

Nikola Roßbach

„C'est une femme qui parle.“¹

Das literarische Porträt als Ort femininer Selbstinszenierung im Grand Siècle

Der französische Ausdruck ‚femme de lettres‘ (Literatin, Schriftstellerin) changiert, wörtlich genommen, zwischen den Bedeutungen ‚Frau – oder Herrin? – der Buchstaben‘, ‚Frau der Briefe‘ und ‚Frau der Literatur‘. Ihnen entsprechen die drei Aspekte Lesekompetenz, Epistolographie und Literatur. In diesem Dreieck situiert sich die aristokratische Frau im Frankreich des 17. Jahrhunderts, die in einer Zeit von weit verbreitetem Analphabetismus und fehlender Mädchenbildung lesen kann, der das Schreiben von Briefen und Briefromanen als geschlechtstypische Ausdrucksform zugeschrieben wird und die sich durch das Verfassen von Essays, Romanen, Erzählungen, Märchen, Gedichten und Porträts vielfältig literarisch betätigt.

Das literarische Selbstporträt des 17. Jahrhunderts ist ein Ort femininer Selbstinszenierung. Es bietet den Rahmen für Entwürfe weiblicher Identität, sei es individuell-persönliche oder kollektive Geschlechtsidentität. Renate Baader (*Dames de lettres*, 1986) kommt das Verdienst zu, den Prozeß des weiblichen Mündigwerdens über die mündliche Gesprächs- und Spielkultur der Salons bis zu den literarischen Salongattungen nachvollzogen zu haben. Zu diesen Gattungen gehört auch das literarische Porträt. Es steht im engen Bezugsnetz von Oralität und Literalität der Salonkultur, deren zirkelstiftende Geselligkeit dem entmachteten Adel zur Selbstdarstellung dient.²

Die Vorgeschichte des literarischen Porträts liegt in frühen historiographischen, biographischen und moralistischen Formen der Personendarstellung. Seine Blütezeit erlebt es in Frankreich von etwa 1641 bis 1681 mit dem besonderen Höhepunkt 1659. Mir geht es um eben dieses *genre mineur* des eigenständigen, nicht mehr in narrative Kontexte integrierten Porträts, das Gisela Ruth Köhler (*Das literarische Porträt*, 1991) gerade ausklammert und das auch Thomas Koch (*Literarische Menschendarstellung*, 1991) nur am Rande interessiert. Dennoch bietet Koch eine brauchbare Definition, er spricht von isolierten, deskriptiven Kurztexten, die eine historische, keine literarische Person beschreiben.³ Jacqueline Plantié macht 1994 das ‚emanzipierte‘ Porträt des 17. Jahrhunderts

¹ Marie le Jars de Gournay: *Grief des dames /Beschwerde der Frauen* (1626). In: Dies.: Zur Gleichheit von Frauen und Männern. Hg. und übers. von Florence Hervé und Ingeborg Nödinger. Aachen 1997, S. 74. Wörtlich übersetzt: Es ist eine Frau, die spricht.

² Schon Ganter nennt das Porträt das möglicherweise „gefälligste ‚jeu d’esprit‘ jener Zeit“, das den idealen Typus des *honnête homme* präsentieren sollte (Paul Ganter: *Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert*. Berlin 1939, S. 15).

³ Vgl. Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé). Tübingen 1991, S. 55f.

zum Gegenstand einer monumentalen Studie: *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Gattungstheorie muß hier unterbleiben. Und da eine umfangmäßig begrenzte Studie immer auch davon sprechen muß, wovon sie schweigt, nenne ich kurz zwei weitere leider vernachlässigte Aspekte: erstens Text und Bild, zweitens Präsenz und Absenz. Der erste Aspekt meint die konkurrenzhafter Beziehung von sich wechselseitig beeinflussender pikturaler und literarischer Porträtkunst – von ‚plume‘ und ‚pinceau‘ –, die sich in vergleichbaren Postulaten (Ähnlichkeit, Schönheit) und Verfahren (Imitation, Selektion)⁴ sowie in metaphorischen Interferenzen manifestiert.⁵ Der spezifische Bezug von *femininer* Porträtliteratur und -malerei wurde meines Wissens noch nicht systematisch untersucht.⁶ Zum zweiten Aspekt: Dem porträttypischen demonstrativen Gestus des Präsentierens, des Sprechens, des Zeigens entspricht dialektisch das Weglassen, Verschweigen und Verbergen – als historisches und als systematisches Phänomen. Einerseits resultiert Absenz aus dem Gesetz von Schein und Maskerade, dem sich die höfische Gesellschaft des *Grand Siècle* unterwirft: Wenn La Rochefoucauld in seinem ausführlichen Selbstporträt seine Frondeurnarbe verschweigt, ist das nur ein besonders prägnantes Beispiel. Der in den Porträts so häufig beschworene Anspruch auf Wahrhaftigkeit, Authentizität und Ehrlichkeit reagiert auf diese Omnipräsenz des Scheins. Andererseits ist Absenz prinzipiell angelegt in Präsenz. Das selektive Vorzeigen des einen verbirgt das andere. Möglicherweise verbirgt den Menschen nichts besser als sein Porträt⁷ – oder er zeigt sich am klarsten in dem des anderen.⁸

Hier werden nun einige genustheoretische Überlegungen an die Selbstporträts französischer Frauen des 17. Jahrhunderts herangetragen und Geschlechterordnungen und -konstruktionen in dieser Epoche des Umbruchs in den Blick genommen. Im literarischen Porträt, gerne als feminine Gattung

⁴ Vgl. z. B. Edouard Pommier: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris 1998, S. 40-43.

⁵ Vgl. Jacqueline Plantié: *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*. Paris 1994, Kapitel III, vgl. auch Ganter: *Das literarische Porträt*, S. 17.

⁶ Zu gemalten Selbstporträts von Frauen vgl. den Bildband von Frances Borzello: *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*. München 1998, vgl. außerdem Marschke und die bei ihr aufgelistete Forschungsliteratur: Stefanie Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*. Weimar 1998, S. 373, Fußnote 359.

⁷ Ein Gedanke des Abbé de Villiers: *Épître première. A M. Ridaud, peintre célèbre. De la vanité de ceux qui veulent être flatez dans leur portrait*. In: *Œuvres en vers. 1717*, S. 320, zit. nach Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 383.

⁸ Vgl. Jean Rousset: *Les difficultés de l'autoportrait*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai - août 1969, S. 540-550, zit. nach Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 379f. Vgl. zum Gegensatz Präsenz/Absenz Rudolf Preimesberger: *Einleitung*. In: Ders., Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.): *Porträt. Mit Beiträgen von Karin Hellwig u. a.* Berlin 1999, S. 13-64.

bezeichnet, wird die Frau zum Subjekt eines maskulin geprägten Diskurses, in dem sie bisher einzig als Objekt fungierte.

Generell ist der Geschlechterdiskurs jener Umbruchsepoche äußerst brisant, es manifestieren sich veränderte Geschlechtermodelle, Modelle von Travestie und Tausch, Gleichheit und Indifferenz. Die im Mittelalter einsetzende *querelle des femmes* – die Diskussion über die (Un-)gleichheit der Geschlechter bzw. die Unter- oder Überlegenheit des einen oder anderen – kulminiert im 16. und 17. Jahrhundert. Die ausgesprochene Feminisierung des höfischen Lebens im absolutistischen Frankreich, die weibliche Prägung des kulturellen Lebens von ‚cour‘ und ‚ville‘, ist unzweifelhaft. Dennoch bedeutet das nicht, daß den Forderungen nach Gleichberechtigung, etwa nach einem generellen Zutritt von Frauen zu Bildung und Wissenschaft, genügt würde. Immer noch gilt das Hervortreten einer Frau durch öffentliche Rede oder Publikation als unschicklich, wird die *femme savante* verspottet. Erst recht nicht steht die Geschlechterhierarchie in Frage, am wenigsten dann, wenn sie rhetorisch auf den Kopf gestellt und – wie in frauenapologetischen Schriften – weibliche Überlegenheit proklamiert wird. In einer hierarchischen Gesellschaft ist auch das Geschlechterverhältnis nur hierarchisch vorstellbar, die Frau wird niedriger oder eben auch höher als der Mann verortet. Sie bleibt Objekt im männlichen Diskurs. Baader spricht von der Unverbindlichkeit des rhetorischen *mundus inversus*; Marie de Gournay hat ihn durchschaut, wenn sie stattdessen die Gleichheit der Geschlechter fordert.⁹

Marie le Jars de Gournay

Drei Demoiselles stehen im Mittelpunkt der Untersuchung: Marie le Jars de Gournay (1565/66-1645), Madeleine de Scudéry und Anne Marie Louise de Montpensier (1627-1693) bzw. ihr literarischer Zirkel.

Die erste, den meisten höchstens bekannt als Michel de Montaignes ‚geistige Adoptivtochter‘ und Herausgeberin seiner *Essais*, ist eine der wenigen Berufsschriftstellerinnen ihrer Zeit. Sie ist eine hochgebildete Querdenkerin, schreibt moralistische, sprachwissenschaftliche und feministische Texte quer zum männlich geprägten *main stream* und erfährt dafür als *femme savante* höhnische Verachtung. Zunehmend beachtet von der jüngeren romanistischen Forschung,¹⁰ wird Marie de Gournay gern als eine

⁹ Renate Baader: Dames de lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und „modernen“ Salons (1649-1698): Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d’Aulnoy. Stuttgart 1986, S. 1.

¹⁰ Ein Überblick über die letzten zwanzig Jahre erweist, daß die Forschung Gournay zwar immer noch in erster Linie im Zusammenhang mit Montaigne wahrnimmt (Höhepunkt war hier das Montaigne-Jahr 1997), zunehmend aber auch als autonome Schriftstellerin und Persönlichkeit. Steigendes Interesse signalisieren die vielen Neueditionen ihrer Schriften in den letzten zehn Jahren.

der ersten französischen Feministinnen bezeichnet. Sie veröffentlicht 1622 den Essay *Égalité des hommes et des femmes* (Über die Gleichheit von Männern und Frauen),¹¹ 1626 *Grief des Dames* (Beschwerde der Frauen). Unter gendertheoretischem und feministischem Blickwinkel werden außer diesen beiden Schriften ihr Vorwort zu Montaignes *Essais* von 1595 und der *Proumenoir de Monsieur de Montaigne par sa fille d'alliance* (1594) wahrgenommen, seltener ihre als autobiographisch bezeichneten Schriften *Pincture de moeurs* (1626), *Apologie pour celle qui escrit* (1626) und *Copie de la Vie de la Demoiselle de Gournay* (1641).¹²

Die *Apologie* ist vor allem eine umfangreiche Verteidigungsrede gegen Verleumdungen und eine Klage über die Diskriminierung gebildeter Frauen, die *Copie* stellt eine Art kurzer Autobiographie bzw. Vita dar, abgeschlossen mit einer knappen Beschreibung der äußeren Erscheinung. Zuletzt verweist Gournay werbend auf die *Pincture de moeurs*, in der man den Rest über ihr Leben und ihre Sitten erfahre.¹³ Man könnte hier ein über drei Schriften verteiltes Porträt sehen. Ich lese die *Pincture* dennoch als eigenständiges Selbstporträt, und zwar als ein selbstbewußtes und individuelles, das gegen die Stereotypik üblicher Panegyrik geschrieben ist und eine bemerkenswerte feminine und feministische Verortung darstellt.

Die *Pincture de moeurs* ist originell, jedoch nicht ohne Modell. Man muß Parallelen ziehen zu Montaignes Selbstporträt *De la præsumption* (*Essais* II, 17) von 1580. Diesem Text wird schon im 17. Jahrhundert ein großer Einfluß auf die Gattung zugesprochen. Bis heute gilt er als wichtigster Vorläufer der Selbstporträts der 1650er und 1660er Jahre,¹⁴ als Initialzündung der Porträtmode des 17. Jahrhunderts. Viele Autorinnen und Autoren beriefen sich auf ihn, Plantié hält den ‚Meister des Selbstporträts‘ gar für „responsable de tous les autoportraits qui ont été écrits au XVII^e siècle“.¹⁵

¹¹ Die eigenmächtige Umstellung von ‚hommes‘ und ‚femmes‘ in Hervé/Nödingers Titelübersetzung (siehe Fußnote 1) ist meiner Ansicht nach nicht legitim.

¹² Vgl. z. B. Donna C. Stanton: Woman as object and subject of exchange. Gournay's „Le Proumenoir“ (1594). In: *L'Esprit créateur*. Minneapolis 1983, S. 9-25; dies.: Autogynography. The case of Gournay's „Apologie pour celle qui escrit“. In: *Autobiography in French Literature*. The University of South Carolina. Dept. of Foreign Languages and Literatures, College of Humanities and Social Sciences 1985, S. 18-31; Cathleen M. Bauschatz: „L'œil et la main“. Gender and revision in Marie de Gournay's „Preface de 1595“. In: *Montaigne Studies* VII, 1995, S. 89-102; dies.: Marie de Gournay's gendered images for language and poetry. In: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 25, 1995, H. 3, S. 489-500; Ulrike Sparr: Marie de Gournay und Marguerite Buffet – Sprache als strategische Waffe im feministischen Kampf? In: *Feministische Studien* 13, 1995, H. 1, S. 35-44; Gisèle Mathieu-Castellani: La quenouille ou la lyre. Gournay et la cause des femmes. In: *Montaigne et Marie de Gournay*. Actes du Colloque international de Duke (31 mars – 1er avril 1995). Hg. von Marcel Tetel. Paris 1997, S. 195-216.

¹³ Vgl. Marie de Gournay: Fragments d'un discours féminin. Textes établis, présentés et commentés par Elyane Dezon-Jones. Paris 1988, S. 137-139, hier S. 139.

¹⁴ Vgl. Koch: Literarische Menschendarstellung, S. 72.

¹⁵ Plantié: La mode du portrait littéraire, S. 47.

Tatsächlich existieren zahlreiche Analogien zu späteren Selbstdarstellungen, denen Montaignes Text als Muster, als Raster, auch als Kontrastfolie zu dienen scheint. Gattungskonstitutive Vorgaben wie etwa die Aufteilungen *descriptio superficialis/descriptio intrinseca* (Beschreibung des Äußeren/Beschreibung des Inneren) oder *corps/esprit/âme* (Körper/Geist/Seele) leiten sich natürlich nicht erst von Montaigne her, darüber hinaus findet man aber viele, vor allem inhaltliche Elemente bei ihm, von denen Spuren zur Porträtliteratur der 1650er und 1660er Jahre führen. Das geht von der später regelrecht stereotypisierten Aussage, die Wahrheit zu lieben und Hinterlist und Verstellung zu hassen, über einzelne konkrete Wesensmerkmale oder Verhaltensweisen – die manchmal zu große Offenheit, das schlechte Gedächtnis, die Ablehnung von Zwängen, vor allem die Melancholie werden wiederholt ‚zitiert‘¹⁶ – bis hin zum Plädoyer für Maß und Mäßigung. Dieses erscheint zugespitzt im Gesellschaftsideal des *Grand Siècle*: im ‚*honnête homme*‘, der sich durch ‚*médiocrité*‘ (Mittelmaß) und ‚*ni-ni*‘ (weder-noch), das Vermeiden aller Extreme, auszeichnet. Allerdings ist Montaignes Verhältnis zum angepaßten höfischen Menschen ambivalent. Von gesellschaftlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten wie Fechten oder Tanzen, die Baltassare Castigliones *Cortegiano* (1507) propagiert, distanziert er sich¹⁷ – weniger Soziabilität als Individualität ist das Ideal des humanistischen Philosophen. Köhler zieht eine Parallele zu Petrarcas Selbstporträt in dem Brief *Ad posteros*, das bereits ein neues individuelles Selbstbewußtsein des Menschen bezeuge; vergleichbar sei erst 200 Jahre später Montaigne, der allerdings anders als der von seiner Vollkommenheit überzeugte Petrarca die eigenen Grenzen, Schwächen und Widersprüche erkenne und bejahe.¹⁸

Selbstanalyse und -erkenntnis als oberstes Ziel der Darstellung: auch hier gibt es Übereinstimmungen mit den späteren Porträtistinnen, aber eben auch deutliche Differenzen zu ihnen. Während Montaignes Selbsterkenntnis einem tastenden, von Widersprüchen und Zweifeln begleiteten Suchprozeß gleichkommt, präsentieren sich die Frauen, wie noch zu zeigen sein wird, als ‚komplett‘, stabil und damit auch unbeweglich. Mit seinen *Essais*, die man insgesamt als offenes, rahmenloses Selbstporträt verstehen kann, ist Montaigne, der Vorläufer der Porträtmode, in gewisser Weise auch ihr Antipode.¹⁹

¹⁶ Vgl. Michel de Montaigne: De la præsumption. In: *Ceuvres complètes. Texts établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat.* Paris 1962, S. 614-646, hier z. B. S. 631f., 624. Zur detaillierten Analyse der späteren Selbstporträts siehe den Abschnitt *Anne Marie Louise de Montpensier und die Porträtsammlungen von 1659.*

¹⁷ Montaigne: De la præsumption, S. 625.

¹⁸ Vgl. Gisela Ruth Köhler: *Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.* Bonn 1991, S. 142ff., bes. S. 148.

¹⁹ Vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire,* S. 47.

Marie de Gournays in Alexandrinerversen gereimte *Pincture de moeurs* teilt sich, umrahmt von einleitenden und abschließenden Worten, in eine Darstellung ihrer Fehler und eine mehr als doppelt so lange Darstellung ihrer Vorzüge. Allerdings ist eine Trennung in 44 bzw. 46 kontra 108 Verse,²⁰ die sich an Gournays eigenen energischen Signalen orientiert – „Voicy donc mes deffaux“ (V. 9)²¹ und „Mais bonnes qualitez prendront icy leur place“ (V. 53) –, problematisch. Oft genug erweisen sich die Schwächen als eigentliche Stärken, oder in der Liste der Schwächen tauchen Stärken auf (untrügliche Urteilsfähigkeit, V. 23f.) und umgekehrt (Neigung zum Ruhm, V. 57). Die Liste der ‚deffaux‘ verdient Beachtung: Fehler werden erfolgreich bekämpft und kontrolliert (Jähzorn, nachtragendes Wesen, Ungeduld, V. 9-14), treten nur selten auf (Vernunftgläubigkeit, V. 25f.), werden durch entsprechende Tugenden aufgehoben (Ruhmsucht durch Ehrgeiz, V. 57f.) – oder sind eigentlich gar nicht vorhanden, sondern nur falsche Unterstellungen (mangelnde Haushaltsqualitäten, V. 45f.). Es folgt die lange Liste der ‚bonnes qualitez‘. Einige lassen das Muster Montaigne erkennen – Mäßigung und Maßhalten, Wahrhaftigkeit und Verabscheuung von Verstellung und Lüge –, andere kommen neu hinzu: Besonnenheit, Urteilsfähigkeit, Respekt und Unterstützung für die Armen, Ordnungssinn, Neidlosigkeit, Mut, Offenherzigkeit uvm.

Viele der Charakteristika werden von späteren Autorinnen immer wieder in bis in Details verblüffend ähnlicher Manier reproduziert. Man muß davon ausgehen, daß Gournays *Pincture* den Porträtistinnen bekannt war oder zumindest am Anfang der Mode als Ausgangspunkt einer Kette intertextueller Bezüge wirkte. Ich nenne einige der ‚zitierten‘ Merkmale:²² Wahrheitsliebe und Verachtung der Lüge, Gerechtigkeit, freundschaftliche Zuverlässigkeit, Konstanz und Beharrlichkeit, Diskretion, fehlende Launenhaftigkeit (einige Schreiberinnen geben, abweichend von Gournay, ihre launische Art selbstbewußt oder beschämt zu), nicht allzu große Frömmigkeit und Ehrgeiz statt Ruhmsucht. Ob affirmativ oder kontrastiv, die *Pincture* scheint der Bezugspunkt zu sein. Auch Baader sieht eher in Marie de Gournay als in Michel de Montaigne das Vorbild – allerdings lediglich das Vorbild für die allgemeine Konzentration auf moralische

²⁰ Vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 50 bzw. Tilde A. Sankovitch: *Marie le Jars de Gournay. The Self-Portrait of an Androgynous Hero*. In: *French Women Writers and the Book. Myths of Access and Desire*. New York 1988, S. 73-99.

²¹ Die *Pincture de moeurs* ist laut Baader in allen drei zu Gournays Lebzeiten erschienenen Auflagen ihrer vermischten Schriften, 1626, 1634 und 1641, abgedruckt (vgl. Baader: *Dames de lettres*, S. 168). Sie fehlt jedoch im Exemplar von 1634, das die Bibliothèque nationale de France besitzt und das über ihre digitale Bibliothek *gallica* (<http://gallica.bnf.fr>) abrufbar ist. Ich zitiere nach der ebenfalls über *gallica* zugänglichen Ausgabe letzter Hand: Marie de Gournay: *Pincture de moeurs*. In: Dies.: *Les advis, ou, les presens de la Demoiselle de Gournay*. Paris 1641, Livre second, S. 929-933. Zitatbelege oben im Text.

²² Siehe detaillierter dazu den Abschnitt *Anne Marie Louise de Montpensier und die Porträtsammlungen von 1659*.

anstelle äußerer Beschreibung.²³ Man kann jedoch weitergehen: Die dominante intertextuelle Referenz der Porträts der 1650er und 1660er Jahre ist Gournay, nicht Montaigne. Am Beginn der Galerie femininer Selbstporträts steht nicht allein ein Mann, sondern auch und in erster Linie eine Frau.

Marie de Gournays Porträtkunst ist also originär – und originell. Sie geht über das Selbstporträt ihres ‚geistigen Vaters‘ hinaus, mit dem sie der grundlegende humanistische Impuls zur individuellen Menschendarstellung verbindet. Außerdem realisiert sie eine Weiblichkeitsdarstellung, die quer zum herkömmlichen, maskulin geprägten Frauenfremdporträt steht. Erstens erreicht sie dies durch eine radikale, feministisch motivierte Konzentration auf die *descriptio intrinseca*. Wenn die Autorin Körperlichkeit in ihrem Selbstbildnis marginalisiert – die *descriptio superficialis* reduziert sich bei ihr auf einige lakonische Sätze in der *Copie* –, hat das seinen Grund in der These von der geschlechterindifferenten Intellektualität des Menschen. Diese These verläuft konträr zum zeitgenössischen biologistischen Geschlechtermodell, das den Unterschied von Mann und Frau nicht auf die Fortpflanzungsorgane reduziert, sondern auch geistig-moralische Qualitäten geschlechtsspezifisch differenziert. Gournay klagt erbittert über Gelehrte, die beim Urteil über Schriften von Männern „das körperliche Merkmal ihres Bartes klarer sehen als das geistige Merkmal ihrer Argumente“ („ils voient plus clair en l’anatomie de leur barbe, qu’en celle de leurs raisons“).²⁴ Sie spricht aus eigener, weiblicher Erfahrung: Zeitgenossen, die Marie de Gournay als häßliche alte Jungfer mit schlecht sitzendem Gebiß verhöhnen, reagieren nicht auf ihre Argumente, sondern auf ihren Körper. Zweitens erlangt die *Pincture* ihre unverwechselbare Originalität gegenüber dem maskulinen, auch dem Montaigneschen Porträtdiskurs durch die Behauptung eigener Abgerundetheit. Es wurde erwähnt, daß die weiblichen Selbstporträts der späteren Mode sich als ‚kompletter‘ darstellen als dasjenige Montaignes; auch hier erweist sich Gournay eindeutig als das näher liegende Vorbild. Während in Montaignes Selbstinszenierung Dynamik, Entwicklung und Offenheit dominieren, präsentiert sich seine ‚fille d’alliance‘ als fest definierte Persönlichkeit. Sie verwendet das Wort ‚rondeur‘ (V. 88) zu ihrer Beschreibung, die komplementär wirkenden Tugenden und Fehler fügen sich in ein abgerundetes Gesamtbild.

Im Kontrast zu Montaignes betonter Geringachtung seiner Person und seiner Werke²⁵ schätzt Gournay sich sehr (V. 41f.), Gefallen an sich selbst schlägt in Selbstgefälligkeit um. Und doch sollte man die demonstrative Selbstachtung und -zufriedenheit, die auch spätere feminine Porträts auszeichnet, nicht als überhebliche Pose abtun, sondern auf ihre Gründe befragen. Selbstbehauptung läßt sich als erst im Schreiben gesetzte

²³ Baader: *Dames de lettres*, S. 168.

²⁴ Gournay: Zur Gleichheit von Frauen und Männern, S. 78f. (*Grief des Dames*).

²⁵ Montaigne: *De la præsumption*, S. 618: „[...] je me desadvoue sans cesse [...]“

Behauptung des Selbst, Selbstgewißheit als Selbstvergewisserung durch Schreiben lesen. Es geht um eine Konstruktion des Ichs in der Schrift, genauer eines weiblichen Ichs. Diese Konstruktion weiblicher Identität verlangt nach Stabilität, und Stabilität wird durch feste Zuschreibungen, Fixierungen, Abgrenzungen begünstigt, laut Sankovitch gar durch ein narratives Gerüst: Gemäß ihrer interessanten, aber etwas einseitigen These inszeniert die *Pincture* den Mythos des mit der feindlichen Welt konfrontierten epischen Helden, und zwar des geschlechterübergreifenden „androgynous hero“.²⁶ Es leuchtet ein, daß in derartigen Versuchen geschlechtsspezifischer Identitätskonstruktion Fragmentarität, Flexibilität und Offenheit zurücktreten. Anstelle von Analyse des Selbst geht es um seine Erfindung und Strukturierung: „[...] Marie will not ask herself, as *autoportraitistes* typically do, ‚Who am I?‘ but will state, ‚Here is who I am, what I am, and against whom I am.‘“²⁷ Jene typischen ‚autoportraitistes‘ sind Männer – zu den femininen Porträts des 17. Jahrhunderts paßt eher die zweite Aussage. Auch hierin gleichen sie also weniger dem analytischen, skeptischen Ansatz Montaignes als dem Gournays.²⁸

Realisiert Marie de Gournay über die feminine Verortung hinaus eine feministische? Oder geht es ihr gar nicht um die Frau, sondern um den Menschen allgemein? Ihre *Pincture*, darauf hat Sankovitch aufmerksam gemacht, markiert das Geschlecht der Schreiberin einzig in den femininen Adjektivendungen.²⁹ Wenn man Gournays feministische Schriften hinzuzieht, wie das oben im Kontext der Körperbeschreibung getan wurde, zeigt sich, daß es ihr durchaus um den Menschen geht, allerdings nicht mit unreflektierter *Indifferenz* gegenüber ihrem Geschlecht, sondern mit dem egalitätsfeministischen Ziel der *Geschlechterindifferenz*: Da abgesehen von der Fortpflanzungsfunktion der Mensch weder Mann noch Frau sei,³⁰ müssten die stereotypen, normativen Geschlechtergrenzen überschritten werden in Richtung auf den intellektuellen Androgynen. Den gleichen Gedanken nimmt 1673 François Poullain de La Barre in seiner Schrift *De l'égalité des deux sexes* auf: Der Geist hat kein Geschlecht. Übrigens gilt dieser Autor und nicht Gournay allgemein als Urheber der These von der intellektuellen Geschlechtergleichheit, sogar für Simone de Beauvoir.³¹

²⁶ Vgl. Sankovitch: Marie le Jars de Gournay. The Self-Portrait of an Androgynous Hero.

²⁷ Sankovitch: Marie le Jars de Gournay. The Self-Portrait of an Androgynous Hero, S. 93, 86.

²⁸ Eine Ausnahme bildet die Abbess de Caen, die sich und ihre Fehler skrupulös analysiert und gesteht, nur ihre eigene subjektive Sicht bieten zu können: „Voici donc, Mademoiselle, non pas peut-être ce que je suis, mais ce que je pense être.“ (G 78f.) Außer ihr problematisiert kaum jemand, über rhetorisch-unverbindliche Erwähnung hinausgehend, die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis.

²⁹ Sankovitch: Marie le Jars de Gournay. The Self-Portrait of an Androgynous Hero, S. 94.

³⁰ Gournay: Zur Gleichheit von Frauen und Männern, S. 54f. (*Égalité des hommes et des femmes*).

³¹ Vgl. Brigitte Rauschenbach: Der Traum und sein Schatten. Frühfeministin und geistige Verbündete Montaignes: Marie de Gournay und ihre Zeit. Königstein/Taunus 2000, S. 197.

Ist die Vorstellung von Gleichheit in der damaligen hierarchischen Gesellschaft möglich? Gournay testet sie in einem bemerkenswerten Gedankenexperiment: Sind Frauen und Männer so gleich, daß Geschlechtertausch möglich wäre? Wenn Sokrates eine Frau gewesen wäre – „si Sokrates eust esté femme“ –, wäre er eine der skandalumwittertsten Frauen Athens gewesen;³² wenn Jesus eine Frau gewesen wäre – „s’il eut été du sexe des femmes“³³ –, hätte er seine Mission aufgrund der gesellschaftlichen Restriktionen nicht erfüllen können. Guez de Balzac, einer der aggressivsten Gegner Marie de Gournays, verkündet, er verabscheue geistige Transvestiten, „qui se travestissent par l’esprit“.³⁴ Damit meint er Frauen, die sich ‚wie Männer‘ gerierten. Balzacs Ablehnung ist symptomatisch, der Geschlechterdiskurs von Travestie und Tausch, von Gleichheit und Indifferenz sorgt für Verwirrung und Unbehagen. Butlers Wort ‚gender trouble‘, übersetzt mit ‚Unbehagen der Geschlechter‘, paßt hier im buchstäblichen Sinn.

Gournays gesellschaftskritisches Gedankenexperiment eines *gender crossing* bleibt utopisch, und sie beklagt das bitter. Man sei ebenso weit von der Vorstellung entfernt, „daß eine große Frau sich ein großer Mann nennen könnte, einfach durch den Austausch des Geschlechts, wie davon, zuzugeben, daß ein Mensch sich auf den Rang eines Gottes erheben könnte“.³⁵ Das Bild einer Skala Frau-Mann-Gott operiert im Rahmen des so genannten *one-sex model*³⁶ – des Modells von der nur graduellen, nicht grundsätzlichen Geschlechterdifferenz, das nach gängiger Forschungsmeinung bis etwa 1750 in Literatur, Philosophie, Theologie und

Auch für die Anglistin Schabert ist Poullain de La Barre Gewährsmann der These, vgl. Ina Schabert: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, S. 162-205, hier S. 171. Das ist höchstens vom rezeptionstheoretischen Standpunkt aus gerechtfertigt, da er in Frankreich und England breit rezipiert wurde.

³² Le Promenoir de Monsieur de Montaigne. Texte de 1641, avec les variantes des éditions de 1594, 1595, 1598, 1599, 1607, 1623, 1626, 1627, 1634. Édition établie et annotée par Jean-Claude Arnould. Paris 1996, S. 146. Die deutsche Paraphrase stammt von Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 80.

³³ Gournay: *Zur Gleichheit von Frauen und Männern*, S. 66 (*Égalité des hommes et des femmes*).

³⁴ Jean Louis Guez de Balzac: Brief vom 30. September 1638, in: Ders.: *Les œuvres de Monsieur de Balzac divisées en deux tomes*. Paris 1665. Hg. von Valentin Conrart. 2 Bde. Reprint Genf 1971, Bd. 1, S. 777, zit. nach Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 145.

³⁵ Gournay: *Zur Gleichheit von Frauen und Männern*, S. 37 (*Égalité des hommes et des femmes*). ‚Homme‘ müßte in diesem Satz angemessener mit ‚Mensch‘ wiedergegeben werden.

³⁶ Vgl. dazu Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt 1992 (Orig.: *Making Sex: Body & Gender from the Greeks to Freud*, 1990).

Medizin gültig war.³⁷ Wenn die Frau nicht prinzipiell *anders*, sondern nur *weniger* ist als der Mann, wird die Grenze zwischen den Geschlechtern als durchlässig gedacht. Die Möglichkeit besteht, daß besondere Frauen zu „voller Männlichkeit und Menschlichkeit gelangen“,³⁸ repräsentativ ist die Figur der kämpferischen Amazone, von der die Renaissance fasziniert war.

Diese Möglichkeit spielt Gournay – als Tausch, als Travestie, als Kreuzung – durch. Sie bewegt sich dabei ganz im Rahmen des Ein-Geschlecht-Modells. Wenn sie die Aussage ablehnt, Frauen könnten höchstens des Status des niedrigsten Mannes erreichen,³⁹ dann kritisiert sie nicht das Modell an sich, sondern nur die implizierten geringen Aufstiegschancen für Frauen. Sie erstrebt nicht weibliche Alterität in Leben, Denken und Schreiben. Nach heutiger Terminologie ist sie eine Egalitäts-, keine Differenzfeministin. Ihre Ablehnung vordiskursiver Geschlechterdifferenz⁴⁰ rückt sie in die Nähe von Judith Butlers bekannter Kritik am *sex/gender*-Konzept. Wie erstaunlich aktuell Marie de Gournay wieder ist, belegt auch die wachsende Popularität eines geschlechtertranszendierenden Androgyniekonzepts.⁴¹

Madeleine de Scudéry

Eine entscheidende Etappe in der Entwicklung des literarischen Porträts stellen die Texte der Madeleine de Scudéry (1607-1701) dar, einer weiteren Demoiselle, berühmten Salondame und Schriftstellerin. Sie gilt als Initiatorin des literarischen Porträts, bei ihr noch integriert in größere Erzählwerke. Unbestritten sind ihre viel gelesenen heroisch-galanten Romane *Artamène ou le grand Cyrus* (1649-1653) und *Clélie* (1654-1660) Grund für die Popularität des literarischen Porträts. Da sie keine Selbstdarstellungen verfaßt, sondern diese als unbescheiden und unschicklich ablehnt – vielleicht hat sie Gournays *Pincture* gelesen und mißbilligt?⁴² –, gehe ich nur kurz kontrastiv auf sie ein.

Scudéry beeinflusst die Entwicklung der Gattung entscheidend, indem sie sie moralisch auflädt. Dennoch: obwohl sie Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit

³⁷ Vgl. aus mediävistischer Perspektive Silke Winst: Gender Studies in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik: Eine kulturwissenschaftliche Perspektive. In: *Querelles-Net*. Rezensionsschrift für Frauen- und Geschlechterforschung. Nr. 7, Juli 2002 (<http://www.querelles-net.de/forum/forum7-1.html>). Sie weist jedoch auf ein zeitgleiches Zwei-Geschlechter-Modell zum Beispiel in der Theologie hin.

³⁸ Schabert: *Gender*, S. 170.

³⁹ Marie de Gournay: Préface (1595). In: Olivier Millet: *La Première Réception des Essais de Montaignes (1580-1640)*. Paris 1995, S. 79-128, hier S. 105.

⁴⁰ Vgl. Gournay: Zur Gleichheit von Frauen und Männern (*Égalité des hommes et des femmes*), S. 45ff.

⁴¹ Siehe den Schluß dieses Beitrags.

⁴² Im Jahr 1641 erscheint Marie de Gournays *Pincture de moeurs*; in *Les femmes illustres* (1642-1644) kritisiert Scudéry die literarische Selbstdarstellung (vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 89).

fordert und galante Schmeichelei à la ‚lys et roses‘ (für zart durchblutete, weiße Gesichtshaut) ablehnt, verzichtet sie auf negative Beschreibungen.⁴³ Ihre Porträts sind weiterhin stereotype Idealisierungen, die auf das zeitgenössische Persönlichkeits- und Schönheitsideal zielen.

Baader betont den übersehenen feministischen Rang der Madeleine de Scudéry. Jene biete eine weibliche Fortschrittsutopie, die wesentliche Postulate der Aufklärung vorwegnehme und Kritik über an der männlichen Verfügungsgewalt über Frauen, an „dem als latent misogyn enthüllten Schönheitskult des neuplatonischen Idealismus, an der versäumten oder verfehlten Mädchenerziehung“⁴⁴ etc. Scudéry lehnt jedoch die Gleichheit der Geschlechter ab, es geht ihr „vielmehr um Entfaltung und Sicherung weiblichen Selbst- und, gegebenenfalls, Andersseins“.⁴⁵ Ganz eindeutig wirkt hier bereits das *two-sex model*, das sich laut Forschung erst im 18. Jahrhundert durchgesetzt haben soll. Die Geschlechter stehen nicht mehr auf der gleichen Skala, der weibliche ‚weaker sex‘ stellt sich als ‚opposite sex‘ dar,⁴⁶ der grundsätzlich ‚anders‘ ist, andere Eigenschaften, Tugenden, Verhaltensweisen, Ziele besitzt. Es bildet sich ein regelrechter Katalog weiblicher Kontrasteigenschaften (Natürlichkeit versus Kultur, moralisches Gefühl versus Intellekt ...) heraus.⁴⁷ Auch der schon erwähnte Gournay-Gegner Guez de Balzac bezeugt, daß das *two-sex model* nicht erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts funktioniert. Für ihn sind Geschlechtergrenzen unverrückbar, Geschlechterdifferenzen unüberbrückbar und daher kriegerisch-kühne oder gelehrte Frauen Ausdruck unangemessener ‚Übergriffe‘ - „usurpations d’un sexe sur l’autre“.⁴⁸

Die Entwicklung vom Ein-Geschlecht- zum Zwei-Geschlechter-Modell verläuft allerdings nicht gradlinig. Balzacs Freund Jean Chapelain beispielsweise vertritt wieder eher das alte Modell, wenn er in dem Versepos *La pucelle* (1656) die heroische, quasi-männliche Jeanne d’Arc rühmt, beiden Geschlechtern den gleichen Tugendkanon zuteilt und hinsichtlich der Schicklichkeit nicht zwischen ihnen unterscheidet. Rauschenbach generalisiert den Fall Chapelain sofort zum Wandel des Geschlechterdiskurses Mitte des 17. Jahrhundert und begrüßt diesen Wandel, da mit ihm mehr Rechte auf weibliche Bildung einhergingen.⁴⁹ Die Entwicklungshypothese ist aber problematisch, der Zeitraum des Übergangs

⁴³ Zu Scudéry’s teilweise polemischer Auseinandersetzung mit der Porträtmode und ihrer Protagonistin Montpensier vgl. Baader: *Dames de lettres*, S. 91; Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 471f.

⁴⁴ Baader: *Dames de lettres*, S. 283, 6.

⁴⁵ Baader: *Dames de lettres*, S. 124. Baader entwickelt diese These überzeugend aus der intensiven Beschäftigung mit Scudéry’s Romanen.

⁴⁶ Schabert: *Gender*, S. 172.

⁴⁷ Vgl. Schabert: *Gender*, S. 173.

⁴⁸ Jean Louis Guez de Balzac: Brief an Madame Des Loges vom 20. September 1628, in: Ders.: *Les œuvres de Monsieur de Balzac*, Bd. 1, S. 311ff., zit. nach Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 144.

⁴⁹ Vgl. Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 148f.

von einem Modell zum anderen ist sehr groß und von Widersprüchen, Vor- und Rückgriffen gezeichnet. Geschlechtermodelle dürfen keine Filter sein, die ihre eigenen Ergebnisse produzieren, sondern müssen als theoretische Konstruktionen am historischen Fall überprüft werden.

Ebenso problematisch ist eine generelle Bewertung der zwei genustheoretischen Modelle. Beide kann man sowohl misogyn als auch feministisch einsetzen, beide können die Geringschätzung der Frau oder ihre Aufwertung implizieren. So argumentieren im Rahmen des *one-sex model* die von Gournay zitierten Frauenverächter für die Abwertung der Frau, Gournay selbst für ihre Aufwertung. Auf der anderen Seite bewegt sich Guez de Balzacs Misogynie ebenso wie Scudéry's Differenzfeminismus innerhalb des *two-sex model*.

Anne Marie Louise de Montpensier und die Porträtsammlungen von 1659

Eine weitere wichtige Figur in der Geschichte der Porträtliteratur ist die ‚Grande Mademoiselle‘ Anne Marie Louise de Montpensier (1627-1693). Als Mitglied der königlichen Familie versammelt sie einen literarisch-kulturellen Zirkel von hochadligen StandesgenossInnen um sich. Sie initiiert die Mode des eigenständigen literarischen Porträts und ist zugleich deren vielseitigste und wohl innovativste Repräsentantin.⁵⁰

Den Verlauf der kaum zweijährigen Blütezeit der Porträtmode kann ich hier nicht nachzeichnen. Bemerkenswerterweise erscheinen ihre beiden berühmtesten Sammlungen im gleichen Jahr wie Publikationen, die sie bereits kritisch oder satirisch verhandeln: Molières *Les Précieuses ridicules* und Charles Sorels *Description de l'Isle de Portraiture, et de la Ville des Portraits*, alle 1659. Gédéon Tallemant des Réaux fällt im fünften Band seiner *Historiettes* (1659) ein abschätziges Urteil über „cette sottie mode de faire des portraits, qui commencent à ennuyer furieusement les gens 1658“.⁵¹ Es ist nicht zufällig eine Angehörige der Hocharistokratie, die das Genre verändern, ihm neue Formen und Inhalte geben und Grenzen sprengen konnte. Baader betont die Wichtigkeit des ständischen Schutzraumes für die weibliche Emanzipation und legitimiert damit Montpensiers ‚hochmütiges‘ Statusdenken. Das literarische Porträt ist ständische Selbstinszenierung, es hat ebenso wie das gemalte „seinen Ursprung in dem heraldischen, genealogischen und

⁵⁰ Montpensier erregt zunehmend das Interesse der Forschung, meist allerdings als Memorialistin oder historische Persönlichkeit. Einen Beitrag zur Frauenforschung liefert Faith E. Beasley: From military to literary „Frondeuse“. Montpensier's feminization of history. In: Dies.: Revising memory. Women's fiction and memoirs in seventeenth-century France. New Brunswick, London 1990, S. 72-128, S. 257-262.

⁵¹ Zit. nach Ganter: Das literarische Porträt, S. 41f. Wörtlich übersetzt: Diese dumme Porträtmode begann 1658, die Leute furchtbar zu langweilen.

historischen Bewußtsein des hohen Adels, der die literarische Ikonographie als Symbol der integrativen Zuordnung verstand“.⁵²

Ist das Porträt nur eine ständische oder auch eine weibliche Selbstinszenierung? Zweifellos haben Frauen – ungeachtet männlicher Beispiele wie Vincent Voiture, Paul Scarron und François Duc de La Rochefoucauld – den quantitativ größten Anteil an der Porträtmode. Insbesondere die *Divers portraits*, von Montpensiers Schreiber Segrain zusammengestellt und in kleiner Auflage 1659 erschienen, lassen sich als kollektiver Weiblichkeitsentwurf lesen, der „das Standesbewußtsein des alten Hochadels ins Weibliche“⁵³ umdeutet. Der Band enthält 59 von Mitgliedern des Montpensier-Kreises verfaßte Selbst- und Fremddarstellungen. Im Gegensatz zu Scudéry's immer noch starker Idealisierung vollziehen die *Divers portraits* die Entwicklung hin zu einer aufrichtigeren Darstellung, die die panegyrischen Topoi des Frauenideals bewußt demontiert. In dem fast zeitgleich von den Buchhändlern Sercy und Barby publizierten zweibändigen *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose dédié à son Altesse Royale Mademoiselle*, der mehr als 100 Porträts enthält, steigt der Anteil männlicher Porträtisten, obgleich die geschäftstüchtigen Herausgeber es als „ouvrage purement féminin“⁵⁴ verkaufen. Baader begreift den *Recueil* als Replik, die die Frau vom schreibenden Subjekt erneut auf das beschriebene Objekt reduziert. Immerhin ist aber die Publikationsreihenfolge keineswegs gesichert, zudem liegen zwischen den Erscheinungsdaten vermutlich nur wenige Tage. Es ist laut Plantié sogar möglich, daß der Montpensier-Band *nach* dem *Recueil* gedruckt wurde, wenn auch das Gegenteil wegen des *Recueil*-Vorworts, das offenbar auf die *Divers portraits* reagiert, wahrscheinlicher ist. Der *Recueil* war sogar schon im Oktober des Vorjahres geplant und zum Druck freigegeben.⁵⁵ Man kann also schwerlich von einer reaktiv erfolgenden Rücknahme der Feminisierung, von männlicher Rückeroberung der Gattung sprechen. Baader rühmt aus ihrer Feminisierungsthese heraus die *Divers portraits* und kritisiert den *Recueil* – eine These, die den Blick eher verengt als erweitert. So bemängelt sie unoriginelle Charaktermerkmale im *Recueil* und wählt als ein Beispiel die Melancholie.⁵⁶ Diese ist aber generell äußerst populär,⁵⁷ wird schon bei Montaigne und Scudéry ausgiebig verwendet und gewiß nicht innerhalb

⁵² Baader: *Dames de lettres*, S. 136.

⁵³ Baader: *Dames de lettres*, S. 176.

⁵⁴ Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 250.

⁵⁵ Vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 197, 249.

⁵⁶ Baader: *Dames de lettres*, S. 164.

⁵⁷ Die Popularität der Melancholie führt dazu, daß auch die lebenslustigsten Damen sich dementsprechend beschreiben, was oft unfreiwillig komisch wirkt. Mme de Tarente bezeichnet sich als „une des plus mélancoliques personnes du monde“, eine der melancholischsten Personen der Welt, und erklärt kurz darauf, den Hof, die Gesellschaft und das Theater zu lieben: „La cour, le grand monde, et surtout la comédie me plaisent fort [...]“ (G 49) Eine ‚dame de condition‘ aus Caen ist ebenfalls Melancholikerin und zugleich geboren für große Gesellschaften (G 266). Zur Textgrundlage siehe Fußnote 60.

weniger Tage aus dem Montpensier-Band kopiert. Es fällt obendrein nicht nur beim *Recueil*, sondern auch bei den *Divers portraits* schwer, die versammelten Texte als Darstellungen des „selbstbestimmten, bewußten und frei befindenden literarischen Subjekt[s]“ zu lesen, wie Baader dies tut.⁵⁸

Nichtsdestoweniger ist unverkennbar, daß der Anteil der männlichen Autoren im Band von Sercy und Barbier erheblich steigt und das idealisierende Frauenporträt größeres Gewicht hat. Baader sieht die Frauen als literarische Subjekte erneut verstummen, hinausgeworfen aus dem Schutzraum des aristokratischen Salons auf den öffentlichen Buchmarkt. Der Anteil der weiblichen Selbstporträts ist interessanterweise nur geringfügig kleiner, die Frauen dominieren auf diesem speziellen Terrain weiterhin: „Allein das Selbstportrait blieb ein genuin ‚weibliches‘ Genre.“⁵⁹

Die Porträts können hier weder einzeln noch erschöpfend behandelt werden, sondern nur unter ausgesuchten, insbesondere genustheoretisch relevanten Gesichtspunkten.⁶⁰ Es gibt gute Argumente für eine Zusammenschau – aufgrund der vielfältigen Analogien und Korrespondenzen wirken die femininen Selbstporträts von 1659 wie ein kollektives Gespräch. Daher ist auch die These problematisch, Montpensier habe die unverwechselbare Individualität aus Typologie und Topik befreit.⁶¹ Schon Ganter erkannte die entindividualisierte, schematische, immer noch wenig authentische Personenbeschreibung.⁶²

Das kollektive Gespräch präsentiert sich als kontinuierliche, bis auf Marie de Gournay zurückgehende Kette bzw. als dichtes Netzwerk, dessen Knotenpunkte aufeinander referieren, sich zitieren und widersprechen. Derartige Knotenpunkte sind Eigenschaften, Einstellungen und Verhaltensweisen wie *Wahrheit, Aufrichtigkeit kontra Lüge und Verstellung* – ein von Gournay, aber auch schon von Montaigne bereitgestellter Themenkomplex (G 38f., 48, 53⁶³) – oder *Ruhm(sucht), Stolz, Glanz (,gloire‘)*

⁵⁸ Baader: *Dames de lettres*, S. 163. Köhler betont hingegen die Stereotypie, vgl. Köhler: *Das literarische Porträt*, S. 17.

⁵⁹ Baader: *Dames de lettres*, S. 167, vgl. ebd., S. 160: Auf der Basis der gesicherten Verfasserschaften berechnet, ist das Verhältnis weiblicher und männlicher Porträtisten in den *Divers portraits* 44 : 8, im *Recueil* 16 : 33 (F/M); das Verhältnis weiblicher und männlicher Selbstporträtisten in den *Divers portraits* 11 : 2 und im *Recueil* 8 : 3.

⁶⁰ Die Texte sind schwer zugänglich, die *Divers Portraits* gibt es in deutschen Bibliotheken gar nicht, den *Recueil* äußerst selten. Ohne Parisreise erreichbar ist eine gemischte Ausgabe, die editionsphilologisch unseriös ist (Plantié's Studie muß hier als begleitendes textkritisches Instrumentarium dienen): *La Galerie des Portraits de Mademoiselle de Montpensier. Recueil des portraits et éloges en vers et en prose des seigneurs et dames les plus illustres de France la plupart composés par eux-mêmes dédiés à Son Altesse Royale Mademoiselle. Nouvelle édition avec des notes par Édouard de Barthélemy. Paris 1860*, im Folgenden mit der Sigle G bezeichnet. Laut Plantié handelt es sich ‚en gros‘ um eine Neuausgabe des *Recueil* (Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 277), aber auch viele Texte aus den *Divers Portraits* sind versammelt.

⁶¹ Baader: *Dames de lettres*, S. 167.

⁶² Vgl. Ganter: *Das literarische Porträt*, S. 38.

⁶³ Die folgenden Belege sind lediglich ausgewählte Beispiele.

kontra Ehrgeiz (,ambition'): Schon daß die beiden Begriffe in Bezug gesetzt werden, referiert eventuell auf Gournay, die ihre ‚gloire‘ als Fehler zugibt und mit der Tugend ‚ambition‘ kompensiert sieht. Spätere Porträtistinnen verfahren unterschiedlich; nur wenige sprechen sich von ‚gloire‘ und ‚ambition‘ frei (G 49, 52, 333, 336), viele bekennen sich recht selbstbewußt zu ihnen. Zuweilen besteht noch ein gewisser Legitimationsbedarf – man ist ehrgeizig für andere (G 40, 113) –; einmal folgt dem zerknirschten Bekenntnis, pausenlos hinter der ‚chimère‘ des Ruhms herzulaufen, der kokette Seufzer, Gott gerade deshalb zu danken, eine Frau geworden zu sein (G 131). Subtil analysiert die Abbesse de Caen ihre Schwäche, noch religiöse Demut zum eigenen Ruhm auszuüben (G 84).

Ein weiterer Themenkomplex ist *Freundschaft, Beständigkeit, Diskretion:* Freundschaftliche Verhaltensweisen wie Zuneigung, Konstanz und Zuverlässigkeit werden immer wieder betont (G 47, 102, 205, 412), auffällig sticht die Diskretion heraus. Wie Gournay schreiben sich zahlreiche Frauen zu, Geheimnisse behalten zu können (G 39, 53, 90, 102, 206, 226, 412) und unterscheiden sich damit signifikant von männlichen Autoren. Während Freundestreue auch in maskulinen Selbstdarstellungen vorkommt, so das Ergebnis von Baaders Statistik, sind „Undank und Verrat nämlich, Neid, Verstellung oder Vortäuschung [...] dem Manne offenbar weniger bedrohlich als der Frau“.⁶⁴

Was *Religiosität und Frömmigkeit* angeht, folgt die Mehrzahl der Frauen dem Vorbild Gournays und Montpensiers (G 414): Sie besitzen (zu) wenig ‚dévotion‘ (G 53, 70, 102, 454). Während viele damit unzufrieden sind oder Gewissensbisse haben (G 504f.), reicht es bei einer immerhin für das ewige Heil (G 206).

Einige Themenkomplexe machen die Vorstellungen der Autorinnen von der eigenen Geschlechterrolle besonders deutlich, so etwa *Bildung, Wissen, Gelehrsamkeit*. Ein Großteil der Frauen erklärt, keine oder wenig Bildung zu besitzen (G 37), manche ärgern sich darüber (G 49, 507), und auffällig viele führen eigene Faulheit als Grund an (G 507). Das tut auch die Marquise de ***, die sich bis an die Geschlechtergrenze vorwagt. Sie betont zunächst ihre Neugier auf das meiste, was eine Frau gemäß Konvention wissen dürfe, und erklärt anschließend, sie hätte das Recht der Männer auf umfassende Bildung für sich reklamiert, wenn ihr Wissensdurst nicht von ihrer Faulheit übertrumpft worden wäre: „Sans ma paresse j’aurois entrepris sur le droit que les hommes se sont réservés; j’aurois voulu étudier tout de bon [...]“ (G 333) Die Frauen inszenieren sich also nicht geradezu als *femmes savantes* vom Format einer Marie de Gournay, reproduzieren aber auch nicht das negative Urteil über die ihre Bildung nicht aus Schicklichkeit verbergende Frau. Sie ärgern sich über Unwissenheit und präsentieren vorhandenes Wissen selbstbewußt, motivieren gar ihr Porträt damit, ihre Bildung beweisen zu wollen (G 111).

⁶⁴ Baader: Dames de lettres, S. 169.

Die tradierte Geschlechterrolle bleibt offensichtlich die Kontrastfolie und bewahrt damit ihre Gültigkeit. Typisch weiblich erscheinen ausnahmslos Schwächen. Höhepunkt ist hier die misogynen Auflistung der Mlle de Melson, die fast alle Vertreterinnen ihres Geschlechts als untreu, leicht, eifersüchtig, indiskret und selbstsüchtig abfertigt (G 205f.). Plantié zählt eine Reihe der genannten typischen weiblichen Fehler auf und resümiert: „La plus grande perfection d’une femme serait ainsi de se rapprocher de la perfection de l’homme.“⁶⁵ Ohne es beim Namen zu nennen, beschreibt sie das *one-sex model*, das die Frau unterhalb des Mannes auf der gleichen Skala ansiedelt. Das größte Kompliment für eine Frau wäre in diesem Fall, daß sie ihr Geschlecht übertrifft.

Obgleich die Darstellung typischer Schwächen das tradierte Weiblichkeitsmodell bestätigt, sind auch gegenläufige Bewegungen sichtbar, vor allem in der *descriptio superficialis*. Die Porträtistinnen entziehen sich den im *portrait galant* eingeschriebenen männlich geprägten Normen idealer Frauenschönheit⁶⁶ durch Gesten der Verweigerung, indem sie sich Häßlichkeit anstelle von Schönheit zuschreiben. Ex negativo wird ein neues Weiblichkeitsmodell entworfen, die negierenden Gesten besitzen durchaus eine feministische Tendenz.⁶⁷ Man kann hier zurückdenken an Gournays feministisch begründbare Marginalisierung der Körperinszenierung: Auch spätere weibliche Selbstporträts verzichten zum Teil bewußt auf die äußere Beschreibung (G 204f.), die meisten allerdings nicht. Zwei Hauptformen der *descriptio superficialis* lassen sich in den Porträtsammlungen von 1659 unterscheiden: erstens das selbstbewußte, fast parodistisch anmutende Bekenntnis zur Häßlichkeit und zweitens das affirmative, ebenso selbstbewußte Bekenntnis zur eigenen Schönheit.

Zu der erstgenannten Variante gehört die Verlagerung von äußeren zu inneren Werten, die den femininen Porträtdiskurs seit der *Pincture de mœurs* prägt. Wenn Frauen ihre Häßlichkeit en détail präsentieren, vergessen sie nicht, die größere Bedeutung innerer Werte zu betonen (G 36) – wie die Marquise de Kergen, die trotz nur noch fragmenthaft vorhandener Zähne mit ihrer Person zufrieden ist (G 121, 123). Eine burlesk-satirische Variante der Häßlichkeitsbeschreibung bietet die Marquise de la Grenouillère. Sie ist so füllig, daß sie ihren Busen, ohne den Kopf zu senken, als Kinnstütze benutzen kann und stets aussieht wie im achten Monat schwanger (G 375f.)

⁶⁵ Vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 432.

⁶⁶ Zum idealisierenden Frauenporträt und seiner Geschichte und Theorie vgl. z. B. Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 67ff. Plantié leistet eine synoptische Auflistung der Elemente des weiblichen Schönheitsideals im 16. und 17. Jahrhundert; vgl. Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 169ff.

⁶⁷ Man darf nicht übersehen, daß auch in männlichen Porträts eine selbstironische Pose bis hin zur Inszenierung eigener Häßlichkeit eingenommen werden kann, allerdings geschieht dies in burlesk-humoristischer Form. Beispiele sind die Selbstporträts Vincent Voitures (1654) und Paul Scarrons (1648), vor allem aber das des M. *** (G 368ff.), bei dem es sich laut Barthélemy um Honoré de Bueil de Racan handeln könnte.

Solche Porträts negieren tradierte Weiblichkeitskonstruktionen. Man könnte diese Negation sogar in der Syntax, in den zahlreichen Verneinungen, aufspüren (vgl. z. B. G 121ff., G 334ff.). Es wäre allerdings falsch, speziell die gängige Formel ‚ni-ni‘ (‚weder-noch‘) als geschlechtsspezifische Verweigerungshaltung zu deuten. Sie fehlt in fast keinem Porträt, ist ebenso häufig in solchen, deren Subjekte (La Rochefoucauld, G 341ff., Prince de Tarente, G 41) oder Objekte⁶⁸ Männer sind. ‚Ni-ni‘ setzt die Forderung nach Mäßigung, nach (Mittel-)Maß um, die schon in mittelalterlichen Porträtpoetiken begegnet⁶⁹ und die im Idealtypus des *honnête homme* ihre perfekte Realisierung findet. Die meisten Selbstdarstellungen bewegen sich ganz in diesem Rahmen, das Beschriebene ist häufig weder schön noch häßlich, weder groß noch klein, weder dick noch dünn, weder zuviel noch zuwenig, sondern wie es sein soll (G 41), mittel, gerade, gleich, zwischen, ganz gewöhnlich – ‚médiocre(ment)‘, ‚juste‘, ‚(de) même‘, ‚entre‘, ‚fort ordinaire‘. Wenn ein Autor sich stolz als „comme un autre“ (G 228), ‚wie ein anderer‘, ‚wie jedermann‘ bezeichnet, ist das nur konsequent. Die entpersönlichte Verallgemeinerung steht konträr zu der Individualität und Originalität von Marie de Gournays und Michel de Montaignes Porträts. Das erstrebte Persönlichkeitsideal ist nicht Individualität, sondern Soziabilität – Baaders These von der Individualisierung femininer Selbstporträts bewährt sich auch hier nicht.

Die Demonstration körperlicher Mängel ist sehr auffällig, doch es wäre einseitig, von einem kollektiven Bekenntnis zur Häßlichkeit zu sprechen. Ich habe als zweite Hauptform der *descriptio superficialis* das Bekenntnis zur Schönheit genannt: Ein Großteil der Autorinnen beschreibt sein Äußeres, oft ganz in konventioneller Topik, als schön oder angenehm; zumindest steht bei einer Bilanz ein Plus unter dem Strich. Sichtbar werden zwar nicht Negation und Verweigerung, aber doch Distanzierung vom traditionellen Weiblichkeitsmodell. Das hochmütig stolze Lob der eigenen Schönheit widerspricht der typisch weiblichen Bescheidenheit. Zwei Porträts stechen hier hervor, bei denen man unschlüssig ist, ihre Selbstgefälligkeit als Ausdruck ständischen oder feministischen Bewußtseins oder einfach als Zeichen grenzenlos eitler Naivität zu interpretieren. Zum ersten das Selbstbildnis einer Dame aus Caen, die ihre Schönheit über alles rühmt und beteuert, ihr Porträt sei keinesfalls geschmeichelt (G 265ff.). Und zum zweiten das der Duchesse de Chatillon, die durchgehend in Superlativen spricht und sich die schönste Größe, den besten Körperbau, die am besten gebauten Beine und Füße und überdies eine „air fort modeste“, eine äußerst bescheidene Miene, zuschreibt (G 472f.). Beide Frauen sind ausdrücklich so zufrieden mit sich, daß sie mit niemandem tauschen wollten.

⁶⁸ Repräsentativ ist das Porträt Télamires in Scudéry's *Artamène, ou le grand Cyrus* (1649-1653), im 3. Teil des 8. Bandes, vgl. dazu Plantié: *La mode du portrait littéraire*, S. 98.

⁶⁹ Vgl. Pommier: *Théories du portrait*, S. 65ff.

Generell präsentieren sich die Schreiberinnen fast durchgehend als komplette, fertige, stabile Persönlichkeiten, schon oben wurde dieser Kontrast zu Montaignes Selbstentwurf angedeutet. Ihre Selbstzufriedenheit wirkt herausfordernd. Gegen die geschlechtsspezifische Norm der Bescheidenheit schreiben sie sich Stolz (G 226, 334, 413) zu, gegen die Norm der Gattenliebe Eigenliebe, ‚amour-propre‘ (G 77, 413f.).

Die Galerie der femininen Selbstporträts ist eine feministische Kollektivaussage. Sie ist im Kontext einer bestimmten Tradition zu sehen: der Galerie berühmter und starker Frauen. Diese setzt Mitte des 14. Jahrhunderts mit Boccaccios *De claris mulieribus* ein und erlangt vor allem im 17. Jahrhundert besondere Popularität, Baumgärtel spricht von einer „neue[n] Kultur der *Galerie des femmes illustres*“.⁷⁰ Es handelt sich um eine Art weiblicher Gegentradition, angestrebt wird in Literatur und Malerei die Konstruktion einer eigenen weiblichen Genealogie, die Kroll „Mütter-, Schwestern- und Freundinnen-Suche“⁷¹ nennt. Sie verläuft quer zur Genealogie einer maskulin geprägten Literaturgeschichtsschreibung, in der Frauen gleichsam nur als ‚Seitenarme‘ auftreten, als Mütter, Töchter oder Schwestern.⁷² Parallelen gibt es zur Malerei: In der Renaissance etwa waren Malerinnen mehr als ihre männlichen Kollegen bestrebt, „in ihren Selbstporträts eine eigene, weibliche Traditionslinie und damit die Wurzeln ihrer würdigen Profession zu dokumentieren“.⁷³

Wo genau sind die femininen Selbstporträts von 1659 feministisch zu verorten? Zielen die Autorinnen im Sinne Marie de Gournays auf Überschreitung der Geschlechtergrenzen und geistig-intellektuelle Gleichheit innerhalb eines *one-sex model* ab? Oder befürworten sie wie Madeleine de Scudéry weibliche Alterität im Rahmen eines *two-sex model*?

Sicherlich tendieren sie eher zum erstgenannten Modell. Vor allem Anne Marie Louise de Montpensier ‚entdifferenziert‘ die zwei Geschlechter, indem sie sich Eigenschaften zuschreibt, die als männlich gelten: kraftvoll und kriegerisch, tapfer, mutig, ehrgeizig und von überragender Körperkraft und Gesundheit (G 410ff.). Sie inszeniert sich als ‚femme forte‘,⁷⁴ als heroische Frau und steht damit im Kontext des Heroinkults, der sich im 16. und verstärkt im 17. Jahrhundert verbreitet; Schabert verweist auf das Ideal der heroischen, körperlich und geistig starken, standhaften und kühnen Frau,

⁷⁰ Bettina Baumgärtel: Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen. In: *Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung 2, 1997, S. 147-182, hier S. 150. Ein bekanntes Beispiel ist Scudéry's *Femmes illustres* (1642-1644).

⁷¹ Renate Kroll: „Grand Siècle“ und feministische Literaturwissenschaft. In: *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*. Hg. von Renate Kroll und Margarete Zimmermann. Stuttgart, Weimar 1995, S. 93.

⁷² Vgl. Schabert: *Gender*, S. 167, 186. So wird Marie de Gournay wird als Wahltochter Montaignes, Madeleine de Scudéry als Georges' Schwester wahrgenommen.

⁷³ Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts*, S. 116.

⁷⁴ Zu diesem um 1630 programmatisch werdenden Begriff vgl. Baumgärtel: *Zum Bilderstreit um die Frau*, S. 158.

das der Renaissance-Feminismus kultiviere.⁷⁵ Relevant für die feministische Verortung der Grande Mademoiselle ist laut Christian Bouyer ihr *Recueil de pièces nouvelles et galantes* (Köln 1667), in dem sie Rechte für Frauen proklamiert und die Utopie eines Ortes entwirft, an dem Frauen zölibatär, selbstbestimmt und befreit von ihren ‚weiblichen‘ Fehlern leben.⁷⁶ Und nicht nur Montpensier, auch andere Autorinnen bekennen sich offensiv zu ‚maskulinen‘ Eigenschaften – zu starkem Willen, Jähzorn, Unnahbarkeit, Stolz, Ehrgeiz, Furchtlosigkeit⁷⁷ –, schreiben also bewußt gegen die durch die Geschlechterrolle vorgegebene schickliche Zurückhaltung an. Doch verharren sie andererseits in deren Grenzen, wenn sie als Schreibende nicht den Schritt in die Öffentlichkeit wagen, weder selbst publizieren noch sich mit Namen zu ihren Texten bekennen.⁷⁸

Der Blick auf die *Divers portraits* und den *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose* bestätigt die Aussage, daß sich die Entwicklung von einem Geschlechtermodell, von einem Weiblichkeitsentwurf zum anderen sprunghaft, mit Fort- und Rückschritten, vollzieht – wobei ‚Fortschritt‘ ohnehin eine fragwürdige Kategorie ist. Ist der Übergang vom Ein-Geschlecht- zum Zwei-Geschlechter-Modell tatsächlich ein frauenemanzipatorischer Fortschritt? Ist Differenz bzw. Alterität im Gegensatz zu Egalität das erfolgsversprechendere feministische Konzept? Eine bis heute unentschiedene Frage.

Judith Butler plädiert in *Das Ende der Geschlechterdifferenz?* dafür, Aporien und Paradoxien auszuhalten, Unentschiedenheit zuzulassen, die Geschlechterdifferenz nicht als Tatsache, sondern als ungelöste Frage anzunehmen.⁷⁹ Tendenziell wird heute eher das Verschwinden der Geschlechtergrenzen bzw. ihre Aufhebung in einem geschlechtertranszendierenden neuen Persönlichkeitskonzept propagiert: dem der Androgynie. Schabert sieht gar die Kultur der Moderne „auf das Ideal des Androgynen hin“ orientiert und das dualistische Paradigma, das

⁷⁵ Schabert: *Gender*, S. 170.

⁷⁶ Der Biograph und Herausgeber von Montpensiers Memoiren (Paris 1985) und literarischen Porträts (Paris 2000), Christian Bouyer, sieht durch Montpensiers unglückliche Altersliebe zu einem Hofmann ihre feministischen Erfolge vernichtet – ein biographistischer Kurzschuß. Vgl. Christian Bouyer: La Grande Mademoiselle écrivain. <http://www.zenor.com/bourbonsmag/mag4/23mademoiselle.html> (Zugriff am 6.9.2002).

⁷⁷ Wenn sie ein Mann wäre, schreibt die Comtesse de ***, hätte sie, die nur wenige Dinge fürchte, vor nichts Angst (G 336).

⁷⁸ Segrais und Sercy/Barbier geben die Porträtbände heraus, Madeleine de Scudéry schreibt unter dem Namen ihres Bruders Georges, Marie-Madeleine de La Fayette's *La princesse de Clèves* erscheint noch 1678 anonym. Zur ‚Selbstverleugnung‘ der Autorin im 17. Jahrhundert, die weit über den Bescheidenheitstopos hinausgeht, vgl. Renate Kroll: „Grand Siècle“ und feministische Literaturwissenschaft, S. 88.

⁷⁹ Judith Butler: *Das Ende der Geschlechterdifferenz?* In: Konturen des Unentschiedenen. Interventionen von Judith Butler u. a. Hg. von Jörg Huber und Martin Heller. Basel, Frankfurt a. M. 1997, S. 25-44, hier S. 25f.

two-sex model, aufgegeben.⁸⁰ Auf jeden Fall wird versucht, etwa im *Querelles*-Jahrbuch von 1999, den Begriff der Androgynie neu fruchtbar zu machen. Er soll für die Auflösung stereotyper Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster stehen und – wie euphorisch verkündet wird – einen neuen, offenen, flexiblen Menschentyp repräsentieren, der maskuline sowie feminine Geschlechtsrollenidentität umfaßt.⁸¹

„[M]ale, femelle, neutre, ayant roulé mes jours“:⁸² Marie de Gournay ist eine Figur des Übergangs, die „mit Leib und Seele zwischen die Zeiten und darüber hinaus noch zwischen die Geschlechter geraten“⁸³ ist. Ihr Ideal ist die Androgynie. Ihre ‚unbehaglichen‘ Denkmodelle von Geschlechtertausch, -einheit und -gleichheit erscheinen singular – und dennoch gibt es verblüffende Parallelen zu aktuellen Positionen. Schabert erklärt: „Die Grenzen der Geschlechter werden in Zeiten des Übergangs versuchsweise neu definiert, überspielt und überschritten, und zwar so offenkundig, daß die Analogien zwischen den Innenansichten einer aus den Fugen geratenen Zeit um 1600 und den postmodern geführten Geschlechterdiskursen unübersehbar sind.“⁸⁴ Der literarische und feministische Diskurs der Marie de Gournay bestätigt dies.

⁸⁰ Schabert: *Gender*, S. 175, 194.

⁸¹ Ulla Bock, Dorothee Alfermann: Androgynie in der Diskussion: Auflösung der Geschlechterrollengrenzen oder Verschwinden der Geschlechter? – Eine Einleitung. In: Ulla Bock, Thomas Alfermann (Hg.): *Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 4, 1999, S. 11-34, hier S. 25. Auf die Problematik des Konzepts (das zum Beispiel die vorgängige Festlegung der Attribute ‚weiblich‘/‚männlich‘ notwendig macht, um deren Vereinigung in einer Person feststellen zu können), kann ich hier nicht eingehen.

⁸² Den Vers übersetzt Rauschenbach mit: „Weiblich, männlich, geschlechtslos, das durchzog meine Tage“ (Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 200). Er entstammt dem auf die antike Mythologie verweisenden Gedicht *Hermaphrodite*, vgl. Marie de Gournay: *Bouquet de Pinde composé de fleurs diverses. Édition établie, présentée et annotée par Maddalena Bertelà*. Ravenna 1995, S. 97f.

⁸³ Rauschenbach: *Der Traum und sein Schatten*, S. 199.

⁸⁴ Schabert: *Gender*, S. 202.