thron (Abb. 13).

Ein jüngst im Handel aufgetauchter Brüsseler Teppich zeigt im Zentrum eine Hofhaltende Königin auf ihrem Thron, in der Rechten das lange Szepter, in der Linken eine Bittschrift, umringt von Angehörigen des Hofes und Bittstellern. Der Teppich soll um 1510-1525 zur Regierungszeit der Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, entstanden sein.<sup>22</sup> Mit großer Selbstverständlichkeit präsentiert sich hier eine Frau als Repräsentantin des obersten Amtes und zugleich als eine konkrete Person aus Fleisch und Blut (Abb. 14).

Etwa zeitgleich wurde in zugespitzter Form die Debatte um die weibliche Thronherrschaft in der Emblemataliteratur aufgenommen. Die Vielzahl der Sinnbilder zur „verderblichen Herrschaft der Frauen“ sprechen eine deutliche Sprache. Als Gipfel schlechter Weiberherrschaft wird in einem Holzschnitt von 1555 die thronende, ein langes Schwert haltende Königin, umgeben von weiblichen Ratgebern mit folgendem Sinnspruch vor Augen geführt: „Mag ein ganzer Staat törichten Weibern unterstehen und eine elende Vettel sich an Schlappschwänzen erproben, – dem erhabenen Plato mag dergleichen ruhig gefallen haben. Es ist uns allzu wenig, daß es den Göttern (nur) mißfiel“ (Abb. 15). Unter einer Einschränkung, so heißt es weiter, sei weibliche Regentschaft allerdings nicht ganz so verderblich, dann nämlich, wenn sich die Regentinnen



von Männern beraten ließen als Garantie dafür, daß Männer nicht vollständig ihre Macht verlieren würden.<sup>23</sup>

*La Couronne de Justice* betitelte der Stecher Thomas de Leu seine auf ein Gemälde Isaïe Fourniers zurückgehende Darstellung der bekrönten Justitia auf dem französischen Thron (Abb. 16). Hinter dieser allegorischen Gestalt der herrscherlichen Tugend versteckt sich ein Porträt der Regentin Maria von Medici. Die Königin sitzt *en majesté* im königlichen Hermelin mit Krone unter dem Baldachin und repräsentiert das französische Königtum als Garant für die Rechtsstaatlichkeit und zugleich ihre eigene Herrschertugend Gerechtigkeit, die sie für Frankreich walten lassen will.<sup>24</sup>

Dieses Programm wurde im Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens wesentlich erweitert. Ein für das Bild der thronenden Regentin aufschlußreiches Beispiel sei hier erwähnt: Maria von Medici thront im Zentrum, umringt von allegorischen Gestalten, als wiedergekehrte Astraia, als Göttin der Gerechtigkeit, in der Linken die Waagschale, in der Rechten ein Szepter über der Weltkugel haltend (Abb. 17). Ihre Regentschaft wird als Goldenes Zeitalter verklärt, in dem Minerva und Amor, Großmut, Überfluß und die Künste herrschen und Unwissenheit, Neid und Verleumdung (links im Bildvordergrund) besiegt werden. Rechts führt der Gott der Zeit die Personifikation *La France* der Regentin zu. Die behelmte Länderallegorie Frankreich hält eine sich in den Schwanz beißende Schlange in der Hand, ein Symbol der Ewigkeit.

Der Medici-Zyklus ist darüber hinaus ein höchst aufschlußreiches Beispiel für die konsequente Politisierung ihrer weiblichen Rolle als Heiratskandidatin, Ehefrau und Königinmutter, der Möglichkeit zweifacher Assoziation von „natürlichem“, geschlechtlichem Regentinnen-Körper und „politischem“ Körper als Funktionsträger weltlicher Macht.

Selbst die bewußte Rückbesinnung auf eine *femme forte* der Vergangenheit zur Regierungszeit der Anna von Österreich unterliegt diesem Verfahren. Zwei „Rollenporträts“ der Blanca von Kastilien können sowohl als Entrückung vom weiblichen, „natürlichen“ Körper als auch als Aufwertung des Weiblichen durch eine Art „Heiligsprechung“ gelesen werden. Blanca von Kastilien (1188-1252) figuriert in dem 1644 entstandenen Titelkupfer von Grégoire Huret als Minerva-Fortitudo (Abb. 18) und in einem weiteren Blatt als Religion (Abb. 19).<sup>25</sup> Hier ist weniger die konkrete Person, das Porträt der geachteten Vorfahrin gemeint, sondern in erster Linie wird Bezug auf ihre politische Rolle als verwitwete Regentin genommen. In der Parallele Gottesmutter – Königinmutter wird die von der Kirche – vom Staat noch lange nicht für die Königinmutter – vollzogene Inthronisierung der Gottesmutter neben Gottvater und Gottes Sohn auch für das weltliche Amt reklamiert. Die als Religion thronende Blanca von Kastilien vereinigt die zwei obersten Mächte des Landes, Kirche und Staat. Auch hier ist die Doppelstrategie nachvollziehbar: Wenn die Königinmutter im mariologischen „Gewand“ auf dem Thron erscheint, transzendiert nicht nur das weltliche Amt zu einem überzeitlichen, sondern auch ihre spezifische Tugend, die Gläubigkeit, die erklärtermaßen in den Schriften der *Querelle des Femmes* als spezifisch weibliche Tugend ausgewiesen wird, zur Kardinaltugend.

Strategien versteckter Bildpropaganda lassen sich vielfach im Umfeld der Anna von Österreich und ihrer Gegnerinnen, den Frondeuses, nachweisen. Christina von

Schweden wird als Amazonenkönigin Thomyris zitiert und verkleidet sich selbst wie die Frondeuse Mlle de Montpensier auch als Amazonenkönigin Semiramis. Die meisten der hochadligen Frauen aber wählen Minerva zur Verschlüsselung ihres Porträts.<sup>26</sup>

Gerade eine eher schwache, ausgesprochen religiöse und auf ihre Tugend bedachte Regentin wie Anna von Österreich ließ sich mehrfach von ihrem Hofmaler Simon Vouet als thronende Sitzfigur in der Gestalt der Minerva (Abb. 20) verherrlichen. Dabei hob Vouet in einem versteckten Porträt als Minerva, das sich heute in der Eremitage in St. Petersburg befindet, nicht so sehr den kriegerischen Aspekt der mythologischen Figur, sondern den Ruhm, die Weisheit und die Friedensliebe hervor.<sup>27</sup> Minerva trägt einen Gorgonengürtel und hält einen szepterartigen Stab in der Hand, neben ihrem rechten Fuß ist die Eule als Symbol der Weisheit zu sehen. Die Genien schmücken die Säulen mit einer Lorbeergirlande, und Minerva selbst ist mit dem königlichen Attribut des Lorbeerkränzes bekrönt, ihren Helm und Schild hat sie abgelegt. Sie stützt sich auf einen Sockel, der den weisen Spruch Juvenals trägt: „Nullum numen abest, si sit prudentia; nos te, nos facimus, Fortuna, deam coeloque locamus“.<sup>28</sup> Angesprochen ist damit die Weisheit der Regentin als Grundlage einer glücklichen Regentschaft.

Besonders in der Länderallegorie *La France* nutzt die Regentin als Frau die Chance zur versteckten Inszenierung ihres konkreten Porträts in einer weiblichen Allegorie. Es ist ein Wechselspiel zwischen Abstraktion zum „politischen“ Körper und Konkretisierung ihres „natürlichen“ Körpers. Die jüngst wieder aufgetauchte Vorstudie Laurent de La Hyres zu dem bekannten Gemälde *Allegorie auf die Regentschaft Anna von Österreichs*, auch *Allegorie auf den Westfälischen Frieden* von 1648 genannt, zeigt die Regentin als *La France*. Im Unterschied zur ausgeführten Fassung trägt sie eine Krone, hält eine Ruhmesfanfare und einen astrologischen Globus, noch fehlt der im Gemälde ausgeführte Friedensgenius an ihrer Seite. Offenbar wurde der Aspekt des Friedens angesichts der politischen Ereignisse erst im Gemälde verstärkt hervorgehoben<sup>29</sup> (Abb. 21).

### Der „moralische“ Körper der Regentin

Das Titelblatt eines anonymen Stechers zu *Le Temple de la Gloire* porträtierte die Regentin im Sinne des *portrait moral* der Mlle de Scudéry und in der durch Mlle de Montpensier zur Mode gewordenen Ahnengalerie ovaler Bildnis-Medaillons. Die im Zentrum stehende Minerva-Virtus präsentiert das ovale Porträtmedaillon der Anna von Österreich wie einen Schutzschild. An den Säulen sind jeweils rundplastische Ganzfiguren von Regentinnen zu erkennen. In diesem Tempel weiblichen Ruhms erscheint die Regentin keineswegs als konkrete Person, sondern vielmehr als Tugendattribut. Die Figur der Virtus verweist auf die Vorbildrolle der Regentin als zukünftige Tugendwärtlerin im Tempel berühmter Frauen (Abb. 22).

Der Aspekt der Tugendhaftigkeit spielt in der Herrschafts-Ikonographie der Anna von Österreich eine zentrale Rolle.

Im Kupferstich von Michel Lasne hält Virtus der Regentin den Spiegel vor. Die in der Legende wiedergegebenen Verse Puget de la Serres betonen, wie trügerisch das Spiegelbild sei, und allein das Antlitz der Regentin spiegele die Wahrheit wider. Die

sinnreiche Darstellung geht zurück auf ein Emblem mit dem Motto „Tugend geht vor Schönheit“. In der 1539 Margarete von Navarra gewidmeten Schrift von Guillaume de La Perrière heißt es: „Wenn sich die Dame im Spiegel betrachtet und die Schönheit ihres Gesichtes sieht, so muß sie sich sehr vor dem Laster hüten [...]. Ist sie nicht schön, dann muß sie durch ihre Tugenden den Mangel der Natur auslöschen [...].“<sup>30</sup> (Abb. 23).

In diesem Bild der Regentin als Spiegel der Wahrheit wird die politische Funktion der Regentin zur moralischen umgedeutet, ihr „politischer“ Körper transzendiert zum „moralischen“ Körper und gibt damit einer im 18. Jahrhundert sich verfestigenden Rollenzuweisung der Frauen als das „moralische Geschlecht“ Vorschub.<sup>31</sup>

#### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Baader, Renate: Dames de Lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und „modernen“ Salons (1649-1698). Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d’Aulnoy. Stuttgart 1986, S. 8.
- 2 Vgl. den grundlegenden Definitions- und Periodisierungsversuch zur *Querelle des Femmes* und die Diskussion des Forschungsstandes bei Zimmermann, Margarete: Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Bettina Baumgärtel/ Silvia Neysters (Hg.): Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. München 1995 (Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Düsseldorf), S. 14-33 (im folgenden AK Düsseldorf).
- 3 Zimmermann 1995, S. 17.
- 4 Maclean, Ian: Women Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652. Oxford 1977, Kap. VIII, S. 208-232; ders.: The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life. Cambridge 1980; siehe auch Schlumbohn, Christa: Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert. Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle. In: Romanistisches Jahrbuch, 1978, Bd. Nr. 29, S. 77-99; dies.: Die Glorifizierung der Barockfürstin als Femme Forte. In: August Buck (Hg.): Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg 1981, S. 113-122.
- 5 In dieser Ausstellung wurde erstmals versucht, die *Querelle des Femmes* durch eine gattungübergreifende Materialsammlung für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen; s. AK Düsseldorf; s. dort die Hinweise auf Kabinett-Ausstellungen, die sich auf Teilaspekte oder allein auf die Druckgraphik zur *Querelle des Femmes* beschränkt haben. Das Zitat stammt von Ina Schabert: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 192f.
- 6 Vgl. Baumgärtel, Bettina: Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und Buchillustrationen. In: AK Düsseldorf, S. 140-204, hier S. 153-157 sowie die Kat. Nrn. 60-84; dazu auch Garbes, Marjorie: Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety. New York 1992; Metken, Sigrid: Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Frankfurt/M. 1996.

- 7 Schweikhart, Gunter: Boccaccios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellung von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim 1992, S. 112-136. Bislang wurde das Bild der schreibenden Frau in ihrer Studierstube zu wenig im kunsthistorischen Kontext, d.h. im Vergleich mit der traditionellen Buchmalerei der Zeit und deren Ikonographie, untersucht. Bärbel Zühlke ist in ihrer Dissertation *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen* (Stuttgart 1994) dem Verhältnis von Text und Bild nachgegangen. In ihrem Aufsatz „Christine de Pizan – le moi dans le texte et l’image“ (in: Margarete Zimmermann/Dina De Rentii (Hg.): *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*. Berlin, New York 1994, S. 232-241), kann sie für Christines *Chemin de long estude* als Vorbilder Illustrationen zum „Ovide moralisé“ (Ende 14. Jahrhundert, BN Paris), und möglicherweise Illustrationen zu Dante Alighieris *Divina Comedia* (Lombardisch, um 1400, BN Florenz) nachweisen.
- 8 Der Begriff *femme forte* verweist auf die *mulier fortis* der Sprüche Salomos und wurde zunächst von Troussset 1617 aufgegriffen und um 1630 zum programmatischen Begriff, Maclean 1977, S. 74; grundlegend dazu: Schlumbohn 1978 u. 1981; Kroll, Renate: Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der *Femme forte*. In: AK Düsseldorf, S. 51-63; zur kunsthistorischen Interpretation: Garrard, Mary D.: Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton/New Jersey 1989, S. 141-182; s. Baumgärtel, Bettina/Neysters, Silvia: Die Galerie der Starken Frauen (Katalogteil). In: AK Düsseldorf, S. 97-348.
- 9 Nach Joost-Gaugier, Christiane L.: Giotto’s Hero Cycle in Naples. A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1980, Bd. Nr. 43, S. 311-318, wurde Giovanna von Calabrien (1326-1382) 1333 verheiratet und übernahm wenige Jahre später die Thronfolge.
- 10 Nach Straten, Adelheid: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert: Studien zur Ikonographie, Materialien und Beiträge. München 1983, S. 48.
- 11 Schroeder, Horst: Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst. Göttingen 1971, S. 56f. und S. 186; Straten 1983, S. 48; Marrow, Deborah: The Art Patronage of Maria de Medici. In: *Studies in Baroque Art History*, Bd. Nr. 4, Ann Arbor 1982, S. 67; grundlegend dazu Hansmann, Martina: Andrea del Castagnos Zyklus der ‚Uomini famosi‘ und ‚Donne famose‘. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus. Münster, Hamburg 1993.
- 12 Boccaccios Handschrift von 1360/62 wurde erstmals in Deutschland 1473 mit 104 Kurzbiographien gedruckt; lat. Ausgabe von Johannes Zainer, Ulm 1473 (The Illustrated Bartsch, Bd. 80, Nr. 297-377); dt. Ausgabe: Anton Sorg, Augsburg 1479. Zu zahlreichen weiteren Ausgaben und zum Reprint der lat. Ausgabe vgl. Boccaccio: *Tutte le opere*. Bd. 10, Mailand 1967. Die genaue kunsthistorische Analyse der verschiedenen Illustrationen und ihrer Bildtradition wäre noch zu leisten.
- 13 Dazu Baader 1986, bes. 2. Teil, Kap. 1.
- 14 Maclean 1977; Baumgärtel 1995, S. 148ff., Kat. Nr. 55.
- 15 Baumgärtel 1995, S. 179, Kat. Nr. 57.
- 16 Im folgenden nach Baader 1986, bes. 2. Teil, Kap. 1.
- 17 *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*. Bearbeitet von Roger-Armand

- Weigert. 3 Bde, Paris 1939, 1951, 1954 (Museums katalog der Bibliothèque Nationale de France, Paris); hier Bd. II, S. 472, Kat. Nr. 750 (im folgenden Inventaire du Fonds Français).
- 18 Neben zahlreichen weiteren Beispielen s. auch das Porträt der Frondeuse, Herzogin von Longueville als Minerva, Kupferstich von Nicolas de Poilly, BN Paris, in: Neysters, Silvia: Regentinnen und Amazonen. In: AK Düsseldorf, S. 98-139, hier S. 129, Kat. Nr. 29.
  - 19 Inventaire du Fonds Français. Bd. II, S. 250, Kat. Nr. 540.
  - 20 Die Fiktion vom doppelten Körper des Königs geht auf Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1990 (1. Aufl. 1957), zurück.
  - 21 Gaetgens, Barbara: Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft. In: AK Düsseldorf, S. 64-78.
  - 22 Zu Margarete von Österreich als Sammlerin hochwertiger Tapisseries und Auftraggeberin einer Teppich-Folge zu Pizans *Cité des Dames*, s. Bell, Susan Groag: A Lost Tapestry: Margaret of Austria's Cité des Dames. In: Liliane Dulac/Bernard Ribémont (Hg.): Une femme de lettres au Moyen Age. Etudes autour de Christine de Pizan. Orléans 1995, S. 449-467. Den Hinweis verdanke ich Margarete Zimmermann. Vgl. auch die Übersetzung des Aufsatzes in diesem Band.
  - 23 Holzschnitt *Die verderbte Herrschaft der Frauen über den Staat*. „Mag ein ganzer Staat [...]“. In: Costalius Petrus (Costiu Pierre): Pegma, cum narrationibus ... Göttingen 1555. In: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hg. von Arthur Henkel u. Albrecht Schöne. Stuttgart 1967, S. 1045.
  - 24 Vgl. Neysters 1995, S. 125, Kat. Nr. 24.
  - 25 Vgl. Inventaire du Fonds Français. Bd. V, Kat. Nrn. 344, 345.
  - 26 Wenige Beispiele seien genannt: Jules Egmont *Christina von Schweden als Minerva* (1654), Öl auf Lw., Stora Vika, Slg. Stolzenberg. In: Christina, Queen of Sweden ... (Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm 1966), Kat. Nr. 546; *Die Grande Mademoiselle als Amazone*, Öl auf Lw., Nationalmuseum Stockholm. In: AK Düsseldorf, Kat. Nr. 6; Pierre Bourguignon *Die Grande Mademoiselle als Minerva* (1672), Öl auf Lw., Musée National du Château de Versailles; vgl. Schlumbohn 1978. Zu weiteren Varianten von Porträts im Typus der Minerva, vgl. AK Düsseldorf, S. 26-29 sowie die Kat. Nrn. 2-7.
  - 27 Serebriannaja, Natalia: Les tableaux des Simon Vouet et de François Perrier conservés au musée de l'Ermitage. In: Stéphane Loir (Hg.): Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais (5-7 février 1991). Paris 1992, S. 75-88.
  - 28 Sinngemäß übersetzt: „Wo Weisheit regiert, kann auf den Beistand aller Götter gerechnet werden; es liegt allein an uns, dich Fortuna (Glück), zur Göttin zu krönen und am Himmel Platz nehmen zu lassen.“
  - 29 Dazu mit weiterführender Literatur: Neysters 1995, S. 106f., Kat. Nr. 2.
  - 30 Guillaume de La Perrière *La Théâtre des Bons engins ...* (1539). In: Henkel/Schöne (Hg.) 1967, S. 1346.
  - 31 Vgl. Steinbrügge, Lieselotte: Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung. Weinheim, Basel 1987 (Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 11).



Abb. 1: Sébastien Leclerc d. Ä. (1637-1714):  
La grande Destruction de Lustucru par les Femmes Fortes et Vertueuses (1663).  
Radierung, Landesmuseum Darmstadt.



Abb. 2: Zacharie Heince (1611-1669)/François Bignon (geb. um 1620),  
 nach Philippe de Champaigne u. Simon Vouet: Jeanne d'Arc als Fortitudo.  
 Kupferstich in: Marc de Vulson de la Colombière: Les portraits des Hommes Illustres  
 François qui sont peints dans la Gallerie du Palais Cardinal de Richelieu (Paris 1690).  
 Graphische Sammlung Kunstmuseum Düsseldorf.

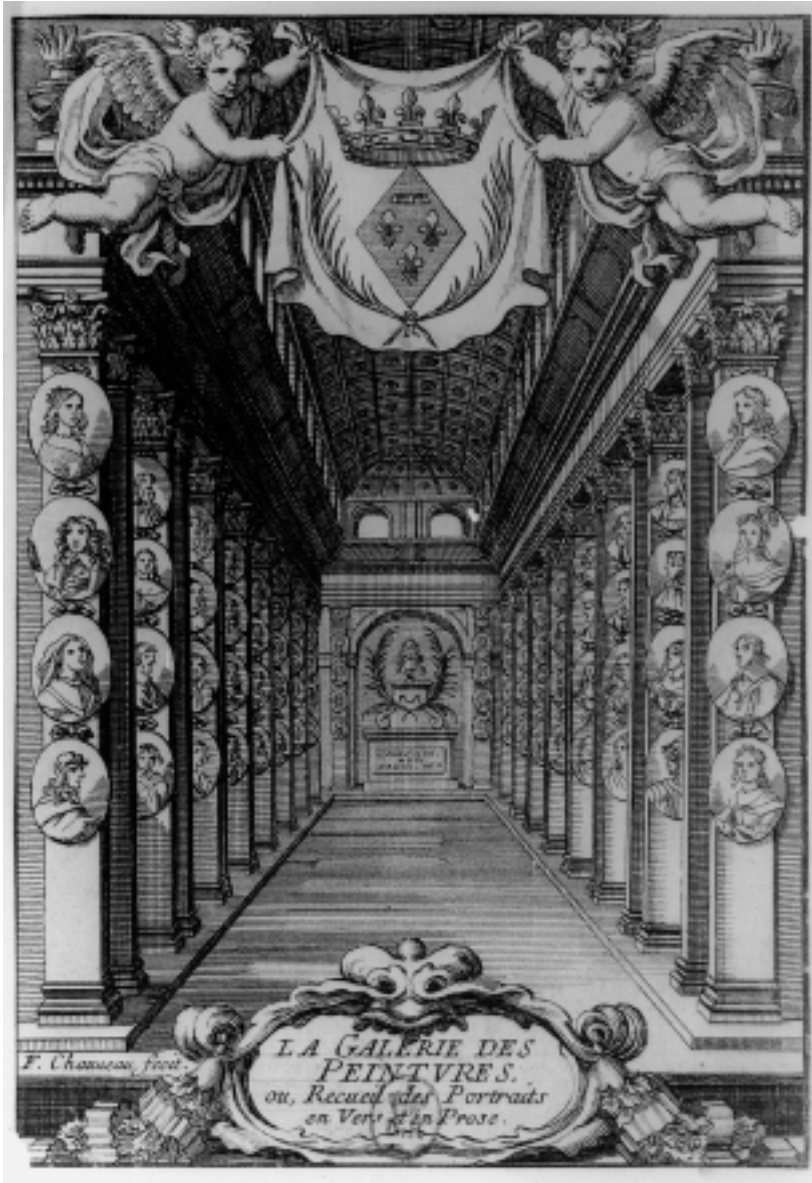


Abb. 3: François Chauveau (1613-1676):  
Titelkupfer in: *La Galerie des peintures ou Recueil des portraits  
en vers et prose* (Paris 1659).  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.





Abb. 4: François Chauveau (1613-1676):  
Die Amazone Bradamante.  
Kupferstich in: Mlle de Scudéry: Les Femmes illustres (Paris 1642-46).  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 5: François Chauveau (1613-1676):  
Die Amazone Enone.

Kupferstich in: Mlle de Scudéry: Les Femmes illustres (Paris 1642-46).  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 6: Französisch 17. Jahrhundert:  
Porträt Christina von Schweden als Bradamante.  
Öl auf Leinwand, Nationalmuseum Warschau, Schloß Nieborów.



Abb. 7: Französisch 17. Jahrhundert:  
Porträt Mlle de Montpensier als Enone (urspr. Minerva).  
Öl auf Leinwand, Musée National du Château de Versailles.



Abb. 8: Johann Georg Wille (1715-1808), nach Elisabeth Sophie Cheron:  
Porträt Mlle de Scudéry als 95jährige.  
Kupferstich, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster,  
Porträtarchiv Diepenbroick.



Abb. 9: Französisch 18. Jahrhundert:  
 Porträt Mlle de Scudéry als Sappho (nach 1701).  
 Kupferstich, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster,  
 Porträtarchiv Diepenbroick.



Abb. 10: Antonio Tempesta (1555-1630):  
Die Amazone Bradamante Valorosa.  
Kupferstich in: Neun römische Helden und Heldinnen (1597).  
Graphische Sammlung Kunstmuseum Düsseldorf.



Abb. 11: Giuseppe Maria Testana (1648-1679):  
 Königin Christina von Schweden reitet in Rom ein.  
 Kupferstich, Privatsammlung





Abb. 12: Charles Simonneau (1645-1728), nach Peter Paul Rubens (1625):  
Der Ritt der Maria von Medici nach Pont-de-Cé (Köln 1702).  
Kupferstich, Wallraf-Richartz-Museum Köln.



Abb. 13: Grégoire Huret (1606-1670):  
Anna von Österreich präsentiert der Gottesmutter ihre Söhne (1649).  
Kupferstich, Bibliothèque Nationale de France, Paris



Abb. 14: Flämisch, um 1510-1525:  
Eine Königin hält Hof (um 1510-1525).  
Brüsseler Teppich, Kunsthandel Antwerpen.



Abb. 15: Deutsch 16. Jahrhundert:  
Die verderbte Herrschaft der Frauen über den Staat.  
Holzschnitt in: Costalius Petrus: *Pegma, cum narrationibus ...* (Göttingen 1555).



Abb. 16: Thomas de Leu (1560-1612), nach Isaïe Fournier:  
 La Couronne de Justice – Maria von Medici als Justitia.  
 Kupferstich in: *Traité sur l'audacieuse procédure des oppositions* (1609).  
 Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 17: Bernard Picart (1673-1733), nach Peter Paul Rubens (1625):  
Die Glückseligkeit der Regierung (Köln 1704).  
Kupferstich, Wallraf-Richartz-Museum Köln.



Abb. 18: Grégoire Huret (1606-1670):  
Blanca von Kastilien als Minerva.  
Titelkupfer in: Charles Cambout de Auteuil:  
Blanche infante de Castille, mère de Saint Louis (Paris 1644).  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 19: Grégoire Huret:  
Blanca von Kastilien als Religion.  
Kupferstich in: Charles Camboult d'Auteuil: Blanche infante de Castille,  
mère de Saint Louis (Paris 1644).  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.





Abb. 20: Simon Vouet (1590-1649):  
Porträt der Anna von Österreich als Minerva.  
Öl auf Leinwand, Eremitage St. Petersburg.



Abb. 21: Laurent de La Hyre (1606-1656):  
Allegorie auf die Regentschaft der Anna von Österreich  
(auch: Allegorie auf den Westfälischen Frieden) (1648).  
Vorstudie zum Ölgemälde (Musée National du Château de Versailles),  
Kreidezeichnung, Kunsthandel.



Abb. 22: Französisch 17. Jahrhundert:  
Le Temple de la Gloire.  
Kupferstich, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 23: Michel Lasne (vor 1590-1667):  
Anna von Österreich mit Virtus.  
Kupferstich in: Puget de La Serre.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.